EL PLAGIO CINEMATOGRÁFICO

Un método para su detección

DAVID RAMÍREZ GÓMEZ

TESIS DOCTORAL 2015

DIRECTOR: AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ.
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: David Ramírez Gómez

http://orcid.org/0000-0002-9193-8656

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Agradecimientos

A *María Adela*,

mi compañera en la vida, mi guía cuando me pierdo y
mi soporte cuando me hundo, por aguantar estoicamente
durante años el robo de nuestro tiempo común
para destinarlo a esta tesis.
Espero compensarte.

A mi *madre* y mi *hermana*,

por apoyarme siempre incondicionalmente.

A *Agustín Gómez*,

por tus consejos, tu paciencia y tus ánimos que
tan bien me vinieron en tantos momentos.

A *Albret, Ernesto, Josemi, Juanfran, Nuri* y *Salva*,

a *Ale* y *Laura*, a *Mª Ángeles, Migue* y *Maite*,

por todos estos años de amistad y otros innumerables motivos que aquí no puedo reproducir.

A *Antonio González-Vigil, Sheila Queralt,*

Antonio Castán, Elena Galán y *Victoria Guillén*,

por la colaboración prestada durante la elaboración de esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. INTRODUCCIÓN, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 1

2. LA INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA. 5

2.1. APROXIMACIÓN TEÓRICA. 5

2.2. ALUSIÓN, CITA Y HOMENAJE. 11

2.3. EL GÉNERO. 16

2.4. PROCESOS METALINGÜÍSTICOS: EL CINE HABLA DE SÍ MISMO. 23
2.4.1. La parodia. 23
2.4.2. El cameo. 24
2.4.3. La puesta en abismo**.** 26
2.4.4. El *found footage* y el metraje reciclado**.** 27

2.5. ADAPTACIONES. 28

2.6. LAS SAGAS: LA SECUELA, LA PRECUELA Y EL SPIN-OFF. 30
2.6.1. La secuela. 30
2.6.2. La precuela. 33
2.6.3. El *spin-off***.** 34

2.7. EL REMAKE. 35
2.7.1. El remake inconfeso. 41
2.7.2. Historia del remake inconfeso en Estados Unidos. 43

3. CONCEPTOS JURÍDICOS. 58

3.1. LOS DERECHOS DE AUTOR. 58
3.1.1. Legislación internacional. 58
3.1.2. Los derechos cinematográficos. 62
3.1.2.1. El caso *Por un puñado de dólares*. 64
3.1.3. Los derechos de autor en Estados Unidos. 65
3.1.3.1. El caso de P*erdidos en el espacio*. 70
3.1.3.2. El caso de *El Príncipe de Zamunda.* 72
3.1.3.3. El caso de *The Terminator*. 74
3.1.4. Los derechos de autor cinematográficos en España. 75
3.1.4.1. Naturaleza de la obra cinematográfica. 76
3.1.4.2. Autores de la obra audiovisual. 78
3.1.4.3. Los derechos morales en España. 81

3.2. EL DERECHO PROBATORIO: LAS PRUEBAS Y EL PERITO. 82
3.2.1. Elementos del derecho probatorio en España. 83
3.2.1.1. La prueba. 83
3.2.1.2. Fuentes de prueba y medios de prueba. 83
3.2.1.3. El abogado y las pruebas. 84
3.2.1.4. El juez y las pruebas. 85
3.2.2. La figura del perito en el sistema judicial español. 86
3.2.2.1. La función del perito en la fijación de los hechos. 87
3.2.2.2. Tipos de peritos en España. 88
3.2.2.2.1. Clasificación de Miguel López-Muñiz Goñi. 88
3.2.2.2.2. Clasificación de Pedro Garciandía González. 89
3.2.2.3. Proposición de la prueba de peritos. 89
3.2.2.4. Designación y nombramiento de peritos. 90
3.2.2.5. Requisitos exigidos al perito. 91
3.2.2.5.1. Requisitos de carácter general. 92
3.2.2.5.2. Requisitos de carácter particular. 92
3.2.2.6. Derechos, deberes y garantías del perito aceptante. 93
3.2.2.7. Obligaciones de los peritos. 93

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.2.8. Actividades que integran la peritación. 94
3.2.2.9. Valoración de la prueba pericial. 95
3.2.2.10. Recusación de los peritos. 97
3.2.2.11. Denegación de la prueba pericial. 97

3.3. EL ENCAJE JURÍDICO DE LA INTERTEXTUALIDAD. 98
3.3.1. Elementos de un juicio sobre derechos de autor. 98
3.3.2. El encaje jurídico de la parodia**.** 101
3.3.2.1. Los elementos de la parodia. 102
3.3.2.2. El análisis de la parodia**.** 103
3.3.2.3. Figuras afines a la parodia. 106
3.3.2.4. La parodia en la legislación española. 107

3.4. EL ENCAJE JURÍDICO DE LA CITA. 109

3.5. EL ENCAJE JURÍDICO DEL REMAKE. 111

3.6. EL ENCAJE JURÍDICO DEL PLAGIO CINEMATOGRÁFICO. 113
3.6.1. La relación jurídica de plagio. 115
3.6.2. El plagio literario. 116
3.6.3. Naturaleza literaria del guion. 116
3.6.4. La obra derivada en el cine. 118
3.6.5. El derecho de paternidad. 119
3.6.6. Legitimación activa y pasiva. 121
3.6.7. La originalidad como requisito indispensable. 122
3.6.8. Los elementos subjetivos. 123
3.6.9. Los límites: cita y parodia. 124
3.6.10. El plagio por transformación**.** 125
3.6.11. La regulación penal del plagio. 126
3.6.12. Persecución del plagio desde otros ámbitos legales**.** 127
3.6.13. El análisis. 129
3.6.14. El uso de expertos. 131
3.6.15. Procesos judiciales por plagio en España. 132
3.6.15.1. El proceso civil. 133
3.6.15.2. El proceso penal. 136

4. ELABORACIÓN DE NUESTRO MÉTODO. 140
4.1. HERRAMIENTAS JUDICIALES. 141
4.1.1. Los tests de plagio del sistema judicial de EE.UU. 142
4.1.1.1. Segundo distrito. 143
4.1.1.2. Noveno distrito. 144
4.1.1.3. Décimo distrito. 147
4.1.1.4. Sexto distrito. 149
4.1.1.5. Aportación a nuestro método de los tests de plagio. 149

4.1.2. Sentencias en España 151
4.1.2.1. El caso *Tiburón 3*. 151
4.1.2.1.1. Aportación a nuestro método del caso *Tiburón 3*. 153
4.1.2.2. El caso *Gitano.* 154
4.1.2.2.1. Informes periciales. 155
4.1.2.2.1.1. Informe pericial de Santiago Moncada 155
4.1.2.2.1.1.1. Aportación a nuestro método del informe pericial de Santiago Moncada. 155
4.1.2.2.1.2. Informe pericial de Mª Teresa Forero y Jorge Zuhair Jury. 156
4.1.2.2.1.2.1. Aportación a nuestro método del informe pericial de Mª Teresa Forero y Jorge Zuhair Jury. 165
4.1.2.2.1.3. Informe pericial de ALMA. 166
4.1.2.2.1.3.1. Aportación a nuestro método del informe pericial de ALMA. 169
4.1.2.2.1.4. Informe pericial de SGAE. 170
4.1.2.2.1.5. Informe pericial de Gonzalo García-Pelayo. 173
4.1.2.2.2. Sentencias del caso *Gitano*. 179
4.1.2.2.2.1. Vía penal. 179
4.1.2.2.2.1.1. Aportación a nuestro método de la sentencia de la vía penal del caso *Gitano*. 179
4.1.2.2.2.2. Vía civil.1ª Instancia. 180

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.2.2.2.1. Aportación a nuestro método de la sentencia de la vía civil del caso *Gitano*. 1ª Instancia. 186
4.1.2.2.2.3. Vía civil. 2ª Instancia. 186
4.1.2.2.2.3.1. Aportación a nuestro método de la sentencia de la vía civil del caso *Gitano*. 2ª Instancia. 188
4.1.2.3. El caso *800 Balas*. 188
4.1.2.3.1. Aportación a nuestro método de la sentencia del caso de *800 Balas*. 190

4.2. LA LINGÜÍSTICA FORENSE. 191
4.2.1. El análisis cuantitativo de la lingüística forense. 193
4.2.2. El caso *Julio César*. 198
4.2.2.1. El informe pericial de Pilar Zozaya. 199
4.2.2.2. El enfoque cuantitativo del caso *Julio César*. 202
4.2.3. El caso *Metamorfosis*. 206
4.2.4. El informe pericial sobre el caso *Zambrano*. 207
4.2.5. Peritaje lingüístico sobre dos novelas. 209
4.2.6. El informe pericial de Victoria Guillén Nieto. 216
4.2.7. Aportación a nuestro método de la lingüística forense. 224

4.3. EL ANÁLISIS FÍLMICO. 228
4.3.1. El análisis de la trama. 231
4.3.1.1. Casetti y Di Chio. Descomposición y recomposición del filme. 231
4.3.1.1.1. Fases de un análisis. 231
4.3.1.1.2. Los tres niveles de los elementos narrativos. 234
4.3.1.1.3. Aportación a nuestro método de Casetti y Di Chio. Descomposición y recomposición del filme. 238
4.3.1.2. Aumont y Marie. Instrumentos de análisis. 339
4.3.1.2.1. Aportación a nuestro método de Aumont y Marie. Instrumentos de análisis. 240
4.3.1.3. Syd Field y Linda Seger. El paradigma**.** 240
4.3.1.3.1. Aportación a nuestro método del paradigma. 246
4.3.1.4. Philip Parker. 247
4.3.1.4.1. Aportación a nuestro método de Philip Parker. 251
4.3.1.5. Mario Onaindia. El canon del cine clásico. 252
4.3.1.5.1. Aportación a nuestro método de Mario Onaindia. El canon del cine clásico. 253
4.3.1.6. Antonio Sánchez-Escalonilla. Los 7 elementos del guion. 254
4.3.1.6.1. Aportación a nuestro método de Antonio Sánchez-Escalonilla. Los 7 elementos del guion. 256
4.3.1.7. Eugene Vale. La transición de la acción. 256
4.3.1.7.1. Aportación a nuestro método de Eugene Vale. La transición de la acción. 258
4.3.1.8. Melgar Gil. Estructura básica o urdimbre**.** 258
4.3.1.8.1. Aportación a nuestro método de Melgar Gil. Estructura básica o urdimbre. 262
4.3.1.9. Eugenio Sulbarán. Las leyes de la narrativa. 263
4.3.1.9.1. Aportación a nuestro método de Eugenio Sulbarán. Las leyes de la narrativa. 271
4.3.1.10. Gil Ruiz. Los tres elementos del discurso. 273
4.3.1.10.1. Aportación a nuestro método de Gil Ruiz. Los tres elementos del discurso. 274
4.3.1.11. Robert McKee. Las partes del guion. 275
4.3.1.11.1. Aportación a nuestro método de Robert McKee. Las partes del guion. 283
4.3.1.12. Jesús García Jiménez. Proceso de elaboración de un guion cinematográfico. 283
4.3.1.12.1. Aportación a nuestro método de Jesús García Jiménez. Proceso de elaboración de un guion cinematográfico. 284
4.3.1.13. Tramas universales y géneros. 285
4.3.1.13.1. El viaje del héroe. 285
4.3.1.13.2. Propp y Bremond. 287
4.3.1.13.3. Las 20 tramas de Ronald Tobias. 288
4.3.1.13.4. Los géneros cinematográficos según Robert McKee. 293
4.3.1.13.5. Las nueve tramas maestras según Antonio Sánchez-Escalonilla. 295
4.3.1.13.6. Las diez tramas posibles según Philip Parker. 295
4.3.1.13.7. Los ocho tipos de temas según Philip Parker. 297
4.3.1.14. Las fichas de análisis. 298
4.3.1.14.1. Aportación a nuestro método de las fichas de análisis. 305

4.3.2. El análisis de los personajes. 306
4.3.2.1. Los personajes según Casetti y Di Chio. 306
4.3.2.1.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Casetti y Di Chio. 312
4.3.2.2. Los personajes según Sánchez-Escalonilla. 313
4.3.2.2.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Sánchez-Escalonilla. 315

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.3. El personaje en Hollywood según Mario Onaindia. 315
4.3.2.3.1. Aportación a nuestro método del personaje en Hollywood según Mario Onaindia. 316
4.3.2.4. Los personajes según Syd Field. 317
4.3.2.4.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Syd Field. 318
4.3.2.5. Los personajes según Robert McKee. 318
4.3.2.5.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Robert McKee. 319
4.3.2.6. Los personajes según Philip Parker. 319
4.3.2.6.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Philip Parker. 320
4.3.2.7. Los personajes según Gil Ruiz. 321
4.3.2.7.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Gil Ruiz. 324
4.3.2.8. Los personajes según José Patricio Pérez. 324
4.3.2.8.1. Aportación a nuestro método de los personajes según José Patricio Pérez. 326
4.3.2.9. Los personajes según Elena Galán. 327
4.3.2.9.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Elena Galán. 332
4.3.2.10. Los personajes según Luis Melgar. 333
4.3.2.10.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Luis Melgar. 336
4.3.2.11. Los personajes según Jesús García Jiménez. 337
4.3.2.11.1. Aportación a nuestro método de los personajes según Jesús García Jiménez. 338
4.3.2.12. Los personajes según Francisco Gil Ruiz. 338
4.3.2.12.1. Transformación y paradigma. 338
4.3.2.12.2. Repaso a la literatura sobre análisis de personajes. 339
4.3.2.12.3. Método de Gil Ruiz para el análisis de personajes. 343
4.3.2.12.4. Aportación a nuestro método de los personajes según Francisco Gil Ruiz. 347
4.3.2.13. Los cuestionarios a los personajes. 349
4.3.2.13.1. El cuestionario de Proust. 349
4.3.2.13.2. Cien preguntas a tus personajes. 350
4.3.2.13.3. Cuestionario de cinco dimensiones. 352
4.3.2.13.4. Análisis tetradimensional del personaje. 353
4.3.2.13.5. Aportación a nuestro método de los cuestionarios a los personajes. 356

5. NUESTRO MÉTODO. 357
5.1. APARTADOS DEL INFORME PERICIAL. 367

5.2. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *TIBURÓN 3*. 392

5.3. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *GITANO*. 431

5.4. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*. 498

5.5. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*. 557

5.6. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *MISIÓN IMPOSIBLE II*. 615

6. CONCLUSIONES. 707

7. BIBLIOGRAFÍA 709
7.1. PLATAFORMAS DIGITALES. 715
ANEXOS (ADJUNTOS EN CD).
-ANEXO I. CASO TIBURÓN 3. SENTENCIA TRIBUNAL SUPREMO.
-ANEXO II. CASO GITANO. INFORME SANTIAGO MONCADA.
-ANEXO III. CASO GITANO. INFORME PERICIAL FORERO-ZUHAIR.
-ANEXO IV. CASO GITANO. INFORME ALMA.
-ANEXO V. CASO GITANO. INFORME SGAE.
-ANEXO VI. CASO GITANO. INFORME GONZALO GARCÍA-PELAYO.
-ANEXO VII. CASO GITANO. SENTENCIA VÍA PENAL.
-ANEXO VIII. CASO GITANO. SENTENCIA VÍA CIVIL. 1ª INSTANCIA.
-ANEXO IX. CASO GITANO. SENTENCIA VÍA CIVIL. 2ª INSTANCIA.
-ANEXO X. CASO 800 BALAS.SENTENCIA.
-ANEXO XI. CASO JULIO CÉSAR.INFORME PILAR ZOZAYA.
-ANEXO XII. CASO ZAMBRANO.INFORME Mª TERESA TURELL.
-ANEXO XIII. INFORME VICTORIA GUILLÉN NIETO.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. INTRODUCCIÓN: HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Todos hemos tenido alguna vez la sensación de que un relato nos conducía hacia el recuerdo de otro. Todos hemos etiquetado algún argumento gracias a un símil, una simple comparación del tipo "Es un poco como...". Todos asumimos con cierta naturalidad que las historias se enlazan entre sí, que es imposible elaborar un texto, ya sea oral o escrito, sin tomar elementos del vastísimo repertorio producido por el ser humano desde que desarrolló la capacidad de comunicarse y que se almacena parcialmente en nuestras mentes.

No obstante, cuando la semejanza pasa de "un poco como" a "un mucho como", el símil se transforma en metáfora y de la comparación se pasa a la identificación de los relatos. Entonces nuestro nivel de tolerancia puede ser sobrepasado y nuestros sentimientos se tornarían hacia la indignación o la decepción por la ausencia del estímulo de lo nuevo, de lo innovador, de lo diferente, de la variación.

Ante un relato exactamente igual a otro, todos dictaminaríamos la existencia de un copia sin mérito, carente del talento y de la creatividad necesaria para despertar nuestra admiración. Pocos defensores se encontrará el autor de esta obra.

Cuando la copia no es total, sino parcial, se complica en extremo su determinación ya que obliga a una interpretación del cambio producido, a una valoración por parte del receptor del relato. Brotan entonces pareceres de toda índole, desde los que defienden que cualquier alteración de una obra, por mínima que sea, crea otra totalmente nueva, hasta los que condenan cualquier semejanza, pasando por tantas graduaciones de exigencia como personas a las que se le pregunte.

En no pocas ocasiones un copista se ha beneficiado de esta ambigüedad, provocada en gran parte por la ausencia de procedimientos reglados que simplifiquen la dificultosa labor de concretar cuán parecida es su obra a otra anterior. El **objetivo principal** de esta tesis es, en la medida de lo posible, combatir esta ambigüedad proporcionando un método de análisis que aspira, si no a la utópica objetividad, sí a unos resultados más independientes del observador.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nuestra **hipótesis** parte de la premisa de que si toda obra se parece o relaciona necesariamente con otras obras en un proceso más o menos definido de intertextualidad, de nada sirve señalar esas semejanzas para establecer hasta dónde llegan si no van acompañadas de un método científico que sirva para definir si es plagio o no.

Nuestro **objeto de estudio** será el relato cinematográfico, que se ha demostrado especialmente propicio para la copia gracias a lo complejo y novedoso de su elaboración. Complejo porque la obra cinematográfica se teje con la convergencia de diversos códigos. Un filme puede copiar de otro su guion y esconder este acto cambiando los actores, la ambientación, la localización espacio-temporal, la música, la iluminación, los efectos especiales, el montaje y un largo etcétera. Novedoso porque es, con enorme diferencia, el arte más joven de los siete clásicos, lo que ha provocado que su estudio tenga una tradición mucho menor.

Para lograr nuestro objetivo principal, nos hemos marcado otros **secundarios**.

El primero es concretar los conceptos nebulosos que orbitan alrededor de la copia a través del concepto de intertextualidad y sus numerosas variaciones: alusión, cita, homenaje, género, la parodia, cameo, la puesta en abismo, metraje encontrado, adaptaciones, sagas, etc. Nos detendremos en el remake porque lo que separa a esta forma confesa de versionar de otras inconfesas es también lo que diferencia una versión lícita de un plagio.

En segundo lugar, investigar el estado de la cuestión del plagio cinematográfico, aspecto apenas tratado, y mucho menos en estudios académicos que pretendan construir un método de análisis. Esto hace que nos aproximemos a una investigación exploratoria, que es aquella que "debe responder a un tema desconocido, poco estudiado o novedoso"[1]. Además, hemos de considerar que hemos abordado ese estudio exploratorio-cualitativo previo a lo que es el estudio descriptivo-cuantitativo. Esta formulación nos permite dar legitimidad a la parte cualitativa en una investigación que pretende ser esclarecedora en cuanto a sus resultados. Todo nuestro método parte de una triangulación (multimetódica) de discursos que engloban e interseccionan a tres áreas del conocimiento de las ciencias sociales y humanidades: el derecho, la lingüística forense y el análisis fílmico. Los dos primeros los empleamos como herramienta para llegar al tercero.

[1] BERGANZA CONDE, María Rosa y RUIZ SAN ROMÁN, José Antonio A., *Investigar en comunicación*, McGraw Hill, Madrid 2010, p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como ya desarrollaremos en el apartado 4 (Elaboración de nuestro método), arrancamos del derecho porque constituye el campo de batalla más activo contra la copia inadmisible a través del concepto reglado y penado de plagio. Los jueces que se han visto en la obligación de dictaminar el plagio cinematográfico han encontrado enormes dificultades y han tenido que desarrollar herramientas para superarlas con el mayor número posible de garantías de acierto. Aquí reside la importancia del enfoque jurídico, en su incansable deseo de hallar la verdad de los hechos denunciados, en la imposibilidad de rendirse frente a la complejidad del caso o de escudarse en ambigüedades o en términos medios. Ante una denuncia de estas características, el juez sólo puede sentenciar que sí hay plagio, cuando halle suficientes pruebas del mismo, o que no, cuando no existan o sean de una fuerza probatoria menor a las absolutorias.

Dentro de estas pruebas, la que se ha demostrado como la más decisiva es la conocida como informe pericial, es decir, un estudio detallado elaborado por un experto en la materia juzgada. Hemos centrado gran parte de esta tesis en entender cómo actúan estos expertos a fin de convertirnos en peritos especializados en análisis fílmicos capacitados para crear informes periciales válidos en cualquier tribunal español. Asimismo, dedicaremos un amplio apartado a explicar el marco legal que, como peritos, habremos de conocer y respetar: legislación sobre plagio, límites con otras figuras, tipos de procesos judiciales por donde se canalizaría un juicio por plagio en España, etc. Una vez sentadas esas bases, diseccionaremos diferentes informes periciales elaborados en procesos judiciales por plagio, como los de Teresa Forero y Jorge Zuhair, Gonzalo García-Pelayo o los de las asociaciones de autores ALMA y SGAE.

La segunda fuente empleada es la ciencia lingüística, concretamente su rama forense, de reciente creación pero de rápida expansión en los procesos judiciales por su capacidad de unir el arte, las técnicas científicas y las leyes. Su método se basa en la concepción de que todo texto posee unos rasgos que se pueden rastrear, clasificar, cuantificar y comparar. Si bien la lingüística forense se centra en textos escritos, hemos trasplantado algunos de sus procedimientos gracias a la equiparación del guion cinematográfico con un texto literario puesto que comparte con éste gran parte de sus elementos narrativos. El trabajo de Mª Teresa Turell al frente del Laboratorio de Lingüística Forense (ForensicLab) de la Universidad Pompeu Fabra nos ha servido de guía principal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Finalmente, completaremos con el análisis fílmico del guion, basada en parte en la semiótica y el discurso de la transtextualidad de Gerard Genette. Nuestro propósito no es una exploración de la relación de un texto sobre otro, sino, como señala Martínez Fernández, redefinir esos préstamos para que de manera muy diferente vuelvan a ser operativos[2], en cuya operatividad pretendemos separar lo que es el diálogo entre dos obras y lo que es la copia servil camuflada, lo que denominamos como remake inconfeso. Hemos seleccionado una importante cantidad de expertos de los que extraeremos gran parte de los criterios de estudio de los distintos elementos esenciales que las dos fuentes anteriores señalan como canales por los que se canaliza el plagio cinematográfico. Entre otros, hablaremos de la obra de Francesco Casetti y Federico Di Chio, Jacques Aumont y Michel Marie, Antonio Sánchez-Escalonilla, Philip Parker, Mario Onaindia, Eugene Vale, Luis Melgar Gil, Eugenio Sulbarán y Syd Field.

El último objetivo es sintetizar un método que aúne todas las aportaciones anteriores y la aplicación del mismo a algunas de las películas de las que se sospecha que han plagiado a otras y que parta de un hecho cualitativo para tratar de objetivarlo, o si se prefiere a través de técnicas cualitativas llegar a una solución lo más objetiva posible. Asumimos que la objetividad absoluta no existe, pero entendemos que hemos tratado de acercarnos todo cuanto hemos podido. No nos olvidamos de que las técnicas cualitativas son las que a partir de una metodología interpretativa, pretenden, captar los motivos, los significados, las emociones y otros aspectos subjetivos[3].

En la mayoría de los casos, el experto designado como perito recurre exclusivamente a la teoría fílmica, algo que entendemos como un error, puesto que el estudio individualizado de las películas, o incluso de simples escenas, no siempre da resultados óptimos en cuanto al plagio. Sin embargo, junto al estudio interfílmico, con la lingüística forense y el derecho, se completa un método mucho más satisfactorio.

Entendemos, además, que esta labor pericial se ha encontrado con el grave inconveniente de la falta, por un lado, de tradición ya que pocos casos han llegado en España a dirimirse en un juzgado, y, por otro, de estandarización y rigor analítico en los informes, algo que ha restado credibilidad y firmeza a sus resultados. Este trabajo es nuestra propuesta de solución a estos problemas.

[2] MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria,* Cátedra, Madrid,, 2001, p. 48.

[3] Mª Rosa Berganza y José Antonio Ruiz San Román, *op. cit.*, p. 32.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. LA INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA

2.1.APROXIMACIÓN TEÓRICA

Como ya se ha apuntado, el cine es una de las forma artísticas más proclive a la intertextualidad. Su naturaleza multidisciplinaria aúna las tradiciones de, entre otras, la novela, el teatro, la fotografía, la pintura, la arquitectura o la música. Reflexionaremos sobre sus figuras intertextuales más relevantes, partiendo desde sus formas menos invasivas hasta llegar a la transformación total que supone el remake. Pero antes, hagamos una aproximación al concepto general de intertextualidad.

Intertextualidad remite a la relación entre dos textos y es un término empleado habitualmente dentro de la lingüística para razonar cómo los grandes temas de la amplísima historia de la literatura se han ido transmitiendo a través de los autores de cada generación que los recibían en herencia, los pasaban por su prisma particular y los cedían al siguiente que quisiera cogerlo. También se ha empleado para aquellas obras que relacionan dos lenguajes artísticos.

En ambas acepciones, la intertextualidad se constituye para el séptimo arte un pilar sobre el que se ha erigido gran parte de una historia que es corta pero que ha evolucionado muy rápidamente gracias a su enorme capacidad de fagocitación de otras artes.

Puesto que este trabajo partirá de que el guion cinematográfico se debe estudiar como se hace con una obra literaria, se hace necesario un brevísimo repaso histórico de la intertextualidad literaria. Siguiendo a Alberto Fuertes Puerta[4], comenzaremos con la Antigüedad Clásica cuando el concepto de plagio apenas preocupaba pues la cultura común se consideraba una propiedad colectiva de la que se podía disponer sin considerarse en ningún caso un robo. La *imitatio* no sólo se admitiría, sino que incluso se alentaría pues sería un honor ser imitado y su buena realización recibiría tantos halagos como la invención. La gloria se alcanzaría no con las ideas sino con la expresión, con la reinterpretación e intento de mejora de un material preexistente. Los preceptos clásicos rechazarían la copia servil y la ocultación de las fuentes. Al contrario, se exigiría la identificación de lo que se trataba de superar para su comparación posterior.

[4] FUERTES PUERTA, Alberto, *El plagio como estrategia de traducción: estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español*, 1847-2010, Universidad de León, León, 2011, pp.22-50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la Edad Media, la originalidad seguiría sin tener el valor literario actual, lo que habría facilitado el plagio, la imitación y la traducción sin señalar las fuentes. La figura de autor quedaba difuminada y superada por otras como la del traductor y el copista, que introducirían notables cambios en sus versiones. En algunas ocasiones hasta tal punto que se entenderían como obras nuevas.

Con el Renacimiento, el Humanismo traería a la cultura una vuelta a la Antigüedad rescatando la *imitatio* de los modelos grecolatinos. Petrarca se consideraría como el gran impulsor de un método imitativo ecléctico que bebiera de diversas fuentes para crear a continuación algo nuevo pero con el estilo del nuevo autor. Veamos el ejemplo de Gasparino Barzizza animando en su *De imitatione* a evitar el plagio literal y borrar la relación entre texto y modelo. Con ejemplos como éste, se podría considerar este libro como un manual del plagio:

> "Cuando queramos imitar, no debemos bajo ningún concepto copiar al pie de la letra del libro que nos sirve como modelo, sino que tenemos que cambiar las palabras y las frases para que estas no parezcan las mismas que las del libro. Esta tarea es muy fácil de realizar, por ejemplo, practicando la imitación al revés, esto es, cambiar las frases que queremos imitar por sus contrarias, de modo que si queremos, verbigracia, imitar un fragmento de Cicerón en el que está elogiando enardecidamente a una persona, lo que podemos hacer nosotros es llenarla de vituperios. Más aún, jamás se nos debe ocurrir imitar una epístola completa, porque incluso modificando el léxico, con suma facilidad sería reconocida".[5]

A finales del siglo XVIII el concepto de originalidad heredado de la cultura grecolatina comienza a sustituirse por la reivindicación romántica de la autenticidad y la espontaneidad. Tampoco se rechazaría directamente la *imitatio*, sino que se propondría tomar los elementos universales y desarrollarlos desde el estilo personal del escritor.

Las acusaciones de plagio aún no derivaban en consecuencias judiciales, pero sí sociales ya que se desarrollaron unos principios sobre los que se juzgaría el caso. Por ejemplo, en Inglaterra se desarrollaron cuatro principios para decidir si la copia era inaceptable:

-El reconocimiento. Se consideraría cumplida si el lector podía identificar su fuente, normalmente a través de la cita.

[5] Ibídem, p.31.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-La mejora. No cumplirla suponía ser calificado de mal escritor. No obstante, satisfacerla serviría para eximir de las demás condiciones para su aceptación.
-La familiaridad. Tomar a un autor familiar al público y al autor o un tema fruto no de la creación, sino del conocimiento (ciencia, historia, etc.) eximirían de la deshonra.
-Inconsciencia. La mayor parte de acusaciones se descartarían por este eximente.

Igualmente se distinguirían dos tipos de plagio: el culpable, que no cumpliría ninguno de los requisitos y el poético, que lo haría en, al menos, uno de los cuatro.

También en Inglaterra se habría aprobado la considerada como la primera ley moderna de copyright, *The Statute of Anne* (1709), culminación de un largo proceso iniciado con la invención de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg. La multiplicación de los libros y de lectores provocó los primeros conflictos entre los talleres de impresión y las copias piratas de sus libros, además de un deseo de control por parte de los gobernantes de su impacto. Poco después se desarrollarían licencias o privilegios y organismos de control de los mismos y, más adelante, pensadores como Milton, Locke o Defoe impulsarían una ley que amparara la dignidad y los derechos de los autores. *The Statute of Anne* supondría el fin de la censura directa sobre la prensa, la limitación de la perpetuidad de los derechos que poseían los impresores sobre las copias realizadas y el reconocimiento al autor de derechos exclusivos sobre su obra.

Con el paso de los años se fueron aprobando otras muchas leyes que seguían esta dinámica. En España, su equivalente podrían ser las Leyes de Antecedentes (1763-1764) o la Ley de Propiedad Literaria (1847).

Estas leyes combatirían la falsificación o la piratería editorial, esto es, el plagio literal, nunca el no literal. Aun así, sentarían las bases del concepto actual de autor al dotarle de voz en asuntos estéticos y comerciales de su obra y profesionalizarían la actividad del artista, quien ya no dependería de un mecenas, sino de su propio trabajo.

Ya en el ese periodo de vertiginosas revoluciones artísticas que vino a ser el siglo XX, una corriente de pensadores sintetizó muchas de estas ideas anteriores en el concepto de "intertextualidad". Julia Kristeva lo popularizó con su célebre artículo sobre el dialogismo de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bajtin, donde afirmaba que un texto no se puede considerar una entidad independiente, sino una fuertemente interconectada con otras muchas. Consideraba Kristeva que la práctica de la intertextualidad ha existido en cualquier periodo histórico, conscientemente o no, pero que hoy se le da mayor importancia debido a la multiplicación de las fuentes accesibles que trajo la sociedad de la información[6]. Esta línea de argumentación entronca con la de otros muchos escritores que consideran la repetición un proceso natural e inevitable. Conocida es la opinión del poeta y dramaturgo T.S. Eliot, para quien el texto poético sólo adquiere sentido al relacionarse con los artistas del pasado en un diálogo entre miles de creadores que no fueron contemporáneos. O la de Jorge Luis Borges, para quien no deberíamos escandalizarnos ante la copia, pues, según afirma, sólo existen cuatro grandes historias universales y repetidas constantemente y que no se puede escapar de esta limitación.

La teoría de la intertextualidad actualmente tiene tres pilares fundamentales en los trabajos de Tyniánov, Bajtín y Saussure.

El primero abordó el problema del intertexto a través del estudio de la parodia. Pensaba, como Bajtín, que la parodia es un principio fundamental en la renovación de los sistemas artísticos, basado en la transformación de textos precedentes. La parodia se presenta como un texto de dos planos, a través del cual se transparenta el texto predecesor, siendo necesaria la falta de concordancia entre ambos planos: la parodia de una tragedia será una comedia. Este desfase permite los desplazamientos semánticos de profundidad y que se ponga en marcha el mecanismo de la formación de sentido y se puede producir entre obras de distintas artes.

Bajtín desarrolla la idea del diálogo del texto, que incluiría dentro de sí todo un campo infinito de otros textos que pueden ser correlacionados con él en el marco de alguna esfera de sentido. El texto no es un campo de sentido en transformación que surge en la intersección del autor y el lector, convirtiéndose el último en coautor del texto.

Por su parte, Saussure estudió un principio de composición de los versos, el método de los anagramas, según el cual un texto poético se construiría dependiendo de la composición sonora de una palabra clave, la mayoría de las veces el nombre de un dios no especificado en el texto.

[6] SOLAZ, Lucía, en Encadenados.org: http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm (vi: 24 de mayo 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cambiando el carácter del nombre anagramado cambiaría todo el significado del texto. Aunque tuvo muchas dudas sobre la veracidad de la teoría, al menos facilitó la creación de un modelo patente del modo en que cierto elemento situado fuera (un nombre) actúa sobre el significado de los elementos internos, organizando el orden de los elementos en el texto y su capacidad de modificarlos.

Roland Barthes llegó a propugnar un nuevo enfoque sobre el plagio. Hasta entonces, la crítica habría basado su análisis en la biografía y las intenciones de un autor, pero Barthes consideraría irrelevantes estos aspectos, pues lo importante es que el texto se forma a través de un entramado de innumerables citas de diversa procedencia y múltiples significados e identidades. Ante la falta de autor, no tendría sentido la propiedad intelectual y el plagio pasaría de proscrito a único modo de producción textual.

Pero el autor más influyente de esta corriente ha sido Gerard Genette por sistematizar en su reputado *Palimpsestes* los distintos tipos de relaciones literarias intertextuales, a las que él consideraba como transtextuales[7]:

-Intertextualidad: copresencia entre dos o más textos.
-Paratextos: se dividiría en peritexto y epitexto.
-Peritexto: aquello que está incluido dentro del libro como objeto físico. Lo más importante es el nombre del autor, la autoría de la traducción si existe y la fecha de publicación.
-Epitexto: aquello que rodea al texto, como las entrevistas o los comunicados de prensa.
-Metatextualidad: unión de un texto con otro del que habla sin citarlo. Aparece principalmente en la crítica. Podría relacionarse con la intertextualidad a través de la alusión o incluso del plagio cuando no nombra el texto original.
-Architextualidad: la categorización genérica que se puede aplicar a un texto, tales como ensayo, novela, etc. La aceptación final del estatuto genérico dependería del receptor que aceptaría o rechazaría la propuesta.
-Hipertextualidad: relación de un texto en que se injerta otro texto de una manera que no sea la del comentario. Genette lo asimila a la inspiración.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[7] CHÁVEZ VACA, Wladimir, *Un ladrón de literatura. El plagio a partir de la transtextualidad. Desarrollo de una metodología de comparación*, University of Bergen, https://bora.uib.no/handle/1956/5545 , 2010 (vi: 25 septiembre 2013), pp. 57-67.

Entre las muchas aplicaciones que ha tenido esta clasificación, nos quedaremos con la traslación al cine que Carmen Torregrosa[8]:

-Paratextualidad. Paratexto sería todo aquel texto que presente en los márgenes del filme y, por tanto, separable de él: su título, el logotipo de la productora, los títulos de crédito, los subtítulos, los intertítulos, etc. Igualmente se podrían incluir la publicidad y los documentos de producción: apuntes de dirección, esbozos, presupuestos, notas de los técnicos, fotografías de rodaje, diseños de vestuario, tratamientos y guiones previos al definitivo, etc.

-Metatextualidad. Relación con la crítica especializada y los programas sobre cine presente en cualquier medio de comunicación.

-Architextualidad. Hablaríamos aquí del género, el cual, como es sabido, marca el horizonte de expectativa del lector y la recepción de la obra.

-Hipertextualidad. Unión del filme (hipertexto) con otro anterior (hipotexto) mediante una de sus dos tipos de derivación: la transformación o la imitación.

-Hipertextualidad por transformación: censura, musicalización, coloreado, cambio de metraje y tráiler.

-Censura. La censura tendría muchas formas: un nuevo montaje, la adición de una voz en off, un nuevo doblaje, etc. Tendría una relación de odio o desprecio hacia el hipertexto y el que la aplica trataría de ocultar su presencia al espectador.

-Musicalización. La banda sonora en muchas ocasiones se restaura para obtener la calidad original. Sin embargo, a veces se añaden fragmentos o directamente se sustituye por una nueva. En algunos casos, se aprovecha esta circunstancia para modificar otros aspectos, como en el caso de la versión que realizó Giorgio Moroder en 1984 de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) en color, con banda sonora, con sus dos horas reducidas a 83 minutos y un argumento simplificado.

-Coloreado y otras restricciones de la televisión. El coloreado supondría un cambio radical porque las películas a las que se le aplica fueron concebidas en blanco y negro. Esta costumbre surgió en parte por el deseo de las televisiones de atraer a más público. La pequeña pantalla también impondría otros cambios: la ratio de la imagen (más estrecha que en cine), los cortes publicitarios, depuración del lenguaje ofensivo, etc.

-Reducción y aumento del metraje. La reducción del metraje en ocasiones se relacionaría con una medida impuesta por el productor. La opción contraria, también sería posible, pero menos común.

[8] TORREGROSA POVO, Carmen, *Repetición en el cine: remakes y secuelas. análisis comparado de las cuatro versiones de El cartero siempre llama dos veces*, Universidad de Valencia, Valencia, 1996, pp.37-70.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Tráiler. Formalmente influido por la publicidad y el videoclip, trataría de condensar la densidad narrativa de la película.

-Hipertextualidad por imitación: pastiche y parodia. La imitación no se aplicaría sobre un texto concreto, sino con muchos, es decir, sobre un género o estilo completo.

-Pastiche. Imitación de neutralidad mimética, sin intención satírica o caricaturizadora y sin cita directa al modelo para reducir la visibilidad del contacto. Por ejemplo, la obra de Brian De Palma como pastiche de la de Alfred Hitchcock.

-Parodia. Obra marcada por su carácter satírico y la necesaria visibilidad de sus referencias. Por ejemplo, *Aterriza como puedas* con la saga de *Aeropuerto*.

-Intertextualidad: alusión y cita.

-Alusión. Referencia a otra película sin importancia en la narración para que el espectador no se pierda nada importante si no la comprende. Por ejemplo, en la escena de *E.T.* (Steven Spielberg) en la que éste ve a un niño disfrazado de Yoda y va a saludarle. Para comprenderla totalmente, el espectador tendría que saber diversos hechos: la existencia de la saga *Star Wars*, la amistad entre los directores de ambas películas, la coincidencia entre el creador de ambas figuras, etc.

-La cita. La cita tendría lugar con la recreación de secuencias célebres del cine, como la de la ducha de *Psicosis* o la de la falda de *La tentación vive arriba*.

En los siguientes subapartados trataremos algunas de estas figuras aunque sumaremos otras tantas, igual de importantes pero no incluidas en esta taxonomía, como el remake, que la propia Torregrosa reconoce que no encaja en ninguna subcategoría de Genette por ser un fenómeno estrictamente cinematográfico.

2.2. ALUSIÓN, CITA Y HOMENAJE

La influencia de otra obra en la propia se esconde en no pocas ocasiones al público. No obstante, en otras, el artista evidencia el nexo a través de una alusión, una cita o un homenaje, tres figuras cuyos límites se difuminan y confunden con mucha facilidad, entre otras razones, porque los teóricos muchas veces las emplean como sinónimos.

No todos actúan igual. Gerard Genette sí diferencia las citas directas y localizadas, formas de intertextualidad, de las alusiones. Estas últimas se etiquetan como hipertextualidad ya que un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hipertexto transforma, modifica, elabora o extiende un hipotexto anterior, es decir, las alusiones trabajan en formas de imitación como el pastiche y parodia. [9]

Razona Chávez Vaca[10] que la alusión sería un fenómeno intertextual que podría entenderse como plagio si los receptores estimaran mala fe en la actuación del autor. Si la presencia textual es explícita, se evitaría la confusión a través de cambios visuales como distintas tipografías, tamaños de letra, márgenes, etc. Las obras académicas y científicas han de incluir, además, una enumeración detallada y precisa de sus fuentes, requisito que se relaja en las obras artísticas, siempre y cuando quede claro la relación con el hipertexto. En algunos casos se cambian por notas paratextuales, sobre todo en los préstamos abundantes o literales. Por ejemplo, la palabra "versión" en un subtítulo. O el título *Ulises* en la célebre novela de James Joyce gracias al cual a nadie se le escaparía la relación con *La odisea*. Con este juego de referencias, el texto narrativo se enriquecería al dotarse de otro sentido y retaría al lector a buscarlo y procesarlo. El autor del hipertexto debería emplear marcadores intertextuales para conseguir una lectura polisémica.

En el plagio se eliminarían los marcadores textuales, la alusión no resultaría clara y el juego intertextual quedaría anulado. Un hipotexto sólo funcionaría si está señalado como tal en el hipertexto. Algunos escritores aducirían que en sus páginas abundan las referencias a otras muchas novelas y que poner comillas a cada una de ellas supondría un trabajo antiestético y dificilísimo. Otros escritores optan por incluir referencias intertextuales claras para el receptor, como hizo Antonio Muñoz Molina en *Sefarad*, señalando que el origen de sus palabras se encuentran en numerosos testimonios, algunos publicados como autobiografías o textos periodísticos, que él habría reelaborado en su mayoría y distinguido con la letra bastardilla cuando los tomaba literalmente. El lector entiende este origen gracias a numerosas marcas textuales y en una paratextual llamada "Nota de Lecturas" donde cita a lo largo de varias páginas casi una veintena de fuentes.

Robert Stam también desarrolló subcategorías dentro para abarcar las distintas formas que tiene un remake de citar a su precedente. La primera subcategoría es la intertextualidad de celebridad, que define la presencia de una estrella del cine o la televisión que aparecía en la versión anterior, como cuando Robert Mitchum y Gregory Peck, protagonistas de *El cabo del terror* (J. Lee

[9] VEREVIS, Constantine, *Film remakes*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, p. 46.
[10] Wladimir, Chávez Vaca, *op. cit.*, pp. 67-89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Thompson, 1961) aparecen en *El cabo del miedo* (Martin Scorsese, 1991). La segunda es la intertextualidad genética, que es cuando aparece un hijo o un familiar de un actor conocido para evocar la memoria de un trabajo anterior. Así, en *Barridos por la marea* (Guy Ritchie, 2002) Adriano Giannini interpreta el papel que su padre, Giancarlo, hacía en la película en la que ésta se inspira. La tercera categoría es la intratextualidad, que describe la forma en la que un remake refiere al proceso de versionar a través de las estrategias de la puesta en abismo, como ocurre con *Nikita* (Luc Besson, 1990) y sus copias. Finalmente, la autocitación se refiere a una película en la que su realizador versiona alguno de sus anteriores trabajos, como Alfred Hitchcock en *El hombre que sabía demasiado* (1934, 1955).[11]

Algunos autores engloban los cita, alusión y homenaje en un solo concepto. Para John Biguenet[12] todo son alusiones, ya sean directas, es decir, mencionando el título, mostrando un cartel de la misma, viendo un personaje una película o incluso incluyendo un fragmento de la misma; pero también puede incluirse de una manera más oculta en la que el cineasta exige a su audiencia el conocimiento de la historia del cine al recrear con similitud personajes, frases y escenas de una película concreta o las convenciones de un género.

Iampolski[13] define la cita como el fragmento del texto que perturba el desarrollo lineal de la narración y que recibe fuera del texto una motivación que lo integra en él. Sin embargo, puede ocurrir que la cita incrustada parezca derivar de su motivación desde la lógica del texto y se disuelva dentro de la estructura mimética del filme y deje de ser una cita al no ser reconocida por el lector, y a la inversa, un momento anómalo puede llegar a ser una cita a través del lector que hace una interpretación específica sin tener en cuenta si expresa las intenciones del autor. La plenitud semántica de un texto es precisamente el resultado de su habilidad para establecer la conexión con otros textos que llegaron antes, y ocasionalmente con aquellos que vengan después. Esta idea se explicaría con una de las numerosas citas que Jean-Luc Godard incluyó en *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960), un verdadero collage de referencias a otras películas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[11] Ibídem, pp. 20-21

[12] BIGUENET, John, "Double takes: the role of allusion in cinema", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, pp. 132-138

[13] IAMPOLSKI, Mijaíl, *Teoría de la intertextualidad y el cine,* Ediciones Episteme, Valencia, 1996*,* pp. 28-34

ALUSIONES / CITAS / HOMENAJES EN *AL FINAL DE LA ESCAPADA* (JEAN-LUC GODARD, 1959)[14]	
REFERENCIA	MOMENTO EN QUE APARECE
Más dura será la caída (Mark Robson, 1956).	Cartelera en los Campos Elíseos que contempla Michel, sobre todo por la fotografía de Bogart.
A diez segundos del infierno (Robert Aldrich, 1959).	Afiche con el eslogan "Vivir peligrosamente hasta el fin".
Vorágine (Otto Preminger, 1949).	Patricia entra en un cine para despistar al policía y se oye el film de fondo.
Nacida en el Oeste (Budd Boetticher, 1959).	Película que ven juntos Patricia y Michel en el Napoleón.
Sin conciencia (Raoul Walsh, 1951).	Imitado cuando Michel roba a una cliente en los lavabos de una cafetería.
Cuarenta rifles (Samuel Fuller, 1957).	Patricia mira a través de un afiche enrollado. En el film de Fuller era a través del cañón de un fusil.
El testamento de Orfeo (Jean Cocteau, 1959).	Citado por Parvulesco.
Pickpocket (Robert Bresson, 1959).	Plano detalle de las monedas en las manos de Michel abriendo en iris.
Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959).	En un campo de los Campos Elíseos, cuando salen Von Doude y Patricia.
Du côté de la côte (Agnès Varda, 1959).	Cortometraje en el mismo programa.
Buenos días, tristeza (Otto Preminger, 1957).	La presencia de Jean Seber. También en una foto de rodaje en la habitación de Patricia.
Amanece (Marcel Camé, 1939).	Michel acariciando el oso de peluche.
Boudu salvado de las aguas (Jean Renoir, 1932).	Michel limpiándose los zapatos con el periódico.
Toni (Jean Renoir, 1934).	Huida a campo traviesa después de disparar al motorista.
El hombre del Oeste (Anthony Mann, 1958).	Michel tambaleándose herido de muerte.
El tigre de Esnapur (Fritz Lang, 1959).	Simulación de disparos de Michel sobre el sol a través de la ventanilla.

En un momento determinado Jean Seberg observa a Jean Paul Belmondo a través de un afiche enrollado, algo que ocurría en *Cuarenta fusiles* (Samuel Fuller, 1957) con Barbara Stanwyck observando a través de un cañón. Su inserción es tan natural que sólo puede descubrirse por un comentario de Godard. Sin embargo, la cita sigue cumpliendo una doble función. Por una parte, remite al cine negro, género en el que se enmarca *Al final de la escapada*, y establece un vínculo architextual (expresión de Gérard Genette) ya que el género en calidad de conjunto de textos de un solo tipo se entiende como architexto. Por otra, a través del filme de Fuller se introduce una comprensión más profunda de las relaciones entre Patricia y Michel, relaciones en las que Michel interviene como víctima, anticipando su muerte.

[14] GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y VILAGELIU, Josep, *La intertextualidad en Jean-Luc Godard o cómo construir un discurso desde la ubicuidad cultural,* Universidad Jaume I de Castellón, http://apolo.uji.es/fjgt/Godardateneo.pdf (vi: 4 de mayo de 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Biguenet especifica otras funciones, como cuando un cineasta habla sobre su propio trabajo como un guiño a sus seguidores o como una forma de reivindicar algún trabajo del que se sienta especialmente orgulloso. El guiño es habitual en las secuelas ya que, por naturaleza, son una alusión autorreferencial a un trabajo anterior. Por ejemplo, en *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), Steven Spielberg recrea la secuencia de *En busca del arca perdida* en la que el protagonista se enfrenta a un hombre al que mata con una pistola después de unos segundos de demostración de sus habilidades con la espada. En la segunda entrega, hay una situación muy parecida pero cuando Indiana Jones va a coger el arma para hacer la misma acción, se da cuenta de que no la tiene y debe huir. En *Un pequeño romance* (1979) George Roy Hill comienza el filme con un montaje con diversos fragmentos de películas entre las que aparecen *Dos hombres y un destino* (1969), también dirigida por Hill y en una escena posterior coloca a sus protagonistas en un cine donde proyectan *El golpe* (1973), su anterior éxito.

Esta alusión en las secuelas traspasa la pantalla y puede emplearse en el material promocional. La famosa frase "They´re here" ("Ya están aquí") de *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982) se empleó para los tráilers de la secuela, *Poltergeist II* (1986) modificándola por "They´re back" ("Ya están de vuelta"). La misma productora de *Poltergeist* le dio una vuelta al eslogan incluyéndolo en un cartel promocional de *Gremlins* (Joe Dante, 1984) en la que una de estas peligrosas criaturas dice "We´re here" como si ellos fueran aquello a los que temía la niña de *Poltergeist*.

Constituye una variante el añadido de referencias de otra película para que el público pueda relacionar dos películas aunque no son continuación la una de la otra. Normalmente se mencionan los responsables artísticos menos conocidos del filme para conectarlos con sus largometrajes anteriores. De ahí que muchos anuncios incluyan frases del tipo "Del director / productor / guionista de..." sin mencionar el nombre de dicha persona. Se elegirán siempre películas conocidas y triunfadoras que además indiquen el tono y género de la nueva película. Es una estrategia comercial para levantar expectativas.

Igualmente es comercial la función que atribuye Robert Olson a la inclusión dentro de programas y películas infantiles de guiños a otras películas para mantener interesados a los padres[15]. Así, los chistes que aparecían en *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001) sobre *El mago de Oz*

[15] OLSON, Scott Robert, *Hollywood planet. Global media and the competitive advantage of narrative transparency*, Lawrence Erlbaum Associates Inc Publishers, Mahwah, 1999, pp. 124-125.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Victor Fleming, 1939), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977), *Star Trek* (Robert Wise, 1979), *The Blues Brothers* (John Landis, 1980) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) sólo serían reconocidos por adultos y se habrían introducido para conseguir que ellos también disfrutaran de la película, infantil en un principio. Si quedan satisfechos por la experiencia, repetirán con las secuelas de *Shrek*.

Los homenajes tienen, incluso, un efecto no intencionado cuando se convierten en una convención la repetición de un recurso formal y pasan al imaginario colectivo. Por ejemplo, el efecto "Zolly" o "Dolly Zoom" que consiste en alejar o acercar la cámara mientras se aumenta o disminuye el zoom para que el sujeto permanezca igual de tamaño mientras el fondo va variando progresivamente de tamaño porque el zoom modifica la profundidad de campo. Hitchcock lo popularizó al usarlo en *Vértigo* (1958) y tanto se repitió posteriormente que hoy día es un recurso del lenguaje fílmico y un realizador puede rodar una toma con ese efecto sin intención de homenajearlo.

2.3. EL GÉNERO

El concepto de tipo o género literario ha sido extensamente tratado por los teóricos desde Aristóteles y Horacio, que sentaron las bases del estricto sistema renacentista, que pasó a ser suprimida por los románticos en el siglo XIX y que fue intelectualizado por los teóricos europeos de la primera mitad del siglo XX. Su redirección hacia los géneros cinematográficos no se producirá hasta la década de los 60, con el surgimiento del estructuralismo y el marxismo.

La corriente estructuralista surge de los estudios literarios comenzados por Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss, quienes se centraron en el folclore y la expresión ritual de las contradicciones de la sociedad. Los esquemas narrativos genéricos representarían prácticas sociales y darían al receptor un medio para asegurar su unidad y su futuro. Las situaciones y relaciones ficticias ofrecían soluciones a problemas reales de la sociedad.

Por su parte, los críticos marxistas seguidores de Louis Althusser hablaban más de la carga ideológica de los productos culturales, que eran vehículos para que un gobierno dirigiese a sus ciudadanos o para que una industria atrayera a sus clientes, apagando sus instintos e induciéndolos a creer en falsos presupuestos de unidad social y futura felicidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Centrándonos en el género cinematográfico, Román Gubern lo definiría como una categoría temática basada en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género. Sólo habría dos tipos: los narrativos, propios de la ficción, o anarrativos, descriptivos como el documental.

Para la italiana Luciana Della Fornare, un género cinematográfico está constituido por una serie de filmes que presentan características análogas en el tema, en el argumento, aunque con ambientaciones frecuentemente diversas. Para esta autora sólo existen cuatro géneros cada uno dividido en distintos subgéneros con características comunes en la trama, en los personajes y en la ambientación. El género de aventuras abarcaría los subgéneros del western, mitología, fantaciencia, espionaje, policíaco, bélico, aventuras puras, thriller y catástrofe; el género cómico, el de comedia pura, el romántico, el de aventuras, el de animación y el de comedia all´italiana; el dramático, el puro, el sentimental, el erótico, el musical, el histórico y el negro; y el documental[16].

Veamos ahora la taxonomía de José Luis Sánchez, basada en aspectos formales y temáticos.

LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS SEGÚN JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA [17].	
I. ATENDIENDO AL FORMATO	IV. ATENDIENDO A LA PROCEDENCIA O AL ESTILO NARRATIVO
Cine de animación	Cine español
Cine mudo	Nouvelle Vague
Cortometrajes	Cine europeo de autor
Documental	Cine chino
Making-off	Cine japonés
Cine-Versión Original Subtitulada	Cine latinoamericano
	Dogma 95
II. ATENDIENDO AL GÉNERO	
Cine bélico	
Cine biográfico	V. CLASIFICACIONES INTERGÉNERICAS O HÍBRIDAS
Cine cómico	Cine de carretera
Cine de acción	Cine de mujeres
Cine de aventuras	Homosexualidad en el cine
Cine de catástrofes	Cine y literatura
Cine de ciencia-ficción	Cine en el cine
Cine de terror	
Cine de romanos	VI. REALIDADES SOCIALES O VALORES HUMANOS LLEVADOS
Cine del oeste	AL CINE
Cine histórico	Derechos humanos
Cine musical	Drogas y alcoholismo
Cine negro	Enfermedades físicas y mentales
Cine policíaco	

[16] ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Proyecto Didáctico Quirón, Madrid, 1999, pp. 46-47.

[17] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza editorial, Madrid, 2002.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cine político Cine religioso Comedia Dibujos animados Drama Suspense III. ATENDIENDO AL TIPO DE USUARIO Cine infantil	Jóvenes Pena de muerte Racismo SIDA España-Historia, Guerra Civil, 1936-1939-Películas

Estados Unidos y su potente industria cinematográfica suele entenderse como el mayor motor de creación de géneros, gracias a su sistema de estudios de Hollywood, que ya en su época clásica privilegiaba la interacción entre géneros y estrellato desde sus comienzos. De este modo, Fred Astaire, Ginger Rogers y la RKO formaron un todo desde el enorme éxito de *Volando hacia Río de Janeiro* (Thornton Freeland, 1933) igual que la Universal quedó ligada al terror en los años 30 y MGM, al musical en los 40 y 50[18].

Desde un punto de vista económico era lo más lógico ya que permitía la amortización de los intérpretes contratados, de los decorados, del vestuario y del lanzamiento comercial, que satisfacía los deseos y expectativas del público. Esta estrategia tendía hacia el conformismo, repitiendo hasta la saciedad acciones semejantes con personajes encerrados en idénticos decorados. Sin embargo, grandes directores han sabido realizar obras de autor respetando las reglas del juego del género, como hizo John Ford con el western.

Rick Altman[19], entiende que el empleo de Hollywood de los géneros cumple una serie de funciones importantes en cada fase del proceso de realización de una película:

-Preproducción. Fórmula que marca la acción de las productoras.

-Producción. Molde sobre la que se construyen las películas.

-Distribución. Etiqueta empleada visible para el mercado.

-Recepción. Horizonte de expectativa para el espectador.

Altman[20] añade que Hollywood se relaciona con los géneros a través de tres premisas:

-Los géneros son intertextuales.

-Los géneros son incontrolables.

[18] COSTA, Antonio, *Saber ver el cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2008, pp. 96-98.

[19] ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, pp. 50-51.

[20] Ibídem, pp. 33-189.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Los géneros se pueden (y se deben) mezclar.

Así, el género llevaría en su ADN la intertextualidad, sin la cual no tendría sentido:

> "Las películas poco vinculadas con los géneros dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias intertextuales [...] Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares. Para entender las nuevas películas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior". [21]

La industria cultural se diferenciaría de otros sectores en que no puede repetir exactamente sus productos, sino que ha de combinar en ellos la semejanza de un modelo y la diferencia de contenidos. Las películas de un mismo género compartirían ciertos atributos básicos (situaciones, temas, iconos, escenarios...) desarrollados sobre un esquema básico del que se cambiarían algunos detalles. Esta repetición provocaría que las películas se vuelvan predecibles puesto que enseguida se puede adivinar la sustancia y el desenlace. La introducción de grandes estrellas potenciaría aún más esta situación, ya que, con sólo contemplar el cartel, se garantiza un estilo, una atmósfera y un conjunto de actitudes conocidas. El espectador esperaría no tanto una novedad como una reafirmación y la participación en acontecimientos familiares. Normalmente, una película busca para su mejor recepción conectar con la cultura y sociedad a la que se dirige, pero si es de género además habrá de referenciar una serie de imágenes, situaciones y personaje de películas anteriores que se han simplificado para convertirlos en universales y representativas de dicho género.

No es menos cierta la dificultad de controlar el nacimiento, crecimiento y mutación de un género, puesto que depende del deseo del público.

> "Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un período limitado en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas".[22]

Los géneros serían empleados por los productores porque aportan modelos sobre los que desarrollar los proyectos, simplifican la comunicación entre el personal del estudio y aseguran unos beneficios económicos a largo plazo.

[21] Ibídem, p. 49.

[22] Ibídem, p. 85.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero los géneros cuentan con una clara desventaja: no se pueden proteger y por lo tanto son constantes fuentes de robos por parte de la competencia. Cuando un estudio crea una película con rasgos innovadores, éstos serán imitados por toda la industria y pasarán a formar parte del género o a crear uno nuevo. Cuando el género se satura, se abandona o se margina a los sectores minoritarios cumpliendo así un proceso vital de nacimiento, crecimiento, transformación y muerte, aunque siempre tiene la opción de resurgir de sus cenizas.

Ya a principios del siglo XX, productoras como la Edison, la American Mutoscope y la Biograph tenían sus propias series con personajes tipo inventados o sacados de algunas historietas. La falta de regulación del copyright en Estados Unidos permitía los continuos robos de personajes y de estrategias. Por ejemplo, en 1898 Biograph arrancó una serie de películas cuyo título comenzaban con la palabra "How": *How the athletic lover outwitted the old man, How the ballet girl was smuggled into camp*, etc. Inmediatamente la Edison copió los títulos "How" y comenzó su propio ciclo con la palabra "Why", que la Biograph no tardó en imitar.

En el Hollywood clásico las *majors* se dieron cuenta de que no podían dominar los géneros, así que cambiaron de táctica, controlando férreamente actores, directores, historias y personajes, los cuales pueden ser destacados en la publicidad para asegurar espectadores para la siguientes entregas donde aparezcan. La promoción pasó a centrarse no sólo en el género, sino también en las estrellas y en los personajes, con lo que resultaba muy lucrativo realizar ciclos con Tarzán, Perry Mason o El Santo.

Este proceso se ha seguido repitiendo sin parar desde entonces. Veamos el caso paradigmático de Joel Silver y el nacimiento de un género nuevo de las *buddy movie*. Silver ha sido uno de los productores más influyentes en Hollywood desde los años 80, contando en su haber con éxitos como *Límite 48 horas* (1982), *La jungla de cristal* (1988), *Matrix* (1999), *V de Vendetta* (2005) o *Sherlock Holmes* (2009). Representaría para el Neohollywood lo mismo que Darryl F. Zanuck y David O. Selznick para la Edad de Oro de Hollywood: un creador de ciclos y géneros. Su primer gran éxito, *Límite 48 horas*, estableció un fórmula al desarrollar un thriller policíaco protagonizada por una inusual pareja hasta entonces: un desencantado policía blanco, Nick Nolte, y un personaje afroamericano totalmente opuesto a él, Eddie Murphy. Silver imitó la fórmula en las películas de acción *El gran despilfarro* (1985) y *Commando*(1985), e incluso en la comedia *Jumpin´Jack Flash*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1986). A su vez, el resto de grandes productoras hizo lo mismo con innumerables variaciones, lo que destruyó la fórmula de Silver y la transformó en un género reconocido: la *buddy movie*. Silver contraatacaría copiando las elevadas dosis de acción que empleaban algunos de sus competidores y aplicándolas a sus nuevas producciones *Arma Letal* (1987), *Depredador* (1987) y *La jungla de cristal* (1988). Esta última combinaba además la acción con la comedia al emplear a un actor hasta entonces conocido por sus comedias románticas, tanto la televisiva *Luz de luna* (1985-1989) como la cinematográfica *Cita a ciegas* (1987). En palabras de Silver, esta estrategia pretendía captar a un público femenino, ya que las películas de acción solían atraer sólo a las hombres y tenían un tope de recaudación de 60 millones. Sin embargo, *La jungla de cristal* consiguió 82 porque habría atraído a las mujeres. Inevitablemente esto produjo una serie de variaciones de la película: *La jungla de cristal* en un autobús (*Speed*), *La jungla de cristal* en un barco (*Alerta máxima*), *La jungla de cristal* en un avión (*Pasajero 57*), *La jungla de cristal* en el avión del presidente (*Air force on*e), *La jungla de cristal* en un partido de hockey (*Muerte súbita*)...

Para hablar de la mezcla de géneros, tenemos que recordar que el establecimiento de la terminología genérica procede de varias fuentes, pero las dos más importantes son la crítica y la propia industria cinematográfica, las cuales tienen intereses contrapuestos en su reconocimiento. La crítica reflexiona sobre el cine y su pasado, por lo que necesita la categorización para facilitar su trabajo. El problema surgiría cuando las categorías empleadas sean artificialmente rígidas para poder forzar teorías y clasificaciones. No obstante, la industria rechazaría la concepción de géneros como departamentos estancos. Si bien en su época clásica eran habituales las campañas publicitarias que señalaban que el filme contenía elementos masculinos (aventuras, guerra, western, etc.) y femeninos (musical, drama, comedia, etc.), actualmente sale más rentable centrarse en las características de propiedad exclusiva: el protagonista, el director y los grandes éxitos del estudio. Por ejemplo, la Paramount no presentó *En busca del arca perdida* como una película de aventuras, sino señalando que Indiana Jones era el nuevo héroe de los creadores de *Tiburón* y *La guerra de las galaxias*. Una productora sólo recurriría al género cuando se quiera sacar réditos del éxito de películas que no le pertenecen, como ocurría con *Ipcress*, una película británica surgida a la sombra de James Bond. Su cartel aludía tanto a la serie Bond con frases como "Un *Goldfinger* para adultos, mucho más divertida que cualquier película Bond y más gratificante también", extraída de *Newsweek*, como a su género con esta otra frase de *The New Yorker*: "Un thriller admirable en todos los aspectos".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El desarrollo de modernos métodos de medición de los gustos de la audiencia provocó en los 60 que, además de edad y sexo, se tuvieran en cuenta la raza, la etnia, la clase social, la educación o las aficiones. La segmentación del mercado induciría a sugerir la presencia de una selección amplia de géneros o subgéneros. Las campañas se vuelven ambiguas para, sin decir mucho de la película, atraer a los que aprecian los signos de un género determinado, pero sin repeler a quienes no les gusta. Nos servirá de referencia el caso del lanzamiento de *Cocktail* (1988) por parte de la productora Touchstone, que trazó un plan para enfocar la película desde cuatro géneros distintos[23]:

-Drama romántico. Subraya el amor perdido y luego encontrado.

-Fiebre del sábado noche. Se centra en el deseo del joven de triunfar en la gran ciudad, al estilo del éxito de la película de John Travolta.

-El éxito no basta. Conflicto entre el amor y el éxito financiero. Evoca el melodrama de los años cincuenta.

-Como hermanos. Relación entre el joven y su mentor, el camarero maduro. Se acerca a la *buddy movie*.

Touchstone realizó encuestas a ciegas (sin visionar la película) sobre los cuatro conceptos, igualmente probó con público las distintas versiones de los tráilers, carteles y anuncios, los cuales luego se emitieron en cadenas y horarios distintos, dependiendo del sector demográfico al que se dirigía. Para asegurar esta polivalencia genérica, el guionista de *Cocktail* habría seguido el estilo de Hollywood, que pide guiones obvios, excesivos y yuxtapuestos: obvios porque han de llegar con claridad y rapidez al público; excesivos porque necesitan acumular un número sobredimensionado de situaciones que lleven a los cuatro enfoques; y yuxtapuestos porque incluye múltiples tramas y se acercan más a un rompecabezas que a la concepción clásica del relato como una cadena.

Por tanto, la principal función del género para la industria es orientar la recepción del cine por el público, que normalmente acude al cine con escasos conocimientos sobre la película y se decanta por el título que resulte más atractivo por su género, su aspecto, sus actores, etc. Estos datos diseñan en su mente un horizonte de expectativa sobre los contenidos y el tratamiento de la película, que estarán relacionados con los de otras películas anteriores. Los espectadores saben qué pueden esperar cuando van a ver un western en cuanto al relato pero también sabe que habrá diferencias visuales entre uno de los años 30 y otro de los 70. Cada género tiene unas convenciones propias

[23] Ibídem, pp. 183-189.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sometidas al paso del tiempo. Establecen modelos de repetición resistentes a esos momentos de mutación y cambio, pero también reflejan las tensiones de las que son consecuencia[24].

Según Onaindia[25], el director se encontraría con la disyuntiva de responder a las expectativas o distanciarse de ellas desconcertando al receptor y acercándose más a otros modelos de realización, como el europeo, más innovador gracias a movimientos y escuelas como el Expresionismo alemán, el Neorrealismo italiano o la Nouvelle Vague francesa.

2.4. PROCESOS METALINGÜÍSTICOS: EL CINE HABLA DE SÍ MISMO

2.4.1. LA PARODIA

La forma más común de romper el horizonte de expectativa es la parodia, una imitación que busca burlarse de aquello que se recrea. Cuando se parodia una obra, se ejerce sobre ella la libertad de crítica, enfrentándose a ella no de una manera directa, sino recurriendo a argumentos que suavizan la ofensa y anulan parcialmente la defensa del parodiado: el humor, la subversión, la deformación, la trangresión, la ironía, la sátira, etc.

La parodia surgió casi a la vez que la propia comunicación. El término procede del latín, derivado a su vez del vocablo para "cantar". Posiblemente el concepto provenga de cuando en la Grecia clásica se empleaba el canto en falsete para atraer al público. Ya Aristóteles hablaba de ella para definirla como una modalidad narrativa de nivel bajo. Igualmente, Aristófanes parodiaba la épica de los relatos de Homero al relatar una guerra de ranas contra ratas en *La Batracomiomaquia*. Desde entonces, numerosas manifestaciones han escogido el humor como forma de crítica al poder: el carnaval, la poesía de Quevedo, la zarzuela, el esperpento de Valle-Inclán, etc. Los nuevos medios audiovisuales surgidos en el siglo XIX y XX (radio, cine, televisión, Internet) no hicieron otra cosa que recogerla y adaptarla a sus respectivos lenguajes.

La democracia y la libertad de expresión que ésta conlleva llevaron a una disminución de la necesidad de la parodia como medio para atraer la atención del público ya que ahora las críticas pueden ser directa, duras y abiertas y no tienen que ser disfrazadas de parodia. Sin embargo, la parodia nunca desaparece ya que sigue implantada con fuerza en las manifestaciones populares[26].

[24] BENET, Vicente, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2004, pp. 73-74.
[25] ONAINDIA, Mario, *El guion clásico de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996, pp. 41-42.
[26] SOL MUNTAÑOLA, Mario, *El régimen jurídico de la parodia*, Ediciones jurídicas y sociales, Málaga, 2005, pp. 27-31 .

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el cine, la parodia habitualmente exige tres condiciones: popularidad, cercanía espacio-temporal entre la película y el espectador y ausencia de comicidad. Si no se cumplen las dos primeras premisas, se corre el peligro de que el espectador no tenga en mente el objeto que se recrea y no se apreciaría la semejanza lograda. La última se hace imprescindible una vez que la base de la parodia es coger una situación dramática y darle un giro inesperado, rápido y evidente al tono de la secuencia.

Estudiemos el proceso con la película *Scream* (Wes Craven, 1996), fenómeno a raíz de su enorme éxito en taquilla y punto de origen de un renacer de las películas slashers, subgénero del cine de terror muy popular en los años 70. Esta saturación fue el caldo de cultivo de la parodia tituladas *Scary movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000), que recreaba la ambientación, el aspecto físico de los actores *Scream* e incluso su trama, pero dándole la vuelta al convertir al eficaz asesino en un patán.

Otras parodias marcan su relación con el filme parodiado al nombrarlo directamente dentro del filme, como cuando en *Super Hero Movie* (Craig Mazin, 2008) aparece un actor que imita a Tom Cruise y un cartel con su nombre, o con un juego de palabras, *Meet the Spartans* (Jason Friedberg y Aaron Seltzer, 2008) hace referencia a la exitosa *300* (Zack Snyder, 2008) donde los protagonistas son espartanos. En España se distribuyó como *Casi 300*, para no dejar lugar a dudas.

Una de las variedades de la parodia más desconocidas son las producidas por la industria del porno. Prácticamente cualquier película exitosa tendrá su réplica en pocos meses. Su repercusión es pequeña, ya que su mercado de distribución es sobre todo Internet y eso les da una plena libertad para parodiar lo que quieran, aunque normalmente se limitan a copiar la caracterización de los personajes y alguna situación que les pueda servir como excusa para encadenar las distintas secuencias pornográficas. La base de su éxito es que despiertan en el espectador el morbo de imaginarse a un actor o actriz porno parecidos a los verdaderos practicando relaciones sexuales cómo nunca podría verlo en la gran pantalla. A veces, el parecido se limita a hacer un juego de palabras en el título.

2.4.2. EL CAMEO

Un cameo es una breve aparición no anunciada de una personalidad conocida en una película. Normalmente son personas relacionadas con el mundo del cine, lo que convierte su presencia en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

citas intertextuales. Los cameos más habituales son de actores aunque a veces también aparecen directores, guionistas y productores. La razón es que los actores constituyen el lado más visible de cualquier producto audiovisual y los cameos se plantean muchas veces para captar la atención del espectador. Un cameo no puede aparecer en los títulos de crédito pero a veces sí se publicita a través del marketing previo. En otras ocasiones se establece un juego con el espectador que debe buscar al actor no anunciado.

También se pueden diferenciar dependiendo de si la persona asume o no un personaje. Tom Cruise se interpretaba a sí mismo en *Austin Powers en miembro de oro* (Jay Roach, 2002) pero se disfrazaba e interpretaba un pequeño papel en *Tropic Thunder. Una guerra muy perra* (Ben Stiller, 2008).

Algunos actores repiten sus cameos con determinados directores, quienes asumen así un rasgo de autor al dejar su impronta. La presencia de ese actor se convierte en su firma oculta y a la vez en su amuleto de la suerte, en su fetiche. Este es el caso del director Sam Raimi con Bruce Campbell, protagonista de *Posesión infernal* (1981), la película que lanzó a ambos a la fama. Desde entonces Raimi le ha dado pequeños papeles a su amigo en varias películas que él ha producido y en casi todas las que ha dirigido, incluido en la trilogía de *Spider-Man*, asumiendo un papel distinto en cada entrega.

El director que popularizó estos cameos, hasta el punto de convertirlo en parte de su estilo, fue Alfred Hitchcock, quien comenzó reservándose una aparición en todas sus películas como una broma privada. Cuando su figura se hizo famosa, y por tanto reconocible para gran parte del público, Hitchcock notó que su costumbre podía volverse en contra del suspense que solía imprimir a sus historias. El espectador se distraía esperando su cameo, así que cogió por costumbre incluirlo de una manera muy evidente en los primeros minutos para evitar dicha distracción.

El cameo no es común en películas que basan su relato en la tensión creciente, como los thrillers, o en la credibilidad de los hechos, como las dramáticas. Sí es más común en la comedia o en la acción, donde es tolerable que el público se relaje. Esta práctica se ha extendido por influencia de la televisión, medio instantáneo y que vive al día, con lo que encajan mejor la constante presencia de personas que estén de actualidad. Series como *Friends* o *Los Simpsons* los convirtieron en parte de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su atractivo. Sin embargo, en cine ha sido empleada con menos asiduidad, principalmente por las parodias o las películas pensadas para un público joven, deseoso de ver a sus actores, cantantes o deportistas favoritos. Las películas se crean para que duren y pasado el tiempo esos cameos podrían no ser comprendidos por las nuevas generaciones de espectadores.

2.4.3. LA PUESTA EN ABISMO

Puesta en abismo es el término designado para aquellas películas que hablan sobre el proceso de creación de una película en cualquiera de sus fases.

A la puesta en abismo Iampokski la llama "construcción heráldica" recordando que el concepto viene del estudio de los escudos que se reproducen dentro de sí mismos en una versión reducida. André Gide lo aplicó a la literatura, convirtiéndose en la representación, por los personajes en el texto, de la situación en que ellos mismos estarían insertos. La construcción heráldica vendría marcada por un alto grado de semejanza estructural entre los textos enmarcante e incorporado y crearía un juego ilusorio de referencias, acentuando constantemente el juego de los códigos[27].

Alberto García[28] prefiere el término "metaficción" ya que la ficción llama la atención sobre sí misma y muestra su proceso de producción, desvela los mecanismos que crean la ilusión cinematográfica y explica que esta reflexividad cinematográfica construye una ilusión artística de realidad pero luego la destruye al mostrar su condición artificial, borrando la frontera entre texto y contexto, historia e interpretación. Las razones de esta actitud oscilarían entre el agotamiento del arte (*Barton Fink*) y la denuncia ideológica de que el arte se ha anquilosado y ha perdido su función crítica con la sociedad, con Jean-Luc Godard como paradigma.

El cine dentro del cine permite fácilmente recurrir a la intertextualidad, ya sea mostrando la producción de algún clásico, *La sombra del vampiro* con *Nosferatu* o *Cazador blanco, corazón negro* con *La Reina de África;* incluyendo tramas o personajes de una película conocida como parte de la nueva narración, como Humphrey Bogart en *Sueños de un seductor;* o parodiando brevemente otra película, como en *El último gran héroe*, donde Schwarzenegger muestra una carátula de *Terminator II* interpretada por Sylvester Stallone.

[27] Mijaíl Iampolski, *op. cit.,* p. 34

[28] GARCÍA, Alberto, "*Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo*", en Cinemanet: http://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcion-cuando-el-cine-atraviesa-el-espejo, 2009 (vi: 10 de marzo de 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al enfocar la atención del espectador en el código o el medio se traspasa el límite de la ilusión de la representación, se llama la atención sobre la artificiosidad del producto, con la intención de despertar en el receptor una visión activa y crítica y de mostrar la arbitrariedad de las convenciones dominantes[29]. En este proceso, sabedores de su estatus como representación, los textos destacan su autoría y sus medios de producción, llaman la atención sobre los materiales formales y el proceso de construcción, revelando tanto los instrumentos de producción (cámara, micrófono, focos), como los objetos físicos de la comunicación audiovisual. La audiencia es consciente entonces del papel del artificio en el que está basada la producción cinematográfica.

Existen diversos mecanismos para atravesar la cuarta pared artificial que separa la película del espectador. En primer lugar, la autoconsciencia, con personajes que se saben simples roles de un mundo posible (*La rosa púrpura de El Cairo*), las apelaciones directas al espectador de la sala (*Annie Hall*), un narrador no disimulado (*El ladrón de orquídeas*), personajes que se interpretan a sí mismos (*Algo pasa en Hollywood*) o personajes que se rebelan ante su creador, el pato Donald evitando ser borrado por la goma del dibujante en un corto de Walt Disney. Igualmente se pueden mostrar las distintas fases del proceso de creación de una película: la búsqueda de financiación, el guion, el rodaje, el montaje final y la proyección de la película. *El juego de Hollywood* los recoge todos[30].

Los géneros que más se prestarían a estas muestras son la comedia, el género fantástico y el musical. Los dos últimos porque sus decorados privilegian su propia artificiosidad, llamando la atención sobre sí mismos.

2.4.4. EL "FOUND FOOTAGE" Y EL METRAJE RECICLADO

El *found footage* o metraje encontrado es un término muy contradictorio porque puede definir dos tipos de películas muy distintas entre sí.

Las primeras son aquéllas que simulan haber sido filmadas por un equipo de personas que han desaparecido y cuyas imágenes se convierten en la principal razón de su desaparición. Por ello, otro grupo de personas, los espectadores, asistimos a su visionado para entender cuál es la razón que llevó al final que ya conocemos. Esta premisa sólo tiene sentido en el cine de suspense o de terror y

[29] Lucía Solaz, *op.cit*.
[30] Alberto García, *op.cit*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus representantes más conocidos son *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980), *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) o *[Rec]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007).

Sin embargo, también se llama metraje encontrado a un montaje artístico realizado con fragmentos de otras películas, videoclips, anuncios, programas de televisión, fotografías o cualquier medio audiovisual. La intención es mostrar la importancia, pocas veces señalada, que tiene el montaje en el cine y descubrir si la unión de estas partes se erige en un todo con entidad propia.

Estos trabajos suelen destinarse a museos y exposiciones, aunque colinda a su vez con tres formas comerciales, no relacionadas con las ya mencionadas del género de terror. Por un lado, los documentales, que en el fondo se elabora de la misma manera, ensamblando noticias antiguas, entrevistas nuevas, fotografías, animaciones por ordenador, etc. La diferencia es que en el documental lo importante es dar sensación de veracidad y que el *found footage* reflexiona sobre lo artificial. Sin embargo, la línea entre ambos se ha cruzado en más de una ocasión con los falsos documentales, como en *Operación Luna* (William Karel, 2002) que tejía una ficticia conspiración, asegurando que en realidad la primera expedición a la Luna nunca llegó a su destino y que lo vimos por la televisión era un programa grabado. La segunda aplicación comercial consistiría en elaborar una historia abiertamente ficticia cuya narración avance con fragmentos de otras obras. Esta idea no ha sido explotada en el cine y, apenas nada en la televisión, donde la serie *Sigue soñando* (TV Series 1990–1996) es el mejor ejemplo.

Por último, tenemos una práctica poco conocida que consiste en reciclar metraje de una película en otra y, he aquí lo importante, sin que se note su procedencia. Por ejemplo, *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) empleó algunas tomas aéreas que Stanley Kubrick rodó para *El resplandor* (1980) y luego descartó. Nadie lo notó y no hubo problema legal alguno ya que ambas películas pertenecían a la productora: Warner Bros.

2.5. ADAPTACIONES

Debemos tomar la palabra "adaptación" como el proceso que pasa cualquier historia, argumento o idea que parte de un elemento no cinematográfico y se filtra para obtener un guion cinematográfico. La fuente más significativa reside en la literatura, en cualquiera de sus géneros y épocas. Los libros

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de historia y los reportajes o noticias periodísticas ocuparían el segundo puesto y estarían seguidos por un número no demasiado significativo pero creciente en Estados Unidos, procedente de cómics, videojuegos, juegos, juguetes, instalaciones de parques de atracciones, etc.

Robert Stam describió la adaptación a través de la translación y transformación como si fuera un esfuerzo de transposición intertextual, con las inevitables pérdidas y ganancias típicas de cualquier traducción. Stam recurre a Gerard Genette y su categoría de hipertextualidad para mostrarla como la relación entre un texto dado (un hipertexto) y un texto anterior (hipotexto). La adaptación serían hipertextos (nuevas películas) derivadas de hipotextos previos (literarios o de otras fuentes) que han sido transformados a través de una serie de operaciones, incluyendo la selección, ampliación, creación, actualización, crítica, analogía, popularización y reculturalización[31].

Jennifer Forrest[32] establece que en Estados Unidos la adaptación era una práctica no regulada en los comienzos del cine y que su protección legal e incluso su distinción formal de otras como el remake o la duplicación se llevó a cabo en los tribunales, siendo el juicio más representativo el de Harper Bros. contra Kalem en 1909. La compañía Kalem había hecho una versión de la popular novela *Ben Hur* de General Lew Wallace sin obtener permiso del autor ni de Harper Brothers, dueña de los derechos en exclusiva para su dramatización teatral.

El juez tomó la decisión de que una imagen en movimiento no es una copia de una novela. Una copia sería un objeto que es virtualmente indistinguible de otro. *Ben Hur* no era una copia: era reconocible para el público como relacionado con la novela, pero emplea distintos medios de expresión. Las palabras no son imágenes en movimiento. Kalem no infringió los derechos de General Wallace sobre la novela. Pero un nuevo juicio en 1916 entre ambas compañías demostró que el estatus del cine había cambiado. El juez Hough afirmó que cuando el contrato original se firmó en 1899 el arte de las imágenes en movimiento estaba en su infancia. Había imágenes en movimiento pero era impensable que este arte tuviera la posibilidad de representar una obra como *Ben Hur*. Se reconocía así el efecto destructivo que el filme puede tener en la vida futura de la obra teatral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31 Constantine Verevis, *op. cit.,* p. 83

32 FORREST, Jennifer, *The 'personal' touch: the original, the remake and the dupe in early cinema*, en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.), *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002, pp. 108-110

En Francia se empleó una postura similar ya a principios del siglo XX en varios juicios que confirieron prioridad a la fuente escrita y enfatizaron los derechos de autor para controlar y recibir royalties por cualquier dramatización de sus trabajos. Como en el caso de *Ben Hur*, las cortes francesas protegieron primero al autor literario contra las versiones cinematográficas no autorizadas de sus propiedades intelectuales y por extensión proveyeron protección a las películas que eran adaptaciones autorizadas.

De aquí en adelante, cada adaptación, incluyendo el remake, se calificaba como una nueva dramatización de una fuente escrita, no como una copia de otra película. Por tanto, todos los remakes posteriores al filme se consideraban adaptaciones.

Hoy día, una adaptación cinematográfica, para ser aceptada como tal, ha de oficializar esta condición antes del rodaje, con la compra de los derechos de autor, si es que siguen vigentes, y después de éste con el reconocimiento explícito de su relación dentro de la propia película, de manera voluntaria en el título de la película y en la promoción (carteles, anuncios, entrevistas, etc.) pero obligatoriamente en los títulos de créditos, lugar donde se especifica quiénes son los autores intelectuales y los dueños legales del producto obtenido.

2.6. LAS SAGAS: LA SECUELA, LA PRECUELA Y EL SPIN-OFF

2.6.1. LA SECUELA

Una secuela es la continuación legal de una película. Por tanto, la condición *sine qua non* para su existencia es que la productora de la secuela tenga los derechos para realizarla ya que, de no ser así, se arriesga a un pleito.

Una vez superado el aspecto legal, se necesita un nuevo guion que cuente con gran parte de los personajes centrales viviendo una historia similar a la original, pero evitando la repetición excesiva, que llevaría a una especie de remake inconfeso, como el que se podría interpretar que llevó a cabo James Cameron, director con fama de perfeccionista que rehizo *Terminator* (James Cameron, 1984) en la secuela, *Terminator II: El día del juicio final* (James Cameron, 1991) repitiendo el esquema argumental pero esta vez con un presupuesto mucho mayor que le permitió conseguir un aspecto visual más cercano a su concepción original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En realidad, los espectadores de la secuela quieren pasar más tiempo con los personajes que le interesaron y averiguar qué les pasó después de que la historia terminara. De ahí que muchas de ellas obtengan el respaldo del público, como ocurriría con la saga de Rocky o la de Jason Bourne.

Una variación inusual la encontramos en aquellas que secuelas no retoman personajes sino el esquema de sus acciones y peripecias, como en *Destino final* (James Wong, 2000), cuya película inicial trata de un grupo de estudiantes que viaja en un avión que se estrella y todos ellos mueren, o al menos eso sueña una de las chicas que van a coger el vuelo. Cuando se despierta, decide bajar del aparato por miedo a que sea una premonición, algo que se confirma cuando un par de minutos después el avión se desploma ante sus atónitos ojos y los de aquellos chicos que se salieron con ella. La premisa de la película es que la Muerte decide vengarse de ellos por haberse escapado de sus garras y los irá matando uno a uno. *Destino final 2* (David R. Ellis, 2002) retoma a los pocos sobrevivientes de la primera parte para que sigan luchando contra la Parca, aunque ninguno sobreviva. Eso no impidió realizar otras dos secuelas, *Destino final 3* (James Wong, 2006) y *Destino final 4* (David R. Ellis, 2009), que no compartían actores con ninguna de las dos primeras. La continuación se basó en que en ambas un grupo de jóvenes volvían a escapar de un accidente mortal (una atracción defectuosa en la tercera y una carrera de coches descontrolados en la cuarta) debido a otra visión precognitiva, tras la cual deberán luchar por evitar la misma suerte que sus compañeros que no creyeron en la premonición.

Otra exigencia de las secuelas es que no se alejen del tono y estilo general. Desde el punto del productor no tendría sentido cambiar lo que dio éxito anteriormente. Por ejemplo, sería inconcebible que se realizara una secuela del oscuro thriller *Se7en* (David Fincher, 1995) con los detectives interpretados por Morgan Freeman y Brad Pitt metidos en una trama humorística o en un musical. De producirse este giro, se caería en el terreno de la parodia.

Pero lo que caracteriza a una secuela por encima de todo es que la nueva historia avance en el tiempo narrativo para mostrarnos el futuro de los protagonistas con respecto a la narración de la primera, con lo que se puede considerar como una extensa prolepsis o *flashforward* pero sin contar con la presencia de la narración primaria. Esta norma a veces se rompe en algunas películas que incluyen algunas secuencias de la película primigenia para crear una conexión con el argumento nuevo. Un sueño o un breve recuerdo del protagonista suele ser el mejor momento para enganchar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ambas historias. En *La jungla de cristal III: la venganza* (John McTiernan, 1995) se relata una nueva aventura de un policía llamado John McClane (Bruce Willis) enfrentándose a un grupo de terroristas, como ya hizo en las dos primeras entregas. En esta ocasión la banda está liderada por Simon Gruber (Jeremy Irons), hermano de Hans Gruber, un hombre que John McClane mató en la primera entrega. En el momento en el que McClane se entera de este parentesco se inserta unos segundos de *La jungla de cristal* (John McTiernan, 1988) en el que Hans Gruber cae desde lo alto de un edificio. Normalmente esta conexión se realiza por temor a que el espectador neófito no entienda algún aspecto de la trama o como un homenaje. En el ejemplo expuesto puede entenderse como una mezcla de ambas. Con esos pocos segundos el espectador comprende la razón de la venganza que quiere llevar a cabo Simon Gruber y a la vez el director John McTiernan se autohomenajea al referirse a la primera parte de la saga, también realizada por él, e ignora por completo la segunda parte, que él se negó a dirigir y que está considerada por muchos fans como inferior.

Por lógica, no debe terciar demasiado tiempo entre las distintas entregas ya que, de ser así, se pierde la posibilidad de repetir con el mismo equipo y se diluye el interés del público en ver la secuela. Son pocas aquellas secuelas que se realizan dejando pasar más de una década, como *El color del dinero* (Martin Scorsese, 1986), realizada 25 años después de *El buscavidas* (Robert Rossen, 1961) o *Indiana Jones y el reino de cristal* (Steven Spielberg, 2008), tras 19 años de espera desde *Indiana Jones y la última cruzada* (Steven Spielberg, 1989).

No todas las secuelas son iguales. El público distinguirá como "auténtica" una secuela que cuente con gran parte del equipo técnico y artístico original y como una "devaluada" aquella que no. Normalmente, ésta última no llega a proyectarse en los cines, sino que se distribuye a través de la venta directa o en estrenos televisivos.

A la hora de explicar por qué se impulsan las continuaciones, Joël Augros[33] cree que detrás de la mayoría de los casos está el deseo de generar dinero aprovechando la fama de un personaje o un actor. Aparte de los nuevos ingresos en taquillas, una secuela destacable puede aumentar las ventas de las películas anteriores y de los productos derivados de ellas, además de beneficiar a las venta del conjunto de los productos que se derivan de ella (juguetes, camisetas, etc.) e incluso indirectamente

[33] AUGROS, Joël, *El dinero de Hollywood. Financiación, producción , distribución y nuevos mercados*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000, pp. 76-78.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a las cadenas de televisiones que tienen los derechos de emisión de las originales. Sin embargo, Augros sentencia que, en general, las secuelas no obtienen tan buenos resultados económicos y los críticos suelen coincidir en su calidad inferior.

2.6.2. LA PRECUELA

Una precuela es una continuación de una película que, en un salto hacia atrás (analepsis o *flashback*), muestra acciones anteriores a las ya conocidas por el público. Normalmente, no es necesario recordar el primer argumento ya que se emplean para explicar los orígenes de uno o varios de los personajes principales.

Las precuelas no son tan abundantes dentro de la historia del cine porque suponen una ruptura en nuestra forma de entender las historias, que empezamos por el primer capítulo y terminamos por el último. Comenzar una narración por la mitad de la historia y retroceder al pasado impide el inexorable avance de nuestra curiosidad por saber qué les ocurrirá en el futuro a los personajes que nos han presentado y no qué les sucedió en el pasado. Además, el saber cómo acabarán estos personajes resta interés a la narración.

Algunas precuelas se convierten en realidad en una forma de reinventar una saga cuyo rendimiento en taquilla no dejó de ser el de tiempos pasados. Por ejemplo, en *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006) asistimos al forjamiento del carácter que mostraría James Bond en la otra veintena de películas de la saga. En *Batman begins* (Christopher Nolan, 2005) la ruptura es aún mayor, no repite nadie del equipo de las anteriores entregas y se reelaboran todas las constantes temáticas y estéticas de la saga, quedando muy claro desde el título que es un renacer del personaje, que luego dio lugar a dos exitosas secuelas.

El caso de *El padrino II* (Francis Ford Coppola, 1974) es un buen ejemplo de cómo unir la secuela y la precuela en una sola. *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) era la historia de la familia Corleone, liderada por el patriarca Vito Corleone, quien es sucedido en el cargo por su hijo menor Michael una vez el mayor ha muerto y el mediano es descartado por falta de coraje. *El padrino II* se realizó sólo dos años después contando con el mismo equipo técnico y artístico y continuando la historia anterior. Coppola quiso establecer una analogía entre la vida de Michael y su padre Vito, con lo que dividió el guion en dos partes. Una es una secuela porque trata sobre Michael y su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manera de ejercer el poder y la otra, una precuela ya que nos enseña la infancia de Vito, su llegada a Nueva York y su ascenso desde los bajos fondos hasta dirigir la familia mafiosa más peligrosa de la ciudad.

2.6.3. EL *SPIN-OFF*

El término *spin-off* se traduce del inglés como "producto derivado". En el mundo del cine se emplea para denominar aquellas películas que parten de un personaje secundario de otro filme para aumentar su importancia hasta el punto de convertirlo en protagonista. Esta técnica se ha empleado desde siempre en el cine pero ha sido a raíz de su popularización en la televisión cuando se ha convertido en una técnica habitual.

Hay dos principales razones para recurrir al *spin-off:* que el producto original languidezca y que uno de sus elementos surja como sobresaliente para el público. En el primer caso los productores quieren continuar una historia pero se encuentran con demasiados problemas para la secuela, bien sea porque los actores se niegan a retomar su papel, exigen demasiado dinero, ya no tienen el mismo gancho en taquilla o han muerto; bien, porque han detectado un excesivo hartazgo entre crítica y público con los consiguientes malos resultados económicos de la última entrega. El segundo caso lo hallamos cuando un actor y su personaje destacan más de lo que esperaba, algo que los productores detectan con las encuestas posteriores al visionado de película, con las críticas que le destacan a él por encima de los demás e incluso por los premios. Un Oscar al mejor actor secundario sería un síntoma claro.

En la saga *X-men* se dan estas dos circunstancias. El presupuesto de las películas fue aumentando, y menguando así los beneficios de la 20th Century Fox, hasta que el de la tercera triplicaba al de la primera. La causa principal estaba en que sus actores se habían hecho famosos y pedían más dinero y porcentajes en los beneficios. Los productores decidieron acabar la saga y sacar varios derivados. El primero fue un *spin-off* con el actor que se había hecho más famoso, Hugh Jackman, en el papel más carismático para los aficionados al cómic en que se basaban las películas. Así nació *X-men. Orígenes: Lobezno*. Luego vendría una precuela con los comienzos de todos los personajes pero con actores nuevos y, por tanto, más baratos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Película	Presupuesto	Recaudación mundial
X-men (Bryan Singer, 2000)	75 millones	296 millones
X-men 2 (Bryan Singer, 2003)	110 millones	407 millones
X-men 3 (Brett Ratner, 2006)	210 millones	459 millones
X-men. Orígenes: Lobezno (Gavin Hood, 2009)	150 millones	373 millones
FUENTE: BOX OFFICE MOJO: http://www.boxofficemojo.com/search/?q=x-men		

Sea cual sea la razón de su producción, las reglas del *spin-off* estipulan que cuenten con al menos uno de los personajes secundarios de la producción original y se le dote de un mundo propio, sin estar del todo alejado del primigenio donde lo conocimos, y de un grupo de personajes secundarios que lo arropen en una historia nueva. A veces los personajes protagonistas de la película original aparecen brevemente como refuerzo para los espectadores que disfrutaron con ella.

Algunos estudios como Disney tienen por costumbre producir *spin-off* de sus películas más exitosas, como *Campanilla* (Bradley Raymond, 2008), y distribuirlas como complementos de estas en sus reediciones en DVD o Blu-ray o convertirlas en series para sus canales de televisión. Consiguen así rentabilizar el esfuerzo creativo que supuso la película primigenia.

2.7. EL REMAKE

Se entiende por remake, "versión" en castellano, aquella película que recoge un material fílmico previo y lo rehace, traducción literal del vocablo en inglés. Su determinación y clasificación ha sido objeto de debate dentro de la comunidad de expertos en la materia.

Por ejemplo, Thomas Leitch[34] lo intentó con una tipología de cuatro variantes: la readaptación, la actualización de un original literario, el homenaje y el remake verdadero.

La readaptación se da cuando se vuelve a llevar a la pantalla una obra literaria conocida cuyas adaptaciones anteriores el remake ignora. Lo que impulsó el proyecto es el deseo de tener fidelidad al texto como una forma de alejarse de las deformaciones llevadas a cabo por los cineastas anteriores.

[34] LEITCH, Thomas, "Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.), *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002, pp. 45-50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La actualización también se caracteriza por su visión revisionista. Transforma el texto clásico invirtiendo su sistema de valores o adoptando estándares de realismo que implícitamente critican la película original. En esta modalidad entran aquellas películas que toman una actitud ambivalente jugando con el título original (*Joe Macbeth*) o que adoptan un tono que deriva en parodia, como *Los tres mosqueteros* (Richard Lester, 1973).

El homenaje se distancia de los dos modelos anteriores porque no reniega de la película original, sino todo lo contrario, la acepta como un referente al que hay que rendir culto, como el *Nosferatu* de Werner Herzog (1982). En estos casos, la nueva versión se queda en un segundo plano y su valor depende del grado de relación tenga con la película primigenia. Estos homenajes se cultivarían mucho antes y más profusamente en Europa que en Hollywood porque en el Viejo Continente se despertó antes la conciencia del cine como un bien cultural.

El verdadero remake sería el que establece un equilibrado triángulo junto a la película original y a la fuente, muchas veces literaria, de la que ambos beben. Se alejan del homenaje en que no veneran a su modelo, sino que quieren desplazarlo, y no sólo desde el punto de vista psicológico, sino también económico. Los productores del verdadero remake en el fondo lo que quieren es acabar con la película que están honrando. Encontramos un caso ejemplar en la película *Gaslight* (Thorold Dickinson, 1939), la cual rehizo la MGM en 1944 como *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor) después de comprar y destruir el negativo de la película británica.

Constantine Verevis[35] concluyó que esta taxonomía estaba demasiado limitada. En primer lugar porque Leitch limita el remake a una forma cinemática, dejando fuera situaciones análogas en otras ramas de la cultura, como la música. El segundo fallo es que obvia aquellos remakes que no acreditan sus orígenes. Finalmente, la insistencia en conectar tres elementos, el remake, una anterior versión y la propiedad literaria, margina a aquellas en la que sólo exista una relación entre un remake y una película anterior.

Algunos autores han tratado de salvar estos inconvenientes haciendo una taxonomía tan amplia que no deje escapar ningún caso fuera de sus categorías. Robert Eberwein[36] desarrolló una tan extensa que se convierte en confusa y contradictoria.

[35] Constantine Verevis, *op. cit.*, pp. 13-14

[36] EBERWEIN, Robert, "Remakes on cultural studies", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, pp. 28-30

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CLASIFICACIÓN DEL REMAKE DE ROBERT EBERWEIN
1). a) Una película muda rehecha como sonora: *Ben Hur* (Fred Niblo, 1926; William Wyler, 1959). b) Una película muda hecha por el mismo director como una sonora: Ernest Lubitsch con *Divorciémonos* (1925) y *Lo que piensan las mujeres* (1941); Cebil B. DeMille y *Los diez mandamientos* (1923, 1956). c) Un director importante de películas mudas rehecho por un director importante de películas sonoras: F.W. Murnau y su *Nosferatu* (1922) y la versión de Werner Herzog en 1979.
2). a) Una película sonora rehecha por el mismo director en el mismo país: Frank Capra con *Dama por un día* (1933) y *Un gángster para un milagro* (1961). b) Una película sonora rehecha por el mismo director en una país distinto en el que se habla el mismo idioma: Alfred Hitchcock con *El hombre que sabía demasiado* (1934, Inglaterra; 1954, y rehecha en otro país extranjero: *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961) y *Por un puñado de Dólares* (Sergio Leone, 1964). c)Una película extranjera rehecha en otro país extranjero y rehecha una segunda vez en Estados Unidos: *Nikita* (Luc Besson, 1990, Francia), *Black cat* (Stephen Shin, 1992, Hong Kong), *La asesina* (John Badham, 1993). d)Una película extranjera rehecha en los Estados Unidos: *La golfa* (Jean Renoir, 1931), *Perversidad* (Fritz Lang, 1945); *Al final de la escapada* (Jean Luc Godard, 1960) y *Vivir sin aliento* (Jim McBride, 1983).
5). a)Películas con múltiples remakes entre la época muda y la sonora: *Sadie Thompson* (Raoul Walsh, 1928), *Bajo la lluvia* (Lewis Milestone, 1932) y *La bella del Pacífico* (Curtis Bernhardt, 1953). b)Películas rehechas dentro de la época muda y sonora y también para televisión: L*a mujer X* (Lionel Barrymoore, 1929) tuvo dos versiones mudas anteriores y fue rehecha luego por David Lowell-Rich en 1966 y Robert Ellis Mille para televisión en *Madame X* (1981).
6). a) Una película rehecha como telefilm: *Dulce pájaro de juventud* (Richard Brooks, 1962; Nicholas Roeg, 1989). b) Una película rehecha como una miniserie de televisión: *Al este del Edén* (Elian Kazan, 1955; Harvey Hart, 1981). c) Una serie de televisión rehecha como una película: *Maverick* (Richard Donner, 1994) y *Los Picapiedra* (Brian Levant, 1994).
7). a) Un remake que cambia el escenario cultural de una película: *El Sueño Eterno* (Howard Hawks, 1946, EE.UU.; Michael Winner, 1978, Gran Bretaña). b) Un remake que actualiza el escenario de una película: *Historia de un detective* (Edward Dmytryk, 1944), *Adiós, muñeca* (Dick Richards, 1975); *Ha nacido una estrella* (William Wellman, 1937, George Cukor, 1954; Frank Pierson, 1976). c) Un remake que cambia el marco cultural y el género de la película: *Tres lanceros bengalíes* (Henry Hathaway, 1935) rehecho como un western, *Geronimo* (Paul H. Sloane, 1939); el western *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1954) rehecho como el filme de ciencia ficción *Atmósfera cero* (Peter Hyams, 1981).
8). a) Un remake que cambia el género de los principales personajes: *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931); *Luna nueva* (Howard Hawks, 1941). b) Un remake que hace más explícita las relaciones sexuales de una película: *Esos tres* (William Wyler, 1936) y *La calumnia* (1961).
9). Un remake que cambia la raza de sus principales personajes: *Anna Lucasta* (Irving Rapper, 1949, con Paulette Goddard; Arnold Laven, 1958, con Eartha Kitt).
10). Un remake en el que las mismas estrellas hacen el mismo papel: Ingrid Bergman en *Intermezzo* (Gustav Molander, 1936; Gregory Ratoff, 1939).
11). Un remake de una secuela de una película que es a la vez objeto de múltiples remakes: *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935) y *La prometida* (Franc Roddam, 1985).
12). Los remakes paródicos: *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *El jovencito Frankenstein* (Mel Brooks, 1974).
13). Los remakes pornográficos: *Ghosbusters* (Ivan Reitman, 1984) y *Ghoslusters* (1991).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

14). Un remake que cambia el color o la dimensión del original: *El enigma de otro mundo* (Christian Nyvy, 1951) estaba en blanco y negro y *La cosa* (John Carpenter, 1982) en color y Panavision.
15). Una aparente remake cuyo estatus es negado por su director: Francis Ford Coppola niega la relación de *La conversación* (1974) con *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

Por su parte, Concepción Carmen Cascajosa[37] prefiere el vocablo "versión" y lo define como la toma de los elementos argumentales de una película para un nuevo filme, siguiendo el proceso que Genette denominó como transposición diegética, de forma que se alteran las coordenadas espaciales y/o temporales de la historia original para que el nuevo texto esté más próximo a las de sus espectadores.

Centrándose en la cinematografía norteamericana, Cascajosa distingue dos versiones, dependiendo de si se cambian las coordenadas temporales o las espaciales. La temporal es cuando se emplean películas estadounidenses, de modo que lo que prima es el lapso temporal entre el referente y su nueva versión. Este lapso temporal podrá tener diferentes periodos de amplitud, aunque 20 años sería la distancia mínima, lo necesario para que surja una generación nueva de espectadores. La versión espacial tomaría como referente una película producida fuera de Estados Unidos, técnica habitual desde fechas muy tempranas cuando ya se acudía a las cinematografías más desarrolladas y cercanas a sus características culturales, principalmente europeas y especialmente la francesa.

Michael Druxman[38] también se fija en Hollywood para establecer su clasificación de tres apartados. El remake disfrazado sería el primero y se refiere a una propiedad literaria que es actualizada con un cambio mínimo y se retitula y disfraza con nuevas situaciones y personajes nuevos, buscando así no llamar la atención sobre su anterior versión. Por ejemplo: *Juntos hasta la muerte* (1949, Raoul Walsh) sería un remake disfrazado y trasladado al oeste de la película de crímenes *El último refugio* (Raoul Walsh, 1941). El remake directo se realizaría con algunas alteraciones o incluso un nuevo título pero sin ocultar el hecho de que está basado en una producción anterior, como el que hace William Wellman de *Beau Geste* (Herbert Brenon, 1926). Finalmente estaría el no-remake, una película bajo el mismo título pero con una trama totalmente nueva, como la versión de 1940 de Michael Curtiz de *El gavilán de los mares* (*The sea hawk*, Frank Lloyd, 1924).

[37] CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen, *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones de Hollywood*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 93 y 103

[38] DRUXMAN, Michael B., *Make it again, Sam: a survey of movie remakes,* New Jersey, Barnes and Co. Inc, pp. 13-15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Verevis[39] insiste en que cualquier catalogación es frustrada por tres factores. El primero es no citar el texto original, como en *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), un supuesto remake sin acreditar de *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Otra dificultad viene de aquellas películas basadas en un hecho histórico pero que difiere significativamente en el tratamiento de las unidades narrativas. Por ejemplo, *Motín a bordo* (*The Bounty*, Roger Donaldson, 1984) no podría contar como remake de *Rebelión a bordo* (Mutiny on the Bounty, Frank Lloyd, 1935; Lewis Milestone, 1962). La tercera complicación procedería de la falta de pureza o singularidad del original. El *Nosferatu* de Werner Herzog no sería puro porque el negativo del original de Murnau fue destruido, y todas las copias actuales se sacaron del guion de rodaje.

La razón que lleva a una persona a cambiar el trabajo que otro ya hizo, normalmente de forma satisfactoria, puede dar lugar a numerosas interpretaciones psicológicas que traspasen lo evidente. Para Leitch la desautorización, que es la combinación de conocimiento y repudio, aparece en todas las formas de intertextualidad. Los remakes por definición establecen su valor invocando textos anteriores cuya potencia ellos a la vez valoran y niegan. Las readaptaciones tienen la contradicción de distinguir entre dos fuentes, una que es reconocida y otra que es repudiada. La actualización distingue entre la valiosa historia del texto anterior y su defectuoso discurso[40].

Otros teóricos recurren a Sigmund Freud y el complejo de Edipo para explicar el deseo de remodelar un filme anterior. Por ejemplo, Barthes decía:

> "¿Cada narración retrotrae hacia Edipo? ¿Contar historias no es siempre una forma de buscar algo original, hablando del conflicto con la ley, entrando dentro de la dialéctica de ternura y odio?"[41]

También Harvey Greenberg cita este complejo e incluso estipula que se manifiesta de cuatro maneras distintas. Primero, estarían los que versionan por una inquebrantable idealización del remake fiel; segundo, el que, de forma análoga al conflicto de Edipo en la infancia y adolescencia, evita la competición destructiva, cogiendo al original como un punto de partida útil; tercero, el original, como el sello de la potencia paternal y el rechazo maternal, provoca en el que versiona una negatividad pura; finalmente el versionador entra en una competición ansiosa con una película que

[39] Constantine Verevis, *op. cit.,* p. 22

[40] Thomas Leitch,*op. cit.,* pp. 45-50

[41] GREENBERG, Harvey R., "Raiders of the lost text: remaking as contested homage in *Always*", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes,* University of California Press, Los Angeles, 1998, p. 125

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quiere honrar y eclipsar[42]. El mismo Freud ya explicó en *Beyond the pleasure principle* (1920) que la repetición compulsiva responde a un instinto, el de restaurar un estado anterior de las cosas que añoramos[43].

Explica Torregrosa[44] que no todas las películas parten con las mismas opciones de ser rehechas. Para que una producción sea apropiada para este desdoblamiento en otras coordenadas espacio-temporales, la materia narrativa habría de ser maleable, universalizable, basada en una intriga potente y siempre pertenecer a un género, normalmente el de aventuras, el histórico o el melodrama. Las películas con gran consideración no se prestarían a este juego porque cualquier nueva versión sería un desastre. Por ejemplo, nadie se atrevería a realizar un remake de *Casablanca*. El nuevo director estaría obligado a la renovación del mito, contando con la actualización del reparto, con todos los constantes avances tecnológicos de la industria y con una libertad moral que no tuvo su antecesora. Para esta labor, la principal transformación sería la transposición diegética y pragmática, consistente en trasponer la acción a otro lugar u época, actualizando así el universo diegético y con él, la trama. Un cambio de género fílmico ayudaría también a maquillar una nueva versión. Torregrosa señala casos como el de *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954) y *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960) o *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) *y Atmósfera cero* (Peter Hyams, 1981).

Finalizamos con nuestra propia aportación: el requisito de que cualquier clasificación no sólo debe atender a las estructuras textuales y a las relaciones de fidelidad o libertad del remake, sino también a la identificación del original, es decir, a si el remake está acreditado o, al menos, reconocido. La primera es una distinción industrial del remake que habla del valor económico y de su uso legalmente sancionado, señalándolo normalmente en forma de títulos de créditos. La segunda es una distinción crítica, que atiende a su valor cultural prestando atención a la reproducción de una fuente anterior, una propiedad intelectual, a través de las prácticas de recepción como la promoción y la crítica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[42] Robert Eberwein, *op.cit.*, p. 18.

[43] KONIGSBERG, Ira, "How many Draculas does it take to change a lightbulb", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, pp. 250-251

[44] Carmen Torregrosa Povo, *op. cit.*, pp.142-155.

2.7.1. EL REMAKE INCONFESO

> "No todos los remakes son reconocibles como tal. La versión de *La bella y la bestia* de Disney reensambla los personajes y la puesta en escena de la película de Jean Cocteau de 1946. Sin embargo, en la prensa no se hizo ninguna referencia a esta circunstancia cuando la segunda se estrenó".[45]

En esta frase Jennifer Forrester encierra las claves de un remake inconfeso. Los responsables de una película cogen de otra los elementos como normalmente lo haría una versión (argumento, personajes y ambientación) y les añade otros para atraer al público al que se dirige, en este caso el juvenil: color, música, humor, etc. Sin embargo, se obvia toda referencia a la obra primigenia tanto dentro del propio relato como en los títulos de créditos. Si ellos no la mencionan y la prensa no lo detecta, el público verá la película como un producto original.

La clave reside por tanto en la transparencia narrativa o audiobilidad del narrador, como lo llama Seymour Chatman, para quien un remake o una adaptación serían narraciones declaradas (overt) si muestran abiertamente sus fuentes y encubiertas (covert) si no lo hacen[46].

Para tratar este tema, Catherine Grant entra en el terreno de la moralidad al declarar que el acto más importante que tienen que hacer las adaptaciones es comunicar su estatus al público, y recordarle así el trabajo adaptado. Entiende Verevis que este proceso se materializa a través de los activadores textuales y extra-textuales [47]. El marcador textual más obvio es el título. Algunos remakes están basados en materiales altamente reconocibles y llegan a un público amplio (*King Kong*) o tienen un estatus canonizado (*Psicosis, Lolita*) o de película de culto (*La Matanza de Texas, Shaft*). En varios de ellos, el título es de los pocos elementos retenidos del original, normalmente para provocar interés y tomar ventaja de un mercado previo. Al contrario, algunos remakes se derivan de películas poco conocidas (*Los Padres de Ella*, *Traffic*) y otras muchas (*La Verdad sobre Charlie*) alteran los títulos de sus fuentes, disfrazando parcialmente sus orígenes.

---

45 FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R., "Remakes: an introduction", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.), *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002, p. 5

46 HORTON, Andrew, "Cinematic makeovers and cultural border crossings: Kusturica´s *Time of the Gypsies* and Coppola´s *Godfather* and *Godfather II*", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, p. 174.

47 Constantine Verevis, *op. cit.,* p. 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El título de la película es algo con lo que los productores tienen permiso a especular, pero no con aquello que realmente marca un remake desde un punto de vista legal, esto es, los títulos de crédito, que han de mencionar la película en que se basan o al menos a los guionistas de la misma, permitiendo al espectador saber que el libreto tiene su origen en otro.

Si la relación se niega en los títulos de crédito, que marcan la referencia interna, lo más normal es que también se haga en la imagen externa, la cual llega al espectador a través de distintos medios oficiales, de instituciones como los medios de comunicación o las distribuidoras y exhibidoras; o no oficiales, como la opinión pública. Esta imagen externa equivale a lo explicado sobre la paratextualidad de Genette. Aplicadas estas convenciones al cine, los materiales peritextuales serían los títulos, subtítulos, dedicaciones y epígrafes que se incluyen antes o después de comenzar la acción de la película; y los epitextuales, las notas de producción, las entrevistas y el material de promoción autorizado, incluyendo tráiler, carteles, notas para la prensa y la página web oficial[48].

Cuando la película es una adaptación literaria, lo habitual es anunciarse como tal, para atraer a los que conozcan el material adaptado, como en *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008), anunciada como "El best-seller mundial por fin cobra vida". Con los remakes la relación es más compleja, casi dual. Por un lado, las campañas publicitarias minimizan u obvian que parten de otra película ya que no la necesitan para atraer al público, pero por otro lado en los estrenos para la prensa y en las entrevistas de promoción sí se centran en su estatus de versión. Cuando se les pregunta la razón para rehacer un trabajo anterior, directores, productores, escritores alaban las cualidades del original y aseguran querer acercarlas al público que no la ha visto transformándola a través de una serie de filtros: tecnológico, cultural, personales, etc. La prensa, transmitiendo esta información, alecciona al público sobre el género y las conexiones del filme y contribuye a su horizonte de expectativa.

Curiosamente, una vez pasada la primera fase, el estreno en el cine, la distribución sí potencia el reconocimiento y la comparación de la obra original con el lanzamiento simultáneo de versiones conjuntas, que ya no compiten sino que se complementan.

Sin embargo, un remake inconfeso no explica su procedencia en ninguno de estos pasos. Serán entonces los espectadores los que tendrán que trazar la línea que une ambas películas. Las

[48] Constantine Verevis, *op. cit.,* pp. 130-138

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

probabilidades de que un espectador se dé cuenta sin haber sido advertido son escasas aunque para ello cuentan con la ayuda de intérpretes como las filmotecas o los medios de comunicación.

Pasaremos ahora a estudiar la historia de esta práctica en Estados Unidos, el país de referencia en el mundo del cine y lugar de procedencia de varias de las películas analizadas en esta tesis.

2.7.2. HISTORIA DEL REMAKE INCONFESO EN ESTADOS UNIDOS

Para Jennifer Forrest[49] el remake nació casi a la vez que el cine, seguramente en el momento en que los Lumière volvieron a rodar su famosa *Sortie des usines* (1895) porque el negativo estaba muy gastado de hacer copias. Pathé, la primera gran productora francesa pronto cogió el hábito de reciclar sus filmes exitosos cada 5 años.

Los copias de las primeras películas francesas se extendían allá donde llegaban los cinematógrafos. En Estados Unidos *Clark´s thread Mill* (1896) rehizo *Sortie des usines*, lo mismo que hicieron *Empire state express* (1896) de Biograph y el *The black diamond express* (1896) con *Arrivée d´un train* (1896) y *Sausage Machine* (1897), también de Biograph, con *Charcuterie mécanique* (1895). Incluso George Méliès, uno de los fundadores del séptimo arte, imitó muchas veces a los Lumière: su *L´Arroseur* (1896) está tomada de *L´Arroseur arrosé*, y *Arrevée d´un train* (1896) y *Les Fergerons* (1896) de los trabajos de los Lumière de mismo nombre.

La larga tradición de piratería revela mucho sobre los comienzos del cine y la extendida convicción de que los productos obtenidos eran de dominio público. Los pioneros del nuevo medio se imitaban unos a los otros sin ningún pudor, continuando la tradición de las ferias del siglo XIX que atraían a la multitud con todo tipo de máquinas, desde cámaras fotográficas, a rayos-x y fonógrafos. El compañero de estos primeros remakes era, continúa Forrest, el "dupe" o duplicaciones no autorizadas de los negativos, el cual no sobrevivió por razones ligadas a la integración y estandarización de las películas como una industria y a la inclusión legal de las películas no sólo como un producto sino también como un trabajo artístico. Sin embargo, el remake y el "dupe" trabajan en el mismo terreno durante la primera década del cine.

[49] Jennifer Forrest, "The 'personal' touch: the original, the remake and the dupe in early cinema", *op. cit.*, pp. 89-106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La Compañía Edison recurrió a estas técnicas más que ninguna otra ya que, desde 1902, copiaba películas europeas de ficción y reducía con ello sus costes al mínimo. Esta apropiación se evitaba si una compañía rival había registrado el copyright, dejando como única opción el remake. Éste fue el caso de Edison con su película *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns* (1904), que copiaba *Personal* (1904) de la productora Biograph.

En un principio, nada se podía hacer. Pero Biograph había registrado el conjunto de imágenes en movimiento como un único producto y decidió llevar el caso ante los tribunales en 1904, en un proceso tan novedoso que el juez obligó a Biograph a probar el grado de copia. Un espectador de hoy no necesitaría más evidencia que ver ambas películas, pero, dada la larga tradición de imitaciones no autorizadas en el vodevil y las actuaciones de feria, estaba lejana la concepción de las imágenes en movimiento como un bien protegido legalmente. Aún faltaban dos años para su inclusión en el Estatuto del Copyright.

Edison comenzó intentando, sin éxito, encontrar un error en el registro del copyright por parte de Biograph. Fallando esto, su único recurso fue tratar de diferenciar legalmente el dupe del remake, esto es, entre una copia física de los rollos de película y una copia del argumento. Edison negó contundentemente haber copiado cualquier parte de la fotografía del demandante y alegó que las dos películas se parecían en la historia pero se diferenciaban en la forma de contarlo. Edison rodó la misma historia pero con diferentes actores. El juez Lanning se limitó a decir que Biograph tenía un copyright válido y que el film de Edison no era un duplicado, dejando para otra ocasión la cuestión de si se había cometido una transgresión del argumento original con el remake.

La defensa de Edison se basó en considerar la película como un material mecánico más que artístico, idea apoyada por las prácticas de una industria que ganaba más con el equipamiento que con la exhibición en sí y que consideraba como objetivo a los exhibidores más que al público. Y es que, aunque la estructura fílmica había aumentado su complejidad (de toma única a toma múltiple, de un rollo único a varios rollos, de formato de simple atracción a producciones con valores teatrales), las películas seguían vendiéndose por metros, sin distinción entre las que tenían más o menos calidad artística, gastos de producción y talento. Las películas funcionaban no como las novelas de una librería sino como una atracción de feria, con sus productores robando ideas de sus rivales para reproducirlas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los operadores de cámara se apropiaban de nuevas técnicas e ideas ya que no había escuelas de cine donde aprender esos conocimientos generales y se veían obligados a mantenerse al día para mantener su propio valor en el mercado, satisfaciendo además su deseo de encontrar en el nuevo medio formas apropiadas para sus habilidades. Esta constante imitación / copia / repetición trabajó para crear una tradición que educó a los espectadores y desde la cual los cineastas pudieron expandirse.

Dos procesos, uno textual y otro extratextual, ayudaron a terminar con las duplicaciones. El textual fue la inclusión de intertítulos que sustituían a los comentaristas que estaban en las proyecciones para eliminar las dificultades en la comprensión de las imágenes. La narrativa se convirtió en auto-explicativa, el narrador ya no era un elemento externo a la exhibición. Cada copia de un original era idéntica y no podía ser alterada por el exhibidor, que era el que contrataba al comentarista. Los intertítulos aislaron el control en las manos del productor.

El extratextual es la creación por parte de los productores de la Motion Picture Pattents Company (MPPC) en 1908, cuya estrategia consistía en dominar el mercado y patentar la propiedad. Todos sus miembros acordaron prohibir las películas duplicadas. La presión de esta organización desembocó en que el Congreso de los Estados Unidos creara en el Estatuto del Copyright una categoría específica para las películas, la de las imágenes en movimiento.

Verives[50] opina que estas prácticas no desaparecieron, sino que se reciclaron en los primeros géneros, seriales y sagas. Como las leyes de copyright llegaron a estar más precisamente definidas y los argumentos llegaron a ser auto-suficientes, las versiones piratas fueron desplazadas para las prácticas del remake del Hollywood clásico con su repetición legítima o disfrazada a través de estrategias de producción, promoción y distribución. Ilustremos esta idea con el ejemplo de la película de boxeo *Kid Galahad* (Michael Curtiz, 1937), que fue rehecha como *The Wagons Roll at Nigth* (*El circo sangriento*, Ray Enright, 1941). Pero cuando se versionó otra vez para Elvis Presley se llamó *Kid Galahad* (Phil Karlson, 1962) y la versión de 1937 se renombró como *The Battling Bellhop.*

[50] Constantine Verevis , *op. cit.,* pp. 96 -100

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Augros[51] apoya esta teoría y apunta que el declive del público a finales de los años 40 provocó que los estudios consideraran que tenían más posibilidades de atraer al público a las salas con temas ya conocidos, lo que habría provocado un descenso del porcentaje de guiones originales hasta alcanzar la tasa más baja (30%) hacia 1956.

Torregrosa[52] sigue esta misma línea de razonamiento al distinguir el remake "lato sensu" o en sentido amplio y el remake "stricto sensu" u oficial. El primero se referiría a la operación de rentabilización de un guion haciendo con él diversas versiones encubiertas. En el Hollywood clásico habría sido una costumbre propiciada por la necesidad renovar constantemente la cartelera y atraer al público a las salas:

> "Para una producción tan inmensa, los argumentos se han de renovar incesantemente; y los productores recurren, muy a menudo, a historias ya filmadas: a partir del guion antiguo, se le cambia el título, se ambienta la historia en otro lugar, se modifican los personajes, se añaden nuevos incidentes y la historia es nueva. Así se amortizaban las obras cuyos derechos había comprado el estudio, generalmente con grandes dificultades y onerosos dispendios. Puesto que, una vez obtenidos, éste tenía la facultad de utilizar la historia tantas veces como quisiera -se consideraba de su propiedad- sin tener que pagar cada vez al autor , el remake-disfrazado o declarado- era una forma de economía pues, en el nivel del guion, cada nueva versión sólo suponía el coste de poner la trama al día, tarea ésta que se encargaba a uno de los guionistas a sueldo del estudio. Todos los estudios lo hacían". [53]

Así, algunas historias serían rodadas en numerosas ocasiones, manteniendo su esencia y cambiando la superficie, como habría hecho la Warner Brothers al rodar en menos una década cinco variaciones de *Tiger shark* (1932), historia de dos compañeros de trabajo que se enamoraban de la misma chica, que acababa casándose con el amigo que no debía, situación que se acababa solventando con la muerte del marido en un accidente de su peligroso trabajo: pescador, domador de circo, reparador del tendido eléctrico, etc.

Este tipo de remake tendría una estrecha relación con el género, ya que este último buscaba amortizar gastos aprovechando la ambientación para contar diversas historias; el primero variaría la ambientación y , a veces, el género para aprovechar su argumento.

[51] Joël Augros, *op.cit.*, p. 74 .
[52] Carmen Torregrosa Povo, *op. cit.*, pp.104-122.
[53] Ibídem, p.116.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Su práctica estaría fuertemente relacionada con la de la serie, el serial y la secuela. Se entiende por serial a la narración que terminaría con una situación de tensión, que se mantendría hasta la siguiente entrega. Equivaldría al folletín literario por entregas. La serie de estructura recurrente se diferenciaría porque su narración la constituirían episodios narrativamente autónomos. El universo diegético no cambiaría nunca y las acciones se sucederían con un mismo héroe. Por ejemplo, *Flash Gordon*.

Serie y serial habrían desaparecido del cine para mudarse a la televisión, pero habrían dejado una herencia en las secuelas, que se distinguirían en dos tipos según su cercanía a una u otra. Las secuelas más vinculadas a la serie repetirían la estructura narrativa del filme sin que exista un nexo temporal o uno muy débil, como en la saga de James Bond. Las cercanas al serial adoptarían una verdadera relación temporal con su antecesor. A diferencia del remake, necesitaría volver poco tiempo después para que no se extinga el entusiasmo generado adoptando una de estas dos opciones: realizar un producto mejor y más caro o un subproducto de presupuesto mínimo. Uno de sus mayores dificultades reside en sortear el final clausurado de la anterior película. Para ello se habría recurrido a todo tipo de artificios, algunos tan forzados como resucitar al protagonista o recurrir a sus descendientes.

Los primeros remakes oficiales empezarían a producirse y a promocionarse como tales en los años 50 cuando la industria habría buscado la máxima rentabilización de sus productos apelando en el espectador a la memoria. Para ganar la batalla en la comparación necesitaría añadir interés renovando no sólo al equipo artístico sino también las condiciones técnicas que reflejaban su antigüedad: sonido, fotografía, iluminación, montaje, etc.

El remake contemporáneo habría surgido por dos razones principales: la liquidación del sistema de estudios y el acceso a las películas para su relectura.

El fin del Hollywood clásico llegaría con la progresiva compra de los estudios por parte de grandes multinacionales, como Gulf&Western con Paramount o Cocacola con Columbia. La nueva política que se establecería desde entonces llevó a que la producción se centrara en pocas películas de gran presupuesto y a la distribución de producciones ajenas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a la relectura, el proceso que llevó de la experiencia incontrolable del visionado en el cine al control total con el vídeo pasó por distintas etapas, empezando con los reestrenos de las películas más exitosas que se generalizaron a partir de 1938. Luego llegaría la televisión, que al principio sólo emitía producciones extranjeras, hasta que en 1948 por primera vez el catálogo de una major, la RKO, se vendió para su emisión televisiva. Luego, le siguieron todas las demás. En los 70 llegaron dos grandes novedades: la tele por cable, espacio ideal para la reposición, y, sobre todo, el vídeo, revolución por permitir al espectador tomar el control del visionado e independizarlo del distribuidor de cine o el programador de televisión. Para Torregrosa[54], estos avances podrían haber acabado con los remakes, pero curiosamente no ocurrió así, sino que incluso se amplió su número, como si el público no quisiera releer viejas historias, sino que se las contaran de nuevo con todas las novedades artísticas y técnicas disponibles. La industria haría gala de una especie de vanidosa demostración de su poder y se dirigiría a un público cada vez más joven y reticente a lo asociado a la antigüedad. El nuevo remake habría perdido su condición de guardián de la historia cinematográfica, rescatando las piezas maestras del pasado, y se habría convertido en una máquina de reciclar todo tipo de materiales, independientemente de su antigüedad, su nacionalidad, su éxito o su calidad.

En la actualidad, la relación de los grandes estudios con la intertextualidad resulta ambigua. La emplean públicamente en algunos casos, pero la niegan en otros. Quizás la explicación se halle en que cualquier forma de intertextualidad suele estar desprestigiada por los críticos cinematográficos. No solamente los plagios, sino también los remakes, las secuelas o las precuelas, todos ellos acusados de repetitivos y faltos de originalidad. Los productores se preocupan por reducir estas críticas, no por defender sus obras sino porque una película con mala fama pierde dinero.

¿Por qué las películas de Hollywood son tan malas? Eso se preguntaba Pauline Kael en un conocido artículo del periódico publicado en *The New Yorker* en 1980. Su opinión no era la da un crítico más, ya que ella había dejado su puesto en el prestigioso diario neoyorquino durante un año para trabajar para el estudio más poderoso del mundo, la Paramount, y pudo ver el engranaje de la industria desde su interior. Kael aseguraba que la producción cinematográfica funciona como una maquina impulsada por una corporativa, dentro de la cual la mayoría de directores operan como empleados contratados para producir un producto pensado para ser usado y olvidado después:

[54] Ibídem, pp.172-207.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> "Los estudios ya no hacen películas para atraer y contentar a los espectadores; hacen tantas películas como es posible... preestableciendo y anticipando contratos de televisión y distribución. Cada película (salvo unas pocas excepciones) es planeada según esos acuerdos. Aunque el estudio es muy feliz cuando es un éxito de taquilla, no se preocupan por las personas que compraron entradas y salen quejándose"[55].

Esta concepción de Hollywood ha tenido una especial implantación en Europa, especialmente en Francia, país antagónico a Estados Unidos en cuanto a su concepción del séptimo arte. Célebre es el artículo *Remade in USA* de André Bazin, quien ya en 1952 deploraba la práctica del remake, de la que dice que no tiene nada que ver con la actualización de una vieja película, sino con el dominio del mercado. Para él sería un caso claro de plagio y terrorismo económico, fácilmente remediable con una adecuada distribución, algo que Hollywood boicotearía impidiendo la distribución masiva de las películas extranjeras para luego, con los derechos de las mismas adquiridas por poco dinero, rehacer el film y lanzarlo al mercado con la marca de Hollywood, quedándose con todos los beneficios.

El proceso habitual cogería un éxito de público o crítica, lo rodaría de nuevo poco tiempo después con un renovado equipo técnico y artístico, eliminaría todo rastro de su procedencia y añadiría todos los cambios necesarios para adaptarse a la fórmula establecida por los grandes estudios. La taquilla en Estados Unidos nunca peligraría por la original, puesto que su mercado permanece muy aislado del cine extranjero al impedirle todas las facilidades de distribución, principalmente el doblaje, solución que ahorraría las molestias de los subtítulos a los espectadores poco acostumbrados a compaginar lectura con seguimiento visual de la película y que no suelen dominar ningún otro idioma ya que el inglés se ha convertido casi en universal.

Según Joël Augros[56], los norteamericanos no van a ver películas extranjeras ni películas demasiado viejas, e ilustra esta afirmación con el ejemplo de la película francesa *Tres solteros y un biberón* (Coline Serreau, 1985), que tuvo en EE.UU. una recaudación de 2 millones de dólares, mientras que su remake norteamericano, *Tres hombres y un bebé* (Leonard Nimoy, 1987), consiguió 168 millones de dólares dos años después.

[55] KAEL, Pauline, *Why Are Movies So Bad? Or, The Numbers,* en The New Yorker, 23 de junio de 1980

[56] Joël Augros, *op. cit.,* pp.74

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta vía no está tan cerrada si la película está hablada en inglés. De ahí que todos los años largometrajes llegados de Gran Bretaña, Australia o Canadá se estrenen con cierto éxito y que las superproducciones de países no angloparlantes elijan el inglés para poder vender al mercado extranjero. El idioma es una barrera demasiado fuerte como para saltarla sólo con subtítulos. Sin embargo, estas mismas empresas que no están interesadas en que se doblen las películas en suelo norteamericano, sí que presionan, a través de sus filiales internacionales de distribución y exhibición, para que se doblen sus producciones al idioma local. El mercado libre, la base de la economía de EE.UU., no se muestra equitativo, como se produce en otros sectores en los que se ponen aranceles a los productos extranjeros a la vez que se pide a los mismos países productores que eliminen los suyos. El doblaje, o la ausencia de él, es uno de los aranceles del cine.

Otros muchos críticos opinan como Bazin. De este modo Verevis[57] mantiene también una visión muy crítica al asegurar que el remake, las secuelas y las sagas han llegado a ser típicas de la producción defensiva y las estrategias de marketing del Hollywood contemporáneo practicando lo que tilda de "imperialismo cultural". El remake es usado habitualmente como un símbolo de que Hollywood ha agotado su potencial creativo, yéndose hacia los argumentos conservadores y hacia el auto-canibalismo. Las versiones de películas se ven como una tendencia que debe ser apoyada por la orientación comercial de los dueños de Hollywood, que buscan duplicar éxitos pasados y minimizar riesgos enfatizando lo familiar. El remake llega a ser una forma particular no sólo de los efectos de la repetición que caracteriza las estructuras narrativas del cine de Hollywood, sino también una forma más general de repetición de estrellas exclusivas, personajes, patrones narrativos y elementos genéricos a través de las cuales Hollywood desarrolla su pre-venta a las audiencias .

Se puede afirmar que la propia industria norteamericana no considera que los remakes sean un producto de calidad. Sólo hace falta analizar cómo en la larga historia de los Óscar, los más prestigiosos del mundo del cine, sólo tres remakes se han llevado el galardón a mejor película: *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Rebelión a bordo* (1935) e *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006). Las dos primeras tenían versiones mudas, con lo que parecen totalmente nuevas. La tercera cogió una película de Hong Kong, totalmente desconocida en Estados Unidos para el gran público.

[57] Constantine Verevis, *op. cit.,* pp. 3-5

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Igualmente sólo dos secuelas han logrado ese hito: *El padrino II* (Francis Ford Coppola, 1974) y *El retorno del rey* (Peter Jackson, 2003). La película de Coppola es un caso único, nunca una película y su secuela habían ganado el premio. Tampoco ha vuelto a pasar.

La diferencia con respecto a las adaptaciones es notable. Aunque ambos procesos parten de un trabajo previo, la adaptación obtiene mucho más reconocimiento al considerarse la literatura una fuente más elevada. Como ejemplo de este prestigio, citaremos el dato de que el 65% de las películas ganadoras del Óscar a mejor película hasta el año 2009 adaptaba un texto literario.

PELÍCULAS GANADORAS DEL PREMIO ÓSCAR (Resaltadas en negrita las adaptaciones).			
AÑO	PELÍCULA	AÑO	PELÍCULA
1928	*Alas*	**1969**	***Cowboy de Medianoche***
1929	*La melodía de Broadway*	**1970**	***Patton***
1930	***Sin novedad en el frente***	**1971**	***Contra el imperio de la droga.***
1931	***Cimarrón***	**1972**	***El Padrino***
1932	***Grand Hotel***	**1973**	***El golpe***
1933	*Cabalgata*	1974	*El Padrino, parte II*
1934	***Sucedió una noche***	**1975**	***Alguien voló sobre el nido del cuco***
1935	***Rebelión a bordo***	1976	*Rocky*
1936	*El gran Ziegfeld*	1977	*Annie Hall*
1937	*La vida de Émile Zola*	1978	*El cazador*
1938	*¡Vive como quieras!*	**1979**	***Kramer vs. Kramer***
1939	***Lo que el viento se llevó***	**1980**	***Gente corriente***
1940	***Rebecca***	1981	*Carros de fuego*
1941	*¡Qué verde era mi valle!*	1982	*Gandhi*
1942	*La señora Miniver*	1983	*La fuerza del cariño*
1943	***Casablanca***	**1984**	***Amadeus***
1944	*Siguiendo mi camino*	**1985**	***Memorias de África***
1945	***Días sin huella***	1986	*Platoon*
1946	***Los mejores años de nuestra vida***	**1987**	***El último emperador***
1947	*La barrera invisible*	1988	*Rain Man*
1948	***Hamlet***	**1989**	***Paseando a Miss Daisy***
1949	***El político***	**1990**	***Bailando con lobos***
1950	***Eva al desnudo***	**1991**	***El silencio de los corderos***
1951	*Un americano en París*	1992	*Sin perdón*
1952	*El mayor espectáculo del mundo*	**1993**	***La lista de Schindler***
1953	***De aquí a la eternidad***	**1994**	***Forrest Gump***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1954	*La ley del silencio*	1995	*Braveheart*
1955	***Marty***	**1996**	***El paciente inglés***
1956	***La vuelta al mundo en ochenta días***	1997	*Titanic*
1957	***El puente sobre el río Kwai***	1998	*Shakespeare in Love*
1958	***Gigi***	1999	*American Beauty*
1959	***Ben-Hur***	2000	*Gladiator*
1960	*El apartamento*	**2001**	***Una mente maravillosa***
1961	***West Side Story***	**2002**	***Chicago***
1962	***Lawrence de Arabia***	**2003**	***El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey***
1963	***Tom Jones***	**2004**	***Million Dollar Baby***
1964	***My Fair Lady***	2005	*Crash*
1965	***Sonrisas y lágrimas***	2006	*Infiltrados*
1966	***Un hombre para la eternidad***	**2007**	***No es país para viejos***
1967	***En el calor de la noche***	**2008**	***Slumdog Millionaire***
1968	***Oliver***	**2009**	***En tierra hostil.***
Fuente: elaboración propia.			

Es justo explicar que también existe una corriente teórica que lucha contra esta noción ampliamente aceptada de que todos los remakes son parásitos que no merecen consideración crítica. Forrest y Koos apuntan que los que opinan así están olvidando que varias de las películas más importantes del cine son remakes, como *El halcón maltés* (Huston, 1941) que era la tercera adaptación de la misma historia de Dashiell Hammett.

La orientación de los críticos franceses estaría, según Forrest y Koos, manipulada para mostrar esta industria como un aparato político, pero omitiría que el remake ha sido usado a ambos lados del Atlántico. Los remakes europeos se escaparían de este juicio peyorativo porque, al no poder competir o están política o económicamente bloqueados por la enorme máquina de distribución americana, asumen un áurea de no comercialidad. Las críticas más recientes brotarían así de consideraciones políticas, primero desde la lucha francesa para mantener su identidad nacional y cultural durante las negociaciones de la GATT (General Agrrements on Tariffs and Trade)[58].

Ilustraremos la parte final de este apartado con la explicación de dos variaciones de los posibles remakes inconfesos: el que versiona filmes locales y el que las busca en el extranjero.

[58] Jennifer Forrest y Leonard R. Koos, *op. cit.*, pp. 3-12.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comencemos las versiones locales con el caso del director Alfred Hitchcock, posiblemente el director más respetado, influyente y, por extensión, plagiado de toda la historia del cine. Lo primero que hay que aclarar es que aunque Hitchcock ha sido reconocido como el realizador renovador por excelencia, no es menos cierto que forjó su leyenda gracias a un constante reciclaje de su trabajo. Para Stuart McDougal[59], Hitchcock destaca por rehacer obsesivamente sus películas y por no emplear argumentos realmente nuevos ya que la gran mayoría de sus películas eran adaptaciones de novelas, cuentos u obras teatrales, sobre las cuales tejía una amplia red de autorreferencias. A veces los argumentos se rehacen en diferentes contextos, como en *Sabotaje* (1942) y *Con la muerte en los talones* (1959), en algún sentido remakes americanos de *39 escalones* (1935). Otras veces rehace una sola toma o una transición. Por ejemplo, rodó una escena en *39 escalones* (1935) en la que el protagonista encuentra un cadáver y grita, cortando directamente a un tren en marcha que lleva a este personaje a Escocia. Lo había hecho en *El enemigo de las rubias* (1927), *La muchacha de Londres* (1929) y lo retomó en *Con la muerte en los talones* (1959). Todo ello contribuye a la sensación de cohesión en su obra.

Hitchcock se añadió a sí mismo como parte de la estructura de su trabajo destacando su presencia tanto dentro de sus películas, con cameos, como fuera, centrando la promoción en su figura ya que se había convertido en una celebridad. Sus películas eran conocidas y consiguió que sus seguidores se refirieran hacia casi cualquier película que usara el suspense, el impacto o un final sorprendente como "hitchcokniano". Su trabajo se convirtió en un género[60].

Con *Psicosis* (1960) Hitchcock obtuvo su mayor éxito comercial y provocó, sin proponérselo, una ola de imitaciones que comenzó con *Homicidio* (William Castle, 1961) y *El cabo del terror* (J. Lee Thompson, 1962) y que aún no se ha detenido. Sentó las bases de las películas de asesinos (slasher): Norman Bates (Anthony Perkins) es el "asesino", el producto psicótico de una familia enferma, pero todavía reconociblemente humano; la mansión Bates es el "local", el terrible lugar que envuelve la historia de una madre y un hijo; el cuchillo es el "arma" preferida del asesino; Marion Crane (Janet Leigh) es la primera "víctima", la mujer preciosa y sexualmente activa; y su hermana, Lila (Vera Miles) es la "superviviente", la chica final, o la única que mira a la muerte a la cara y

[59] McDOUGAL, Stuart Y., "The director who knew too much: Hitchcock remakes himself", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, pp. 52-53

[60] KOLKER, Robert P., "Algebraic figures: recalculating the Hitchcock formula", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, p. 35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobrevive a la última puñalada del asesino[61]. *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974) y *Halloween* (John Carpenter, 1978) comenzaron un ciclo de largometrajes que recogió todos esos elementos y los convirtieron en tópicos.

El declive de Hitchcock, y del sistema de estudios que éste tan bien había sabido aprovechar, coincidió con la llegada de la nueva hornada de directores jóvenes que lo habían estudiado en la escuela de cine y lo admiraban.

Aunque muchos tomaron ideas, el que más profusamente cultivó esta devoción era Brian de Palma. *Hermanas* (1972) remendaba retazos de *La ventana indiscreta* y *Psicosis,* al igual que *Fascinación* (1975) con *Vértigo; Vestida para matar (*1980) con *Psicosis;* y *Doble cuerpo* (1984) con *La ventana indiscreta y Vértigo*. *Carrie* (1976) incluso basó su campaña promocional en presentar a De Palma como un nuevo maestro del suspense, rivalizando con Hitchcock. Esta reiterativa toma de ideas convirtió a De Palma en un realizador polémico. Unos, lo definen como el único que ha sabido entender la fórmula que empleaba Hitchcock y ha sabido aplicarla con talento al cine contemporáneo. Otros, dicen que no tiene capacidad para tener un discurso propio.

Curiosamente, De Palma nunca ha realizado un remake confeso de una película de Hitchcock, posiblemente para no tener que soportar las comparaciones con el original. De hecho, muy pocas películas de Hitchcock han sido rehechas abiertamente, y los pocos que se han atrevido lo han intentado con películas menores, como Andrew Davis con *Crimen perfecto* (1954) en *Un crimen perfecto* (1998). Davis escogió un filme basado en una exitosa obra teatral y rodado en un solo escenario y con pocos actores, y lo actualizó dándole un aspecto moderno al dotarlo de espacios abiertos, estrellas como Gwyneth Paltrow y Michael Douglas, una banda sonora pegadiza y una realización estilizada. El cambio de título, de *Dial M for murder* a *A perfect crime*, y un guion muy renovado ayudaron a amortiguar las críticas que suponía profanar el legado de Hitchcock. Recaudó 130 millones de dólares en todo el mundo.

También en 1998 otro filme probó fortuna con un resultado totalmente diferente. Gus Van Sant estrenó una versión de *Psicosis* (1960), una elección mucho más polémica porque, junto con *Vértigo*, es una de las películas más admiradas de Hitchcock. Ese mismo año había sido elegida

[61] Constantine Verevis, *op. cit.,* pp. 62-64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como la décimo-octava mejor película de todos los tiempos por el American Film Institute [62]. A diferencia de *Un crimen perfecto*, *Psicosis* no cambió el título ni introdujo cambios en su forma ni en su contenido. Al contrario, la campaña promocional insistió en que el realizador había seguido la original plano a plano, línea a línea como un tributo y a la vez como una introducción de Hitchcock para la audiencia más joven, poco acostumbrada a ver películas antiguas y en blanco y negro. Es decir, prácticamente se rodó la misma película con otros actores y en color. La recepción crítica de la versión de *Psicosis* fue uniformemente de desconcierto o de hostilidad. Adrian Martin dijo que no importaba qué justificaciones se dieran para el remake, el experimento sólo servía para probar que se puede copiar mecánicamente todos los planos de un clásico y dejarlo sin ningún significado, tensión, arte ni diversión. Jonathan Rosembaum declaró que en teoría un remake así podría producir algo maravilloso, fresco y revelador, pero que en la práctica la versión de Van Sant era un pedazo de carne muerta[63]. Los críticos preferían el original, midiendo el éxito del remake de Van Sant acorde a su habilidad para despegarse de lo que se entendía como los elementos esenciales del estilo de Hitchcock. Para los admiradores del primer filme, el remake no era más que una flagrante estafa, un intento de explotar el legendario estatus del original que debían despreciar e incluso boicotear, como se pedía en la página de Internet *Psycho: saving a classic*[64]. La recaudación resultó muy baja e hizo que la productora perdiera mucho dinero ya que la película costó 60 millones de dólares, sin incluir costes de copias y promoción, y sólo ingresó 37. Además, las encuestas pos-visionado la calificaron con una nota muy decepcionante[65].

Mientras De Palma seguía siendo un director admirado, Van Sant vio cómo su excelente reputación, lograda por trabajar siempre al margen de Hollywood, se convertía en desprestigio por filmar una película de estudio sin originalidad alguna. El legado de Hitchcock se defendió del ataque directo. La lección que se podría sacar es que se pueden tomar ideas de Hitchcock, pero que será mejor ocultar las huellas de tus actos para no encontrarte con la hostilidad de público y crítica.

Tenemos otro ejemplo de versión local en *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), la cual, para Thomas Leitch[66], claramente versionaba un clásico del cine negro estadounidense: *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Curiosamente ese mismo año se presentó *El cartero siempre llama dos veces*

62 AFI: http://www.afi.com/100years/movies10.aspx (vi: 20 de agosto de 2010).
63 Constantine Verevis, *op. cit.,* pp. p. 72.
64 Ibídem, p. 58.
65 BOX OFFICE MOJO: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=psycho98.htm (vi: 20 de agosto de 2010).
66 Thomas Leitch,*op. cit.*, pp. 50-52.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Bob Rafelson), que se presentaba abiertamente como una actualización de otra obra maestra del cine negro, la versión homónima de 1946, y contaba con la novedad de poder incluir las escenas de sexo que el Código Hays prohibió en la versión de Tay Garnett. Por su parte, *Fuego en el cuerpo* habría escondido su naturaleza de supuesta versión de *Perdición a pesar de que e*n ambos filmes, un hombre débil se enamora de una seductora mujer que le anima a matar a su marido para que puedan ser libres. Después de planear y llevar a cabo un asesinato ingenioso, el hombre se da cuenta de que la mujer ha jugado con él desde el principio y quiere deshacerse de él. *Fuego en el cuerpo* trataría de borrar el rastro de *Perdición* cambiando su título, la ambientación y el nombre y las profesiones de los personajes. En un doble juego, el diseño visual del filme se asemeja al de las películas de los años 40. Incluso su publicidad hace referencia a *Perdición* aunque en términos generales, cuando menciona que la película tiene ecos del género negro de los 40 aunque con la pasión de los años 80. Esta evocación-repudio esconde la promesa que realiza todo remake al espectador: es como la original, pero mejor .

Finalmente, detengámonos en un ejemplo de supuesto remake que toma un filme lejano al espectador ya sea en el tiempo o en el espacio. En esta ocasión hablaremos de *La última casa a la izquierda* (Wes Craven, 1972), en la que su director habría partido prestada de una película estrenada 12 años atrás en Suecia: *El manantial de la doncella* (Ingmar Bergman, 1960). Michael Brahsinky[67] explica que en ambas películas, una chica inocente y adolescente deja el hogar para ir a una excursión de fin de semana. En el camino, ella es brutalmente violada y asesinada por una banda de criminales. Huyendo de la escena del crimen, los asesinos tropiezan con la casa de la víctima, una coincidencia que no se explica, y pasan la noche, momento en que los padres descubren la verdad y deciden vengarse de los asesinos de su hija.

En los títulos de crédito, a pesar de los notables paralelismos, no sólo no se acredita esta fuente sino que además se dice que la película está basada en una historia real. Brahsinky atribuye a la cultura popular, a la que bautiza como "hija pródiga del romanticismo", la tendencia de emplear ávidamente el concepto de género como fórmula y como modelo conductor que hace para la cultura lo que no puede el genio individual, formular mitos. Ésta sería la razón por la que los remakes suelen ser películas de género. Los géneros hacen para el que realiza un remake lo mismo que el filtrador para el buscador de oro, destilar y clasificar los mitos del tiempo. Brahsinky cree que

[67] BRAHSINKY, Michael, "The spring, defiled: Ingmar Bergman ´s *Virgin Spring* and Wes Craven´s *Last House on the Left*", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998, pp. 163-170.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Craven sería, desde este punto de vista, un artista que reflexiona sobre su propia realidad interpretando una obra de otra cultura, trasplantándola con ciertos cambios marcados por el tiempo (han pasado 12 años entre ambas películas), por la geografía (de la sensibilidad europea a la americana) y el estilo (de autor sin género a las películas de asesinos).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. CONCEPTOS JURÍDICOS

Hasta ahora hemos hablado de la intertextualidad desde un enfoque artístico y moral, pero si adoptamos un punto de vista jurídico, el concepto de remake inconfeso desaparece y emerge el de plagio, es decir, una adaptación fílmica de un modelo anterior pero sin los derechos de autor necesarios para que sea legal. Normalmente el plagiador oculta su acción para evitar las posibles consecuencias de un pleito interpuesto por los legítimos dueños de los derechos de la película original: paralización del proyecto, si aún no se ha estrenado, o a una elevada indemnización, en caso de haber comenzado ya su explotación comercial.

Como ya adelantábamos en la introducción, la finalidad de esta tesis es la elaboración de un método que combata este acto ilícito dentro de los cauces marcados por el sistema judicial español. Por eso es imprescindible que, antes de detallar este método, expliquemos los diversos conceptos que se cruzan en esta tarea, esto es, los derechos de autor, el derecho probatorio, especialmente con los conceptos de prueba y perito, y el encaje jurídico de las distintas formas de intertextualidad.

3.1. LOS DERECHOS DE AUTOR

3.1.1. LEGISLACIÓN INTERNACIONAL

> "A excepción de los argumentos que son del dominio público (Shakespeare), todas las historias son propiedad de alguien: autores, herederos, víctimas."[68]
>
> Joël Augros

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (World Intellectual Property Organization) fue la pionera en la defensa de la propiedad intelectual en sus dos variantes: la propiedad industrial con la Convención de París (1883) y los derechos de autor o copyright, que protegen los trabajos literarios y artísticos, con la Convención de Berna (1886)[69].

[68] Joël Augros, *op. cit.* , p. 74.

[69] WIPO (World Intellectual Property Organization): http://www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.html (vi: 2 de mayo de 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La Convención Universal sobre Derecho de Autor, organizada por la UNESCO en Ginebra en 1952 complementó el Convenio de Berna y estableció un denominador jurídico común para integrar a todos los países en el sistema internacional de protección del derecho de autor. Desde entonces el símbolo de copyright © marca la propiedad en todos los países signatarios, entre ellos Estados Unidos y España [70].

Estos acuerdos necesitaron después de la existencia de leyes nacionales que desarrollaran para dar expresión a los derechos morales y económicos de los creadores y a los derechos del público a acceder a sus creaciones; y promover la creatividad y la diseminación y aplicaciones de sus resultados para contribuir al desarrollo económico y social.

La propiedad industrial se basa en las invenciones, que se definen en un sentido no legal como nuevas soluciones a problemas técnicos. Son ideas que no requieren un desarrollo físico para ser protegidas. Incluso una persona que desarrollara la misma idea de manera independiente y sin copiar debería obtener autorización antes de poder explotarla. Ya que los inventos dan un monopolio para explotar una idea, su protección es corta, normalmente unos 20 años, y debe hacerse pública en un registro oficial.

Los derechos de autor, sin embargo, no protegen las ideas en sí, sino la forma de expresión de las ideas. La creatividad protegida reside en la elección y arreglo de palabras, notas musicales, colores, formas, etc. La protección legal de los trabajos artísticos sólo previenen la expresión de las ideas y su duración puede extenderse mucho más sin dañar el interés público, su cobertura nace con su creación y no requiere de un registro público inmediato. Quedan amparadas las creaciones artísticas, como libros, música, pinturas, esculturas, películas y trabajos basados en la tecnología, como los programas de ordenador o las bases de datos electrónicas.

El derecho de autor ha sido ampliamente debatido, sin llegar nunca a una interpretación exenta de críticas. Al principio se optó por una concepción dualista con dos derechos: el personal y el patrimonial. Posteriormente se impuso una visión monista con un único derecho con dos aspectos distintos y ubicado en una zona intermedia entre ambos ámbitos[71].

[70] UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), www.unesco.org/bpi/pdf/memobpi32_copyright_es.pdf y http://portal.unesco.org/culture/en/files/30671/11443368003faq_en.pdf/faq_en.pdf (vi: 11 de abril de 2010).

[71] MAYOR DEL HOYO, Mª Victoria, *El derecho de autor sobre las obras cinematográficas en el derecho español*, Editorial Colex, Madrid, 2002, pp. 151-152.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde entonces quedó establecido que los derechos patrimoniales permiten autorizar a otros a usar un trabajo bajo las condiciones del dueño a y tomar acciones legales contra el uso no autorizado. Las facultades morales otorgan la opción de reclamar la autoría de un trabajo y de oponerse a cualquier acción que distorsione, derogue o perjudique su integridad o el honor del dueño. Incluiría las facultades surgidas del acto de la creación de una obra y que se entienden como inalienables, nunca podría ser objeto de enajenación voluntaria ni forzada, imprescriptibles, no desaparece por el transcurso del tiempo sin ejercitarlo, e irrenunciable. Algunos de estos derechos perdurían tras la muerte del autor y sus herederos podrían ejercerlos, aunque de manera limitada.

El derecho de autor, como cualquier otro, tiene limitaciones. La primera es la categoría, puesto que en algunos países es necesario que los trabajos estén fijados de manera tangible. Así, acciones como una coreografía sólo se protegerían si estuvieran detallada por escrito o grabadas en vídeo.

La segunda limitación concierne a la autorización, que no es obligatoria en el "uso libre", es decir, las citas con intenciones de investigación, periodísticas o educativas, siempre que la fuente se mencione y la extensión de lo empleado sea apropiada.

El copyright tampoco dura indefinidamente. Las leyes prevén un periodo de tiempo que comienza cuando el trabajo es creado o expresado en una forma tangible y continúan hasta un tiempo después de la muerte del autor, entre 50 y 70 años. El propósito es permitir a los herederos del autor a beneficiarse económicamente de su explotación.

La geografía política es también una gran barrera ya que cada país es libre para determinar la extensión de las distintas protecciones, aunque los acuerdos internacionales que han existido desde el siglo XIX ayudan a la coordinación. Prácticamente todos los países del mundo han firmado al menos uno de estos tratados:

- La Convención de Berna para la protección de los trabajos literarios y artísticos de 1886 (revisada en 1971).
- La Convención Universal del Copyright de 1952 (revisada en 1971).
- La Convención de Roma de 1961.
- El Acuerdo del Comercio de los Derechos de la Propiedad Ontelectual de 1994.
- El Tratado de la WIPO del Copyright de 1996.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a quién es el dueño de unos derechos, de oficio se le atribuyen a la persona física que creó el trabajo. Cuando varias personas participan activamente en la creación, se consideran autores a todos. Si el creador es un empleado que ha elaborado una obra cumpliendo con unas obligaciones establecidas por contrato, muchas leyes de copyright indican que el empleador se convierte en dueño de los derechos. En los países que no se adhieren a esta regla, el empleador tiene que adquirir los derechos del autor, aunque los derechos morales siempre pertenecen al autor.

Las leyes de muchos países establecen que los derechos se pueden transferir a una tercera parte, otras personas o compañías que pueden distribuir mejor estos trabajos y a cambio le pagan en forma de "royalties". Estas transferencias se hacen en dos formas: cesiones y licencias. Con las cesiones se transfiere un derecho de propiedad, el de autorizar o prohibir ciertos actos, así que el que lo recibe se convierte en el nuevo dueño. En algunos países, esto no es posible legalmente, y sólo se permiten las licencias, las cuales implican que el dueño del copyright retiene su propiedad pero autoriza a una tercera parte a usar algunos de sus derechos económicos. Por ejemplo, el autor de una novela puede dar la licencia a un editor para distribuir copias o a un productor de cine a realizar una película sobre ella.

Los tribunales civiles deben evitar las infracciones y compensar a los dueños con indemnizaciones económicas, destruyendo los productos infractores o castigando con la cárcel a aquellos que cometan actos de piratería con intenciones comerciales. La protección legal asegura que los creadores puedan desarrollar su trabajo sin miedo a las copias no autorizadas o a la piratería. Se incentiva así la creatividad y se establecen condiciones para la investigación que acabará beneficiando a la sociedad. Para mantener un punto intermedio entre estos derechos y el interés público en acceder a la información y el conocimiento, se incluyen un número de excepciones y limitaciones definidas por cada país. Por ejemplo, EE.UU. permite el "uso justo", otros países lo llaman "uso privado", de música o películas grabadas en los domicilio.

Sin embargo, no todo el mundo se posiciona a favor de la propiedad intelectual. Iniciativas como la Fundación Vía Libre, la Fundación Heinrich Böll, la Creative Commons, la Fundación Copyleft o el Movimiento por la Devolución abogan por un concepto nuevo, el copyleft, que permite el empleo libre por parte de cualquier persona de las obras creadas. Sus argumentos van desde los históricos, ya que las artes han avanzado durante siglos sin derechos de autor; económicos, alegando que los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

artistas se quedan una parte pequeña de los beneficios; morales, puesto que consideran que las distintas ciencias no habrían evolucionado sin haber compartido cada nuevo descubrimiento; y pragmáticos, afirmando que el concepto se ha quedado obsoleto en un mundo interconectado y globalizado a través de Internet y las nuevas tecnologías.

3.1.2. LOS DERECHOS CINEMATOGRÁFICOS

El Convenio de Berna[72] establece la base sobre la que se han desarrollado las distintas leyes nacionales de protección del cine. Sus artículos 14 y 14 B dice lo siguiente:

- Los autores de obras literarias o artísticas tendrán el derecho exclusivo de autorizar la adaptación y la reproducción cinematográficas de estas obras y su posterior distribución, representación, ejecución pública o transmisión por hilo al público.

- La adaptación, bajo cualquier forma artística, de las realizaciones cinematográficas extraídas de obras literarias o artísticas queda sometida, sin perjuicio de la autorización de los autores de la obra cinematográfica, a la autorización de los autores de las obras originales.

- Sin perjuicio de los derechos del autor de las obras que hayan podido ser adaptadas o reproducidas, la obra cinematográfica se protege como obra original. El titular del derecho de autor sobre la obra cinematográfica gozará de los mismos derechos que el autor de una obra original, comprendidos los derechos a los que se refiere el artículo anterior.

- La determinación de los titulares del derecho de autor sobre la obra cinematográfica queda reservada a la legislación del país en que la protección se reclame.

-Sin embargo, en los países de la Unión en que la legislación reconoce entre estos titulares a los autores de las contribuciones aportadas a la realización de la obra cinematográfica, éstos, una vez que se han comprometido a aportar tales contribuciones, no podrán, salvo estipulación en contrario o particular, oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por hilo al público, radiodifusión, comunicación al público, subtitulado y doblaje de los textos, de la obra cinematográfica.

[72] Wikisource: http://es.wikisource.org/wiki/Convenio_de_Berna_para_la_Protecci%C3%B3n_de_las_Obras_Literarias_y_Art%C3%ADsticas (vi: 29 de junio de 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Explica Alfonso González[73] que se tardó tanto en aceptar a las películas como obras dignas de protección en los convenios internacionales que, para cuando se planteó seriamente la cuestión, ya se habrían bifurcado dos corrientes legislativas diferenciadas. La primera considera coautores a las personas encargadas de las aportaciones creativas, suele denominarse sistema pluralista y se habría extendida por Europa. La segunda postura protegería la inversión del productor otorgándole la titularidad de los derechos, en un sistema llamado de copyright y muy extendido en el mundo anglosajón. Estas diferencias traían asociados problemas en la explotación internacional de estas obras y llevaron a una modificación del Convenio de Berna. En 1961 un comité de expertos concluiría que era tarde para la imposición de un sistema único y se optaría por traer reglas al artículo 14 para la explotación de los derechos patrimoniales.

En años sucesivos se adoptó la presunción de cesión de los derechos de reproducción, distribución, representación, ejecución o transmisión pública, radio y traducción. Más adelante, se sustituiría la presunción de cesión por una regla de interpretación según la cual, si existe un acuerdo entre productor y los autores para la realización de la obra cinematográfica, los segundos no se podrían oponer al ejercicio por parte del productor de determinados derechos de explotación, a no ser que se hubiera estipulado lo contrario. La regla de interpretación se consideraría obligatoria, aunque no se especificaba cómo llevarla a la práctica.

En la Conferencia de Estocolmo se cambió de nuevo la normativa. La regla de interpretación quedaba eliminada para las obras preexistentes al medio cinematográfico (música, argumento y diálogos) y para la obra cinematográfica como tal se remitía a la legislación del país donde se reclamara la protección, como reclamaban los países del sistema copyright. La protesta del otro sector llevó a eliminar la asunción de la cesión de derechos por parte del director y de los autores de las obras literarias o artísticas adaptadas.

En la práctica, la explotación de los derechos patrimoniales recaería casi exclusivamente en el productor. Sin embargo, en los derechos morales no existiría consenso puesto que en el sistema de copyright no se otorgan a los autores de las obras audiovisuales, mientras que en el sistema de derechos de autor, sí habría derechos morales intransmisibles.

[73] GONZÁLEZ GOZALO , Alfonso, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*, Editorial Comares, Granada, 2001, pp. 28-45.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De hecho, estos derechos no entraron en los tratados internacionales hasta la actualización del Convenio de Berna que supondría el Acta de Roma de 1928, cuando se reconocería a los autores, tuvieran o no los derechos patrimoniales, el derecho a la paternidad y la integridad de su obra. Se consiguió la adhesión del reacio grupo de países del copyright al no imponer ninguna forma legal de reconocimiento[74].

3.1.2.1. EL CASO DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*

Verevis[75] detalla todo el proceso de infracción de los derechos de autor sufrido por la película japonesa *Yojimbo*, dirigida por Akira Kurosawa en 1961. El filme es la traslación a Japón de las convenciones de dos géneros genuinamente americanos, el western y el cine de gánsteres, de ahí que muchos apunten como fuente de inspiración a la novela *Red Harvest (Cosecha Roja)* de Dashiell Hammett, que cuenta la historia de un detective privado que trabaja para dos facciones rivales.

La película engendró incontables imitaciones tanto dentro como fuera Japón. En teoría, Sergio Leone la rehízo en *Por un puñado de dólares (*1964). El director Sergio Corbucci, amigo de Leone, dijo que éste pasaba mucho tiempo revisando y copiando *Yojimbo*, cambiando sólo el lugar y detalles del diálogo. Leone luego admitió tener una copia traducida del diálogo de la película pero para estar seguro de no repetir una sola palabra.

En *Yojimbo* / *Por un puñado de dólares*, un solitario (samurái, pistolero), llega a un desolado pueblo que ha sido devastado por la corrupción y la violencia. El solitario aprende de un posadero que esta situación se debe a una rivalidad entre dos familias y sus bandas criminales. Viendo una oportunidad para aprovecharse de la situación, el solitario ofrece sus servicios primero a una facción y luego a la otra, jugando con la esperanza de que ambos serán destruidos. Esta situación se complica por la llegada de un villano (Unosuke, Ramón) sin piedad que es experto en un arma única (la pistola; el Winchester). El solitario ahora se pone del lado del bando dominante pero para rescatar a una mujer y su familia que habían sido aterrorizados por la banda. Viendo el doble juego del solitario, la banda lo captura y apalea salvajemente, y se deciden a destruir el clan rival. El solitario escapa con la ayuda del posadero, se recupera en un refugio de fuera del pueblo (templo;

[74] Alfonso González Gozalo, *op.cit.*, pp. 217-233.
[75] Constantine Verevis, *op. cit.,* pp. 86-87

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

iglesia) y vuelve para exterminar al resto de la banda. Una vez despachados los villanos, el solitario se despide del posadero y se marcha a un destino desconocido.

Leone aseguró que su productora italiana buscó los permisos necesarios de Toho (la distribuidora de Kurosawa) para hacer una copia autorizada, un remake acreditado pero que, por razones no aclaradas, los derechos nunca se compraron. Kurosawa vio la película y se decidió a escribir una carta a Leone: "Acabo de tener la oportunidad de ver su película. Es una buena película, pero es mi película. Ya que Japón es uno de los signatarios de la Convención de Berna sobre derechos internacionales de autor, usted debe pagarme".

Toho y Kurosawa Production se quejaron a la Federación Internacional de Productores de Cine a lo que los abogados de Leone respondieron alegando que Kurosawa había sacado la historia no de Yojimbo ni de la novela *Red Harvest* sino de una obra teatral del siglo XVIII de Carlo Goldoni llamada *Arlecchino serviture di due padrone (El sirviente de dos dueños)*. Finalmente los abogados de Leone negociaron un acuerdo garantizando a Toho los derechos en exclusiva de la distribución de la película en Japón, Taiwan y Corea del Sur, más un 15% de la recaudación mundial.

En 1992 New Line Cinema comenzó a negociar un remake acreditado de *Yojimbo*, adquiriendo los derechos del trabajo de Kurosawa. La película resultante, *El último hombre* (Walter Hill, 1996) vuelve a sus orígenes genéricos uniendo las películas de western y de gánsteres.

3.1.3. LOS DERECHOS DE AUTOR EN ESTADOS UNIDOS

Estados Unidos lidera el sector del copyright y lo hace con tal fuerza que algunos de sus principios calan en la práctica judicial internacional, incluida la española. De ahí, la importancia de conocer su orden jurídico.

La ley vigente sobre los derechos de autor es la Copyright Act de1976[76], que establece como primera condición para la protección de una obra el que se incluya dentro de una de las categorías de expresión tangible, es decir, que se pueda percibir de una manera directa o con la ayuda de una máquina o dispositivo:

[76] Oficina de Derechos del Autor de los Estados Unidos, http://www.copyright.gov/espanol/circ01-espanol.pdf (vi: 26 junio 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).Obras literarias.
2).Obras musicales, incluyendo cualquier acompañamiento vocal.
3).Obras dramáticas, incluyendo cualquier acompañamiento musical.
4).Obras coreográficas y pantomimas.
5).Obras pictóricas, gráficas y escultóricas.
6).Películas cinematográficas y otras obras audiovisuales.
7).Grabaciones sonoras.
8).Obras arquitectónicas.

Igualmente no son elegibles para la protección federal los siguientes casos:
1).Obras que no han sido fijadas en una forma de expresión tangible. Por ejemplo, obras coreográficas, discursos improvisados o presentaciones que no han sido escritos o grabados.
2).Títulos, nombres, frases cortas y eslóganes, símbolos o diseños familiares, meras variaciones de ornamentación tipográfica, letras o colores y meros listados de ingredientes o contenido.
3).Ideas, procedimientos, métodos, sistemas, procesos, conceptos, principios, descubrimientos o dispositivos, según se diferencian de una descripción, explicación o ilustración.
4).Obras que consisten en su totalidad de información que es de propiedad común y que, por lo tanto, no contienen autoría original. Por ejemplo: calendarios, tablas de peso y estatura, cintas métricas y reglas y listados o tablas tomadas de documentos u otras fuentes públicas.

El titular legal de los derechos podrá emplearlos, cederlos o venderlos para estas acciones:
1). Reproducir la obra en ejemplares o fonogramas;
2). Preparar obras derivadas de la original;
3). Distribuir ejemplares o fonogramas de la obra al público por medio de ventas o
por otro tipo de transferencia de posesión, por alquiler, arrendamiento o préstamo;
4). Representar o interpretar la obra públicamente, en el caso de obras literarias, musicales, dramáticas o coreográficas, pantomimas, películas cinematográficas y otras obras audiovisuales;
5). Ejecutar la obra públicamente, en el caso de obras literarias, musicales, dramáticas o coreográficas, pantomimas, obras pictóricas, gráficas o escultóricas, incluidas las imágenes individuales de una película cinematográfica o de alguna otra obra audiovisual;
6). En el caso de las grabaciones sonoras, interpretar la obra públicamente por medio de una transmisión de audio digital.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La duración de la protección de los derechos de autor dependerá de la fecha de su creación. Una obra creada, es decir, fijada en una forma tangible de expresión por primera vez, en o después del 1º de enero de 1978 está automáticamente protegida desde el momento mismo de su creación, y por lo general se le concede un término de protección que dura la vida del autor más 70 años después de su muerte. En el caso de una obra colectiva preparada por dos o más autores que no trabajaron por contrato de alquiler de obra o servicio, el término de protección es de 70 años después de la muerte del autor que sobreviva. Para obras creadas por contrato de alquiler de obra o servicio, anónimas o creadas bajo un seudónimo la duración de la protección de los derechos de autor de una obra será de 95 años a partir de la publicación de la misma o de 120 años a partir de su creación, el período que sea más corto.

Las obras creadas antes del 1º de enero de 1978, pero no fueron publicadas ni registradas para esa fecha fueron amparadas automáticamente por la ley y se les concedió la protección federal de los derechos de autor. La duración de los derechos de autor en estas obras se calcula de la misma manera que para las obras creadas en o después del 1º de enero de 1978, permitiendo así un periodo de protección de 75 años. La Ley Pública 105-298, aprobada el 27 de octubre de 1998, extendió el periodo otros 20 años, hasta los 95.

El registro de la obra en la Oficina de los Derechos de Autor es una formalidad legal cuyo propósito es crear un archivo público. No es un requisito imprescindible, ya que la protección de los derechos existe desde el momento en que la obra se crea, pero se recomienda esta acción porque es necesaria antes de poder presentar una demanda por alguna infracción.

Los derechos exclusivos de cualquiera, o de todos, los titulares de derechos de autor o cualquier subdivisión de esos derechos pueden ser transferidos, pero la transferencia de derechos exclusivos no se considera válida a menos que la misma sea escrita y firmada por el titular de los derechos de autor traspasados o por un agente autorizado por el titular. La transferencia de unos derechos de autor de manera no exclusiva no requiere un acuerdo escrito.

Cuando se trata de obras creadas por un contrato de alquiler de obra o de servicios, no es el empleado a quien se considera autor sino al patrono, de ahí que sea habitual que éste traspase los derechos de una productora a otra como un bien empresarial. Esta última situación es la que se da

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en prácticamente todas las películas. De hecho, durante el Hollywood clásico, todos los trabajadores de la industria estaban en esta situación al estar atados por un contrato laboral y el copyright les pertenecía en exclusiva a los estudios. Entre los pocas excepciones, tenemos las películas realizadas en United Artists por Charles Chaplin o D.W.Griffith fuera de este sistema de obra hecha por encargo.

A pesar de los esfuerzos por modificarlo, el sistema se ha mantenido y así habría quedado plasmada en las diversas leyes de Copyright aprobadas. A las compañías les interesaría que la obra audiovisual siga considerada como de encargo, entre otras razones, para controlar mejor su explotación internacional.

Con respecto a los derechos morales, la Copyright Act también se pondría claramente del lado de los productores, temerosos de la naturaleza inalienable de estos derechos. Como el Convenio de Berna obliga a Estados Unidos a garantizar los derechos a la paternidad y a la integridad de las obras, pero no precisa que tenga que ser a través del derecho de autor, se tendría que recurrir a otros caminos legales como la Lanham Act, que trata sobre la marca comercial y la competencia desleal y prohibiría las falsas designaciones de origen de bienes o servicios. En otros casos servirían los derechos de privacidad, si uno de los citados en los títulos quería permanecer en el anonimato, o de difamación, si se hubiera mutilado la obra de tal manera que perjudicara la reputación del autor.

Sin embargo, la forma más eficaz sería a través del contrato entre el productor y cada uno de los creadores, donde se podrían obtener facultades análogos a los derechos morales. Aunque la sección 201 de la Copyright Act abriría la puerta a que las partes acuerden estas condiciones, la verdad es que estas opciones quedarían al alcance muy pocas personas, los más poderosos de la industria[77].

Actualmente el dominio de estos derechos constituye una de la fuentes de ingresos más lucrativas de Hollywood, en un continuo mercado donde se negocian los derechos sobre lotes de películas o series por países por un tiempo estipulado y, cuando éste expira, negociar nuevos contratos.

Por ejemplo, desde los años 80 la Metro Goldwyn Mayer ha obtenido sus mayores beneficios de la venta de su amplio catálogo de 1,350 películas. A la televisión alemana ARD se los cedió durante

[77] Alfonso González Gozalo, *op.cit.*, pp. 91-102.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un total de 15 años y por un montante final de 80 millones de dólares. Sólo por los derechos de los dibujos animados de *Tom y Jerry* obtuvo 20 millones de dólares entre 1976 y 1980. La United Artists vendió los derechos de vídeo de su catálogo, fuera de los Estados Unidos, a Warner Home Video por 60 millones de dólares y en el territorio norteamericano a Magnetic Video por otros 44 millones [78].

Este proceso se puede repetir hasta que pasen a ser de dominio público y genera beneficios fáciles, netos, porque ya no es necesario invertir más, y continuos que permiten a muchos de los estudios sufragar las enormes y arriesgadas operaciones a las que se enfrentan cuando estrenan una película.

La delimitación de estos derechos ha provocado muchos conflictos en Hollywood. Lee G. Rosenberg, ex-productor de cine y agente literario, extrajo de su amplia experiencia una serie de consejos para todo guionista que trate de proteger sus derechos cuando firme un contrato, considerando habitual que la productora de la película trate de reducírselos al máximo, aumentando sus propios beneficios de paso. Básicamente, es indispensable afiliarse al Sindicato de Guionistas y contar con un abogado experto para negociar sobre los derechos reservados, los pagos por posibles remakes o secuelas cinematográficas y televisivas o cualquier otra derivación.

Rosenberg recuerda que antiguamente cuando a los guionistas se les encargaba un trabajo, muchas veces no se lo pagaban hasta que el material no había sido entregado y, lo que es más importante, había satisfecho al productor. Sin embargo, ahora cualquier miembro del sindicato tiene el derecho a cobrar por su trabajo siempre y a recibir acreditación por lo que ha escrito. A veces se combinan las escenas de distintos guionistas y será el sindicato, no el estudio ni el empleador, el árbitro final para decidir a quién se le da el crédito [79].

Expondremos a continuación tres casos que explican cómo los productores y ejecutivos controlan totalmente este sistema donde anidan algunas prácticas plagiarias que sólo se pueden combatir con acciones legales.

[78] Joël Augros, *op. cit.*, pp. 33-34

[79] ESQUIRE, Jason E., *El juego de Hollywood*, TB&B, Madrid, 2006, pp. 84-85

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3.1. EL CASO DE *PERDIDOS EN EL ESPACIO*

Muchos agraviados por una infracción de sus derechos de autor no comienzan un proceso judicial porque resulta largo, costoso e impredecible. Éste fue el motivo que alegó el escritor, guionista y director Ib Melchior para no demandar a la cadena de televisión nacional CBS.

Su historia comenzó en 1964 cuando Melchior ideó una versión moderna del clásico *The swiss family Robinson* (*La familia Robinson suiza*) novela de Johann David Wyss que trata de una familia que naufraga en un viaje a la India y escribió un guion titulado *Space family Robinson* en el que los Robinson viven en 1997 y su barco es una nave espacial que cae en un planeta desconocido y hostil, lo que daría lugar a numerosas aventuras. Después de registrar el texto en el sindicato de guionistas Writers Guild of America West (WGA) en febrero de 1964, anunció en el Daily Variety que estaba trabajando en él y lo envió a numerosas productoras para intentar convencer a alguna para producir un filme o una serie con él.

Pocos meses después el productor Irwin Allen comenzó a rodar una serie para la CBS con el nombre de *Space family Robinson* con un argumento muy similar al del Melchior. El título se cambió definitivamente al de *Lost in space (Perdidos en el espacio)* tras la petición de una editorial que tenía un cómic que se publicaba bajo ese mismo nombre.

El abogado del escritor no tardó en pedir a la CBS que paralizaran el rodaje por uso ilegal del trabajo de su representado. La CBS negó todo conocimiento del trabajo de Melchior y siguió adelante. La serie se estrenó con buenos datos de audiencias, reportándole a Allen muchos beneficios. Ed Shifres estudió el caso y resumió así las pruebas más destacadas del supuesto plagio[80]:

1).Hunt Stromberg, Jr., ejecutivo de la CBS recibió por correo el guion de *Space Family Robinson* y le dijo al escritor Bill Hellinger que "lo leyó y le encantó".

2).La propiedad de Melchior circuló por Hollywood durante la primavera de 1964 y estuvo disponible para cualquier persona del negocio.

3).Felix Feist, director televisivo que trabajaba para Irwin Allen, asegura haber visto cómo se desglosaba el guion de Melchior en las oficinas de Allen para coger su estructura.

4).Feist le enseñó al director de efectos especiales David Hewitt los bocetos que reproducían

[80] SHIFRES, Ed, *Lost in space: the true story*, Windsor house, Austin (Texas), 1996, pp 176-177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

exactamente los de Melchior para *Space family Robinson*.

5).Varios respetados actores, escritores, productores y directores creían que *Lost in space* se hizo tomándolo de *Space family Robinson*.

6).Hay al menos 42 similitudes argumentales entre ambos trabajos.

7).En *Lost in space* aparecen bastantes frases similares a las escritas por Melchior, que no estaban derivadas de *Swiss family Robinson*.

8).Dos personas anónimas que trabajaban para Irwin Allen aseguran haber manejado copias de *SFR* con el propósito de determinar los costes de los efectos especiales y localizaciones.

9).Una fuente creíble asegura que hubo un arbitraje contra un editor de historias de *Lost in space* por plagiar otros guiones.

10).La CBS y Irwin Allen tuvieron que pagar 20.000 dólares por un acuerdo a otra escritora que había escrito otra versión, posterior a la de Melchior pero anterior a la de Allen, llamada S*wiss Family 3000*.

11).Otras analogías en los trabajos de Melchior y Allen:

IB MELCHIOR	IRWIN ALLEN
- *Space family Robinson* (1960). Guion de cine.	- *Lost in space*, *Space family Robinson* originariamente (1964-1965). Serie de televisión.
- *The time travelers* (1964). Película. - *Time portal* (1964). Versión televisiva.	- *Time tunnel* (1966). Película. - *The time travelers* (1964). Piloto de serie de televisión.
- *Gulliver´s space travels* (1964)	- *Land of the giants* (1968).

En su investigación Shifres recopiló numerosos testimonios de numerosas personalidades de Hollywood. Una de ellas es Charles Benett, escritor y director, que trabajó muchas veces con Allen y relató varios casos que ilustraban la forma de trabajar del productor, quien siempre reclamaba todos los guiones como ideas propias y exigía poner su nombre como guionista aunque él apenas hubiera escrito nada. En una ocasión Allen le puso a trabajar en un guion basado en una historia cuyos derechos no poseía. Otro día el famoso pianista José Iturbi contrató a Benett para que escribiera un argumento que el propio Iturbi iba a protagonizar. Allen, sin hablar con Iturbi, envió el texto a MGM para producir una película usando a otro actor. Bennett opina sobre el caso *Lost in space* que es muy improbable que dos guiones tengan más de 40 similitudes sin que haya plagio, algo que él califica como muy común en Hollywood: "Si tienes una buena idea es mejor no moverla. Si simplemente se la menciono a mi agente, toda la ciudad lo sabrá antes de que yo pueda escribir nada"[81].

[81] Ibídem, pp 138 -141

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En 1998 se estrenó la película *Perdidos en el espacio* (Stephen Hopkins), basada en la serie televisiva. Sus productores ofrecieron a Melchior un contrato como asesor especial después de conocer la existencia del libro Shifres y de ver entrevistas que tanto él como Melchior realizaron para promocionarlo, aireando el caso, hasta entonces bastante desconocido. Con ese cargo aparece en los títulos de crédito.

3.1.3.2. EL CASO DE *EL PRÍNCIPE DE ZAMUNDA*[82]

En marzo de 1982, el escritor Art Buchwald envió un tratamiento de guion al ejecutivo Alain Bernheim, quien se lo llevó a otro ejecutivo de Paramount, la cual lo aceptó como una posible producción llamada *King for a day* destinada al actor Eddie Murphy. En febreo de 1983, Paramount y y Bernheim firmaron un contrato por el cual Bernheim produciría la película a cambio de un fijo y un porcentaje de los beneficios si Paramount producía una película de la idea de Buchwald. Un mes después, Paramount y Buchwald firmaban otro contrato por el que el escritor también se llevaría un fijo y un porcentaje de los beneficios si se producía una película "basada en" su historia.

El tratamiento de Buchwald contaba la historia de un rico y despótico líder africano que llegaba a América en una visita de estado. Mientras estaba en Estados Unidos, era destituido en su país. Después de que su séquito desertara, se queda en un gueto de Washington y se ve obligado a trabajar de camarero. Entonces se enamora y se casa con una joven americana de ese barrio.

Durante el proceso de desarrollo, varios hechos indican un vínculo entre Art Buchwald, Paramount, Eddie Murphy y John Landis. En 1983, Paramount comienza a buscar guionistas y director para el proyecto de *King for a day* y se encuentra con Murphy y uno de sus representantes para discutir el proyecto. Paramount mantiene distintos contactos con estos representantes durante los siguientes dos años, mandando distintas versiones del guion. En un memorándum del estudio, Paramount describe *King for a day* como "una idea de Art Buchwald" que "está en desarrollo para Murphy". John Landis se escribe como un posible director de "la película de Eddie Murphy" *King for a day*, El primer guion no fue bien recibido. Otro escritor fue contratado para reescribirlo y mandárselo al representante de Murphy.

[82] CARDOZO, Adam J. Marcus, *Buchwald v. Paramount Pictures Corp. and the future of net profit*, http://www.cardozoaelj.com/wp-content/uploads/2013/02/marcus.pdf (vi: 8 de febrero de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En marzo de 1985, Paramount abandonó el proyecto *King for a day* y Buchwald decidió llevárselo a Warner. En 1987, Paramount comenzó a trabajar en *El príncipe de Zamunda*, oficialmente basado en una historia de Murphy, con Landis como director.

El príncipe de Zamunda cuenta la historia de un príncipe africano quien, tras descubrir que la mujer con la que ha acordado que se case es muy sumisa, va a América a encontrar a una mujer independiente. Después de llegar a New York, el príncipe y su amigo son atracados y se ven obligados a vivir en un suburbio. El príncipe se enamora de una joven americana y consigue un trabajo en un restaurante de comida rápida. Al final de la película, los dos se casan en el reino de él.

Cuando Warner se enteró del proyecto, decidió cancelar el suyo de *King for a day*. Un ejecutivo de Warner citó *El príncipe de Zamunda* como uno de los factores causantes de esta cancelación. Cuando *El príncipe de Zamunda* fue estrenada en 1988, Murphy recibió el crédito de guionista. Buchwald y Bernheim exigieron una compensación a Paramount, pero se le fue negada ya que el estudio negó que *El príncipe de Zamunda* estuviera basada en *King for a day.* Buchwald y Bernheim demandaron a Paramount alegando una ruptura del contrato. El tribunal estableció que Paramount tendría obligación de compensar a Buchwald si *El príncipe de Zamunda* estaba basado en "elementos materiales" o "inspirado en" su tratamiento. Para ello recurrió a dos tests.

-El llamado "test de los elementos materiales", establecido en el caso *Fink v. Goodson-Todman* Enterprises, donde se juzgó las similitudes entre una presentación de un escritor y un piloto de televisión. Se estableció que los puntos de similitud se deben elaborar cuantitativa y cualitativamente tomando como referencia cualquier elemento material, aunque esté menos elaborado que el guion.

-El "test de inspiración" deriva del caso *Minniear v. Tors*, en el que se llegó a la conclusión de que existían suficientes evidencias para determinar que una cadena se inspiró en las ideas y el formato del demandante.

Admitiendo que había diferencias entre *King for a day* y *El príncipe de Zamunda*, el tribunal explicó que el acceso al material estaba claro y que cuanto mayor fuera la evidencia en este sentido, menos similitud se requiriría. El tribunal no necesitó un alto grado de similitud para llegar a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conclusión de que *El príncipe de Zamunda* estaba "basada en" el tratamiento de Buchwald y señaló al menos los siguientes puntos similares:

-Ambos protagonistas eran jóvenes miembros de una realeza africana.

-Ambos acababan viviendo en guetos.

-Ambos encontraban un trabajo de camarero.

-Ambos se casaban con una joven americana.

-Ambos protagonistas evitaban un atraco con una fregona.

-Ambos proyectos suponían que Murphy haría diversos personajes.

Estas similitudes llevaron al tribunal a concluir que Paramount se apropió y uso una parte importante del trabajo de Buchwald. Además, se le negó a Paramount la opción de emplear el test de "similitud sustancial" ya que cuando hay una obligación contractual expresa de pagar por una idea, el demandado no puede evitarla alegando que sólo copió una idea básica o abstracta del demandante.

Esta sentencia creó alarma ante la amenaza de una ola de demandas ya que las películas más populares suelen tener temas similares. Sin embargo, esta decisión no tendría un impacto generalizado ya que era una resolución sólo para asuntos de "basado en" y limitado a situaciones donde la prueba de acceso era clara.

Un efecto de esta decisión podría ser que los estudios comiencen a definir las palabras "basado en" de tal forma que un guionista que demandara, debería probar "similitudes sustanciales", las cuales incluirían trama, personajes y motivaciones del personaje como factores que deben presentarse para que una historia sea similar a otra.

3.1.3.3. EL CASO DE *THE TERMINATOR*

Un por entonces joven director llamado James Cameron estrenó en 1984 una modesta en presupuesto pero ambiciosa en intenciones producción llamada *The Terminator*. Con el éxito que obtuvo en taquilla comenzó su leyenda, que le han convertido en uno de los cineastas más poderosos del mundo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero su carrera también se vio empañada por una acusación de plagio. Los títulos de crédito de *The Terminator* establecían que el guion había sido elaborado por el propio Cameron y Gale Anne Hurd, quien además lo producía. Poco después de su estreno, el afamado escritor de ciencia ficción Harlan Ellison denunció a los productores diciendo que se habían inspirado en varios trabajos suyos, concretamente en dos capítulos de la serie de televisión *Rumbo a lo desconocido* llamados *Soldier* y *Demon with a glass hand*. El primero comienza en un futuro lejano y devastado por una guerra con armas tecnológicamente muy avanzadas. Dos soldados están a punto de enfrentarse cuando uno de ellos es transportado en el tiempo hacia el pasado. Allí será detenido y encerrado al considerárselo un trastornado. Después llegará el otro soldado y se enfrentarán. El segundo capítulo sólo se relaciona con la película por el hecho de que aparecen viajeros en el tiempo comandados por una especie de inteligencia superior, que se podría asemejar a Skynet.

Con estos argumentos Ellison forzó a los abogados de la productora Hendale a llegar a un acuerdo secreto del que ambas partes tenían prohibido hablar. Pero sí se puede deducir que la compensación que recibió el escritor no fue meramente económica, sino también de restitución del honor ya que todas las copias de la película en cualquier formato incluyen desde entonces su nombre en los títulos de crédito con la frase "Acknowledgment to the works of HARLAN ELLISON", lo que se podría traducir por “En reconocimiento a los trabajos de HARLAN ELLISON”. James Cameron aprendió la lección y cuando filmó *Terminator 2: el juicio final* (1991) para otra productora se gastó 10 millones de dólares sólo para comprar los derechos del personaje. Cinco millones fueron para Hendale y otros cinco a Gale Anne Hurd.

3.1.4. LOS DERECHOS DE AUTOR CINEMATOGRÁFICOS EN ESPAÑA

Pasemos ahora a la legislación española, donde la protección de los derechos de los autores comenzó a tener fuerza con La Ley de la Propiedad Literaria de 1847 y la Ley de Propiedad Intelectual de 1879[83]. No obstante, el primer intento para regular los derechos de autor de las obras cinematográfica no tuvo lugar hasta 1935, con un proyecto de ley que incluía las novedades de ese campo que traería la revisión del Convenio de Berna hecha en Roma. El intento fracasó y no se volvió a producir hasta 30 años después con la Orden de 22 de febrero de 1965, que sólo cubriría una parte del vacío legal. Mucha más completa fue la Ley 17/1966 de 31 de mayo, encargada de los derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas y vigente hasta la Ley de

[83] Alberto Fuertes Puerta, *op.cit.*, pp.52-58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Propiedad Intelectual de 11 de noviembre de 1987. Con ella, quedarían derogadas la Ley de 1966 y la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, carente esta última de referencias al todavía nonato cine[84].

En los años siguientes se aprobarían leyes que adaptaban a nuestro ordenamiento las Directivas comunitarias europeas, dando lugar a cierta disparidad de criterios, lo que llevó a la unificación de los textos en 1996 con el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI). Sus apartados específicos sobre el cine serían los siguientes:

-Artículo 10. Obras cinematográficas.

-Título VI del Libro I, sobre los derechos de autor de estas obras (artículos 86 a 94).

-Títulos I y III del Libro II, que regula los derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes y a los productores de las grabaciones audiovisuales.

Aparte del TRLPI, otras normas entran en esta materia, como el Código Civil (artículos 428 y 429) y la Constitución, dando al Estado la competencia exclusiva en materia de propiedad intelectual (artículo 149.1.9ª).

3.1.4.1. NATURALEZA DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

La obra cinematográfica, a lo largo de su más de un siglo de existencia, ha creado formas derivadas como la televisión o el videoclip, lo que llevó a la creación de la categoría general "obra audiovisual", que las abarcaba a todas. Así lo recogerían sucesivamente la Ley estadounidense 95-533, de 19 de octubre de 1976, la OMPI, la legislación europea y, en España, la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 y el Texto Refundido de 1996 [85].

El artículo 86 del TRLPI definiría las obras audiovisuales como aquellas creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

84 Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.*, pp. 21-27.

85 Ibídem, pp. 34-35.

Dentro de la obra audiovisual, las dos subcategorías más importantes serían las obras cinematográficas, destinada a su exhibición en salas cinematográficas, y las televisivas, pensadas para ser emitidas públicamente. Lo que se conoce por grabaciones audiovisuales quedarían fuera de la protección del Libro Primero del TRLPI por carecer de la aportación creativa necesaria ya que lo que predomina es la técnica, como ocurre en las retransmisiones deportivas[86].

Quedaría otra cuestión por dilucidar ya que, como apunta Mª Victoria Mayor del Hoyo[87], una película podría encajar en tres tipos de obras definidas en los artículos 7, 8 y 9 del TRLPI:

-Artículo 7: obras en colaboración. Se trataría de obras resultado de la colaboración de varios autores que trabajarían para crear una obra unitaria, que ejecutarían de manera común por todos o que separaría sus distintas partes entre los distintos autores siguiendo una inspiración común y unificadora. El artículo no estipularía la necesidad de que sean distinguibles sus distintas aportaciones, pero admite su explotación separada.

-Artículo 8: obras colectivas. Las aportaciones de varios autores serían coordinadas, editadas y divulgadas bajo el nombre de una misma persona natural o jurídica, recibiendo ésta todos los derechos sobre el conjunto. La contribución personal se fundiría en una creación única y autónoma, aunque no habría un verdadera colaboración entre ellos, sino una subordinación de todos al coordinador.

-Artículo 9: obras compuestas. Una obra nueva que incorpora una obra preexistente realizada sin la colaboración de su autor pero sí con su autorización y sin perjucio de los derechos que le corresponden. Las películas no se entenderían como obras compuestas, porque las aportaciones de los creadores no serían obras preexistentes y desvinculadas desde un principio del conjunto.

Para aclarar la confusión bastaría con leer el artículo 87, que habla de los autores de las obras audiovisuales y remite al artículo 7. Por tanto, la naturaleza legal de las películas es la de obras en colaboración ya que las diversas aportaciones (guion, música, decorados, dirección, montaje, etc) se fundirían en una obra común y objeto de tutela unitaria. Sin embargo, las aportaciones distinguibles y explotables separadamente pueden ser tuteladas independientemente.

86 TEMIÑO CENICEROS, Ignacio, *El plagio en el derecho de autor*, Editorial Aranzadi, Pamplona, 2015, pp.331-340.

87 Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.*, pp. 103-112.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.4.2. AUTORES DE LA OBRA AUDIOVISUAL

Alfonso González[88] entiende que nuestro sistema ha acogido una versión del sistema pluralista no extrema, por presumir la cesión de algunos derechos patrimoniales al productor. Las películas se concebirían como obras en colaboración, con lo que serían coautores los creadores señalados en el artículo 87: el director-realizador, los autores del argumento, la adaptación, el guion y los diálogos, y los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para la misma. Se afirmaría de paso que otras funciones, como la filmación, el montaje, el vestuario o los efectos especiales aportarían solamente de manera accesoria a la obra.

Repasemos, a través de lo escrito por Mayor del Hoyo[89], cómo se reparten estos derechos.

1).El director-realizador.

Si bien director y realizador cumplen una misma función, el primero se asocia con el cine y el segundo, con la televisión. El director ejerce una labor creadora en todas las fases de una película y, de ahí, que sea el único, junto con el productor, con la facultad de establecer la versión definitiva de la película. Esta labor no es perceptible con los sentidos ni separable del resto, por lo que no podría ejercer el derecho de explotar separadamente su aportación.

2).Los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos.

Autor del argumento. Un argumento sería un documento con la explicación de la trama de una película. El escritor de este texto recibiría protección por ejercer su intelecto creando una estructura básica de la obra, un resumen de sus partes, unos personajes y una ambientación. En el caso de que escriba directamente el guion, sin desarrollar un argumento previo, al guionista se le consideraría autor de ambos documentos. Sin embargo, cuando el argumento parta de una historia anterior a la intervención de este escritor, surgirían dudas sobre su verdadera aportación, como ocurre en las adaptaciones de historias reales. En principio, podría ocurrir lo mismo con la adaptación de una obra preexistente, pero el artículo 87 del TRLPI especifica que el autor de esta obra no se consideraría de la cinematográfica por no haberla creado específicamente para tal fin.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

88 Alfonso González Gozalo, *op.cit.*, pp. 115-149.

89 Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.*, pp. 112-143.

El autor del guion. La base de trabajo de una película la forma un guion porque desarrolla la línea narrativa, los diálogos y los elementos descriptivos de la obra. A partir de él, trabajarían todos los miembros del equipo técnico y artístico. El TRLPI no distingue entre las distintas fases del guion (sinopsis, tratamiento, guion literario, guion técnico, etc.), lo que podría llevar a conflictos. Sin embargo, habitualmente todas estas fases las elabora la misma persona, quizás ayudado en la parte técnica por el director. En caso de duda, se primaría al encargado de la parte literaria.

El autor de los diálogos. El diálogo lo compondrían las palabras perceptibles por el público, ya sea por boca de los actores, ya sea por un narrador. En caso de que los escriba una persona distinta del guionista, adquiriría también estatus de autor. Cuando se tome el diálogo de un texto anterior, normalmente una novela o una obra de teatro, que se está adaptando, el autor del primer texto no lo será del cinematográfica, sino aquél que lo ha modificado y ajustado a las necesidades específicas del medio fílmico. La escritura de los diálogos podría corresponder total o parcialmente a una persona distinta del guionista, aunque no resulta habitual. La distinción se complica en el sector televisivo, donde la falta de tiempo y la gran cantidad de material necesario para una serie requeriría de un grupo de guionistas, divididos en diversas categorías: coordinador de guiones,que aúna la trama de toda la temporada, el argumentista, que escribe la trama de cada episodio, el dialogista y el escaletista, encargado del guion técnico o escaleta de cada episodio.

El autor de la obra adaptada. Ya hemos mencionado que el autor de una obra preexistente al filme no es autor de éste, lo cual no quiere decir que no tenga ningún derecho sobre él. Para empezar, su autorización sería imprescindible a través de un contrato de transformación cediendo sus derechos de explotación a cambio de una remuneración. Por otro lado, el texto legal le restringiría parte de sus derechos de autor sobre su obra para proteger a la película impidiéndole que vuelva a explotarla en otra obra audiovisual hasta pasado un mínimo de 15 años.

Debemos añadir que el Tribunal Supremo separó en su sentencia de 29 de junio de 1995[90] dos conceptos: argumento y guion. Desde entonces, se entiende por argumento al texto previo al guion y escrito sólo con su parte narrable. Para su protección tendría que estar suficientemente desarrollado para no ser más que un simple formulación del tema. El guion partiría del argumento para añadirle los diálogos y las indicaciones técnicas del lenguaje fílmico: planos, decorados, personajes, etc. El

[90] Alfonso González Gozalo, *op.cit.*, pp. 115-149.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proceso entre argumento y guion tendría distintas fases, algunos de ellas algo confusas:

-Sinopsis. Resumen de la trama.

-Outline. Descripción sintética del contenido de cada secuencia.

-Treatment. Desarrollo de la acción, pero con los diálogos resumidos.

-Continuidad dialogada. Desarrollo completo de acción y diálogos.

-Story board. Sólo en los casos en que aporte lo suficiente al guion, su autor se consideraría guionista.

3).Los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas para esta obra.

Los músicos que elaboran una banda sonora específica para una película se considerarán autores por la especial relevancia que tendría su trabajo, condicionando la narración y la manera de interpretarla. En principio, el uso de una música no creada ex profeso para el cine dejaría a su creador sin este reconocimiento como autor, a no ser que la arregle para su incorporación con la suficiente originalidad como para verse como una obra derivada.

4).Productor.

El productor carece en España de la condición de autor otorgada por el sistema de copyright anglosajón. Su labor organizativa es imprescindible, pero no creativa, así que recibe prerrogativas como la presunción de cesión de los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, doblaje y subtitulado. De igual manera, gozaría de facilidades para imponerse sobre los demás autores, con la paralización del ejercicio de sus derechos morales hasta que no se logre una versión definitiva de la película. Para proteger su inversión económica podría emplear aportaciones inacabadas de estos autores e incluso decidir sobre la versión definitiva y las modificaciones de la obra.

5).Actores.

A los ojos de la ley, los actores no crearían, sino que interpretarían, labor ésta sin creación intelectual. Aun así, el TRLPI les otorga cierta protección en derechos conexos a los de autor. Los productores negocian con ellos la fijación de su actuación, la reproducción y distribución de esa fijación y la comunicación de las actuaciones. También alcanzarían derechos morales, como el reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones y la oposición contra la deformación, mutilación o cualquier atentado contra su actuación que lesione su prestigio o reputación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.4.3. LOS DERECHOS MORALES EN ESPAÑA[91]

El Convenio de Berna inspiró a las legislaciones nacionales europeas, como en España, donde la Ley de 31 de marzo de 1966 le otorgaría un primer reconocimiento, ya pleno a raíz de la Ley de 11 de noviembre de 1987. Finalmente, el artículo 14 del TRLPI especificaría las 6 facultades personales llamadas "derechos morales". Aparecen en el artículo 14 del TRLPI:

1).Derecho a decidir si la obra va a ser divulgada y en qué forma.

2).Derecho a determinar si la divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.

3).Derecho a exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.

4).Derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ello que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

5).Derecho a modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

6).Derecho a retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación.

7).Derecho a acceder al ejemplar único o raro de la obra cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

La ley les otorga la condición de irrenunciables e inalienables y la práctica, la de inembargables e imprescriptibles. Incluso dos de ellos se convierten en perpetuos: el derecho de paternidad y el derecho al respeto a la integridad. También ha previsto dos límites principales para disminuir los problemas que supondría paralizar un rodaje, con el consiguiente aumento de costes. El primero es la potestad del productor de emplear un aportación inconclusa y de determinar, junto al director, la versión definitiva, junto con el director. La segunda es la supeditación del ejercicio de los siguientes derechos morales a la finalización de la obra cinematográfica:

1).Divulgación. Esta facultad se materializaría con el establecimiento de la versión definitiva, decisión que sólo podrían tomar el productor y el director. El resto de autores participarían en otras decisiones: si su nombre aparecerá, si se proyectará en salas, si se presenta a algún festival, etc.

[91] Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.*, pp. 155-188.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2).Paternidad. Todos los autores poseerían la potestad de exigir el reconocimiento de su paternidad frente a los que la desconozcan y, sobre todo, frente al que se la atribuye injustamente. Por ello, sus nombres han de figurar en los títulos de crédito de la obra, a no ser que opten por un seudónimo o el anonimato.

3).La modificación. Los autores tendrían derecho a modificar su obra, siempre y cuando no traspasen los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural. Además, la introducción de modificaciones, es decir, la alteración de la versión definitiva requeriría el consentimiento de productor y director. También tendría voz el artista intérprete que poseería la opción de evitar los cambios lleven a la deformación, mutilación, o atentado en su actuación, lesionando su prestigio o reputación. Por otro lado, también los autores pueden exigir respeto a la integridad de la obra, luchando contra aquellas modificaciones que se consideren perjudiciales. Una vez más, director y productor tendrían aquí prevalencia, a no ser que se hubiera pactado lo contrario.

4).Retirada de la obra. El TRLPI abre la puerta a una retirada de la obra del circuito comercial, siempre que se cumpla con los requisitos de que sea por convicciones intelectuales o morales, se indemnice a los titulares de los derechos de explotación y se dé prioridad al anterior titular de los derechos en una hipotética vuelta al circuito. No obstante, el artículo 7.2.2., que regula las obras de colaboración, impide que ningún coautor rehúse injustificadamente su consentimiento para su explotación en la forma en que se divulgó. La ley no añade que el productor tenga la capacidad de imponer lo contrario, ni que sea necesaria la unanimidad, con lo que teóricamente se lograría con el voto favorable de una mayoría de los autores.

3.2. EL DERECHO PROBATORIO: LAS PRUEBAS Y EL PERITO

Llegados a este punto, se hace imperativo profundizar en dos elementos del sistema judicial español especialmente relevantes para esta tesis y relacionados entre sí: las pruebas y el perito. Recordemos que uno de nuestros objetivos es explicar el procedimiento necesario para convertirnos en peritos que elaboren estas pruebas que ayudarán al juez a la hora de dictaminar o no la presencia del plagio denunciado. Nos centraremos especialmente en la vía civil al transcurrir por ella la mayoría de las acciones legales contra el plagio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.1. ELEMENTOS DEL DERECHO PROBATORIO EN ESPAÑA

Recurriremos en este apartado principalmente a Xavier Lluch[92] para una primera explicación de los elementos fundamentales del derecho probatorio español.

3.2.1.1. LA PRUEBA

La prueba es la actividad que despliegan las partes, y excepcionalmente el juez, para certificar las certeza de las afirmaciones sobre los hechos aportados al proceso. El objeto de la prueba, por tanto, no son los hechos en sí, que existen en la realidad extraprocesal, sino verificar las afirmaciones sobre ellos que efectúan las partes. Tampoco se averiguarán todas las afirmaciones, sólo aquellas referidos a hechos controvertidos, es decir, los que son afirmados por una parte y negados por la contraria. Los hechos afirmados por ambas partes o afirmadas por una parte y reconocidos por la otra, se consideran admitidos y están exentos de prueba.

La prueba tendría que hacerse sobre un hecho que, según Garciandía González[93], habría de cumplir con cuatro condiciones:

1).Alegado. Sólo será objeto de la comparación los hechos afirmados o fijados por un litigante en el pleito. De no ser así, el medio de prueba sería inadmitido por impertinente.

2).Controvertido. Únicamente el hecho que no se encuentra ya acreditado en el proceso precisaría ser probado en el mismo. El juez se negaría a esta práctica si el objeto fuera la fijación de un hecho notorio o admitido por ambas partes.

3).Posible. El juzgador examinará si concurren las condiciones materiales necesarias para su existencia. Si el hecho es físicamente imposible o resulta imposible de acreditar, el medio de prueba sería inadmitido.

4).Fundamental. Ha de forma parte del fundamento de la pretensión o la oposición procesal del litigante que propone el medio.

3.2.1.2. FUENTES DE PRUEBA Y MEDIOS DE PRUEBA

Volviendo a Lluch, ahora debemos distinguir entre fuentes de pruebas y medios de prueba. Las primeras son conceptos preexistentes al proceso que sirven para verificar las afirmaciones: la parte,

92 LLUCH , Xavier Abel, *Derecho probatorio*, Facultad de derecho de la Universidad Ramon Llull, Barcelona, 2012, pp. 18-60.

93 GARCIANDÍA GONZÁLEZ, Pedro, *La peritación como medio de prueba en el proceso civil español*, Editorial Aranzadi, Pamplona, 1999, pp. 30-53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el testigo, el perito, el documento, el lugar, objeto o persona que ha de ser examinado, etc. Se introducen en el proceso mediante los medios de prueba: el interrogatorio, la prueba documental, el reconocimiento judicial, el dictamen de peritos, etc.

Podemos distinguir tres tipos de medios de prueba:

1).Medios clásicos: interrogatorio de las partes, documentos públicos, documentos privados, dictamen de los peritos, reconocimiento judicial y el interrogatorio de testigos.

2).Medios modernos: reproducción técnica de la palabra, el sonido, la imagen, datos, etc.

3).Medios futuros. Aquellos que cumplen estas cuatro características:

-No se incluyen en las categorías anteriores.

-Permiten adquirir certeza probatoria.

-Son propuestos a instancia de parte.

-Necesitan adoptar medidas *ad hoc*.

Finalmente al juez le corresponde admitir y valorar las fuentes aportadas por las partes a través de los medios de prueba. Una vez adquirida la prueba, el juez inicia el proceso mental de valoración de la prueba, consistente en la verificación de las afirmaciones fácticas de las partes y la fijación de los hechos controvertidos en la sentencia mediante la motivación del juicio de hecho, siguiendo reglas tasadas o las reglas de la sana crítica.

3.2.1.3. EL ABOGADO Y LAS PRUEBAS

El letrado debe reconstruir la pequeña historia de los hechos para presentarlos en forma de demanda. Esta reconstrucción se hace en dos pasos:

-Objetivación y reconstrucción de los hechos. El abogado conoce los hechos a través de su cliente, cuya versión puede ser subjetiva o incompleta. Se debe contrarrestar estas deficiencias con toda información y documentación que completen la versión.

-Ponderación de la mejor estrategia. Asesorará a su cliente sobre si es mejor llegar a un acuerdo extrajudicial o afrontar el litigio.

En el juicio se exigirá al abogado que presente en un escrito inicial los hechos con orden y claridad, es decir, siguiendo una secuencia cronológica o lógica y exponiendo coherente y comprensiblemente los hechos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El letrado ha de averiguar las fuentes de prueba y aportarlas al proceso mediante los medios de prueba:

-Interrogatorio de las partes. Requiere unas condiciones exigentes para ser admitido: tratar sobre hechos personales del interrogado, que su reconocimiento sea perjudicial para el interrogado y que no aparezca contradicho por otros medios de prueba.

-Documentos. Tiene funciones de perpetuación (de actos, hechos y declaraciones de voluntad), de garantía (permite su atribución a un autor) y de prueba (deja constancia de cuáles eran los actos, hechos documentados o relaciones entre las partes).

-Dictámenes periciales. La Ley de Enjuiciamiento Civil tiene un sistema de pericia dual y opcional que admite tanto el dictamen por peritos designados por el juez como el de las partes, aunque este último se tomará como un documento fundamental. En la pericial de parte, la elección de un perito con gran solvencia resulta trascendental para que sea creíble. La pericial de designación judicial sigue un sistema de listas corridas donde se presupone que los peritos incluidos cumplen con los requisitos de experiencia y solvencia profesional.

-Interrogatorio de testigos. A diferencia del sistema anglosajón, donde la decisión recae sobre un jurado, aquí esta prueba no suele tener mucho crédito.

-Reconocimiento judicial. El juez puede reconocer las pruebas él mismo y realizar una reconstrucción de los hechos.

3.2.1.4. EL JUEZ Y LAS PRUEBAS

El juez conoce la versión de los hechos que aportan las partes y admite o deniega los medios de pruebas, sin indagar en las fuentes de prueba, que le serán ajenas. Los parámetros legales para la admisión de una prueba son básicamente tres:

-Pertinencia: relación entre los medios y el objeto de la prueba.

-Utilidad: idoneidad para acreditar el hecho.

-Legalidad: ajuste a las normas procesales de forma y plazo.

En caso de duda, se aplicará la máxima *pro probatione*, es decir, que es mejor un exceso en la admisión de prueba que en su denegación. La decisión judicial final debe respetar los siguientes preceptos:

-La correcta fijación de los hechos controvertidos.

-El empleo de una relación de hechos probados y los medios que han determinado esta condición.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-La motivación de la sentencia a través de los hechos que han resultado probados.

-La valoración correcta de las pruebas, adjudicándoles la credibilidad que merecen según un sistema tasado o libre pero establecido por el legislador.

-El uso de las reglas de la sana crítica, no como arbitrariedad, sino como una valoración motivada.

3.2.2. LA FIGURA DEL PERITO EN EL SISTEMA JUDICIAL ESPAÑOL

El derecho ha de ser sensible a los cambios de la sociedad para dar respuesta a las necesidades surgidas con ellos. Por ello en muchas ocasiones se hace imprescindible la incorporación en los procesos de saberes técnicos que auxilien al juez en sus deficiencias y contribuyan a una mayor confianza social en la certeza de las decisiones judiciales.

Esta incorporación se realiza a través de los peritos, aquellos sujetos que poseen un conocimiento en una materia concreta superior al conocimiento normal que puede exigírsele al hombre medio. El perito cubre las limitaciones del juez, quien, por aplicación del principio "iura novit curia", se encuentra obligado a conocer lo jurídico, pero no a un conocimiento enciclopédico de los más variados campos de la ciencia, del arte o de la práctica[94] . A los peritos se les puede exigir unos conocimientos científicos, artísticos o prácticos a la vez, o sólo alguno de ellos:

-Conocimientos científicos. Normalmente los obtenidos en los estudios superiores y en su aplicación posterior. Han de cumplir con los requisitos mínimos de estandarización inherentes a la ciencia.

-Conocimientos artísticos. La capacidad de interpretar elementos estéticos como la belleza o la originalidad.

-Conocimientos prácticos. Los acumulados exclusivamente por el ejercicio prolongado de una profesión o afición.

El perito aporta una experiencia adquirida gracias la observación de los procesos inherentes a cualquier orden de la vida, la cual le permite inducir, presumir o conjeturar lo que en casos similares puede suceder. Es la "máxima de experiencia". Si esa capacidad de inducción se encuentra en algunos campos en un número limitado de personas, podremos decir que es una máxima de experiencia de carácter especializado. Al hablar de máximas de experiencia científica, técnica,

[94] Ibídem, pp. 67-71.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

artística o práctica, se señala el ámbito limitado en el que tuvo lugar la experiencia de la que surgieron. Los peritos serían las personas que, capaces de su inducción o posterior aprehensión, pueden proporcionar dichas máximas. Con respecto a cuándo se ha de incorporar esta máxima, Garciandía González [95] recuerda que la sentencia que pone fin a un proceso es una conclusión a la que se llega comparando los hechos alegados y probados por las partes y los elementos fácticos recogidos en la norma jurídica de modo abstracto.

Por tanto, tres serían los pilares básicos en la labor de juzgar:

-El conocimiento de la norma jurídica.

-El establecimiento de los hechos.

-La subsunción de estos elementos en el supuesto de la norma.

Las máximas de experiencia especializada es habitual en la segunda etapa, pero podrían ser requeridas en las otras dos. Incluso podemos encontrarlos en las fases de alegaciones y decisión, siendo común la intervención de los expertos en labores tales como la valoración o tasación de determinados extremos litigiosos que requieran un conocimiento superior a los del propio juez.

3.2.2.1. LA FUNCIÓN DEL PERITO EN LA FIJACIÓN DE LOS HECHOS[96]

De la prueba pericial se ha discutido mucho sobre su naturaleza jurídica. Para un sector de la doctrina el perito se convierte en perito "percipiendi" porque sustituye o ayuda al juez en la aprehensión o captación de los datos fácticos, sería un auxiliar del juez al aportar máximas de experiencia de las que él carece.

El segundo tipo puede provocar problemas con los límites de sus funciones, puesto que a veces se convierte en un intruso en un ámbito de actuación exclusivo del juez, el de la subsunción de la premisa menor en una mayor para obtener el resultado del proceso. [97] El que un juzgador pueda apartarse del dictamen emitido por el perito contrarrestaría estas prácticas:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

95 Ibídem, pp.184-187.

96 Ibidem pp.187-198.

97 LÓPEZ-MUÑIZ GOÑI, Miguel, *La prueba pericial. Guía práctica y jurisprudencia*, Editorial Colex, Madrid, 1995, pp.19-21.

> "No nos encontramos ante un medio de prueba que aporte los saberes que precisa el juzgador, sino ante la intervención de una persona que actúa por delegación judicial en la apreciación de determinados hechos. El tercero que comunica al órgano jurisdiccional aquello que ha observado a través de sus sentidos no aporta al proceso nada propio, sino que simplemente le sustituye en la práctica de una actuación probatoria"[98] .

Otros ven sólo un medio de prueba porque busca fijar formalmente los hechos controvertidos. Se diría que es un perito "deducendi": además de observar, deduce o ayuda a deducir determinados resultados a través de la aplicación de las máximas de experiencia.

Para López-Muñiz[99], en el sistema español existiría una contradicción entre la Ley de Enjuiciamiento Civil y el Código Civil, que los consideran un medio de prueba, y el criterio de muchos expertos jurídicos que los califican de auxiliares del juez por el hecho de que sea el juez el que debe determinar si la prueba de peritos es necesaria y sobre qué recaería.

3.2.2.2. TIPOS DE PERITOS EN ESPAÑA

3.2.2.2.1. CLASIFICACIÓN DE MIGUEL LÓPEZ-MUÑIZ GOÑI[100]

1).Por su título o conocimientos.

-Titulados. Sus conocimientos se reconocen por un título académico reglamentado.

-No titulados. Personas entendidas, carentes de título académico en la materia, pero con conocimientos suficientes para poder discernir sobre lo que se pide.

-Judiciales. Tienen el carácter de funcionarios judiciales. Por ejemplo, los médicos forenses o los funcionarios de las administraciones públicas, los equipos psicosociales de los juzgados de familia.

2).Por su número

-Individual. Según el artículo 611 de la Ley Procesal, el peritaje puede ser emitido por un solo perito, si así lo acuerdan la parte solicitante y el juez.

-Colectivos. El artículo 613 estipula que la parte puede proponer un dictamen de tres peritos,

98 Pedro Garciandía González, *op.cit*., p. 72.
99 Miguel López-Muñiz, *op. cit.*, pp.19-21.
100 Ibídem, pp. 25-28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aunque esto no es común que se conceda por el sobrecoste añadido y por dificultar el proceso.

-Peritos colegiados. El artículo 631 de la Ley de Enjuiciamiento Civil establece que el juez podrá pedir informe a academias, colegios o corporaciones oficiales. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Toxicología, los distintos gabinetes de la Policía (armas y balística, identificación, etc.), el Instituto Anatómico-Forense, etc.

3.2.2.2.2. CLASIFICACIÓN DE PEDRO GARCIANDÍA GONZÁLEZ [101]

1).Según el sistema procesal.

-Países con ordenamiento del "common law", como Estados Unidos. La peritación se introduce como testimonio aportado por las partes, constituyendo una modalidad de prueba testifical.

-Países con ordenamiento del "civil law", como España. La integración en los órganos judiciales de expertos designados de modo permanente, ha desembocado en la posibilidad de que el perito cumpla funciones auxiliares, pudiendo en algunos casos quedar limitada su facultad por las solicitudes de las partes.

2).Según su obligación.

-Obligada. Sería la "peritación legal". Está impuesta por el legislador, independientemente del procedimiento concreto del órgano jurisdiccional.

-Opcional. Sería la "peritación judicial". Surge de la necesidad concreta de un juzgador. Es la propia del proceso civil español.

3).Según quién la encarga.

-De oficio. La encontramos cuando el juez ejerce la capacidad de impulsar su práctica.

-De parte. Aportada por alguno de los litigantes.

3.2.2.3. PROPOSICIÓN DE LA PRUEBA DE PERITOS

El artículo 1242 del Código Civil y el artículo 610 de la Ley de Enjuiciamiento Civil establecen que la prueba pericial podrá ser utilizada en juicio cuando sean necesarios o convenientes conocimientos científicos, artísticos o prácticos.

[101] Pedro Garciandía González, *op.cit*., pp.73-75.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Necesarios" haría referencia, según Garciandía[102], a aquellos casos en los que es notable la necesidad de estos conocimientos especiales. Sin embargo, "convenientes" deja un mayor margen de maniobra al juez, quien decidirá si los emplea o no para complementar su decisión.

Así, a veces el juzgador deberá decidir si basta con los conocimientos que le son propios o si la necesidad excede de una cultura media exigible a todo magistrado. Es un dilema clásico en la doctrina procesalista el de si cabe o no la posibilidad de sustituir la intervención de los peritos en juicio por lo conocimientos especializados que el concreto juez posee. Algunos autores defienden la libertad del juez para rechazar el peritaje si entiende que él mismo posee los conocimientos suficientes sobre la materia tratada. Otros teóricos señalan que ya que la peritación se considera un medio de prueba, el juez debe recurrir a ella siempre que las partes la hayan pedido y argumentan que la certeza ha de tener un carácter social, ha de ser contrastada y compartida por la comunidad y no puede fundarse en la convicción solitaria e individual de un juez, que además, puede no ser el único que llegue a juzgar sobre ese asunto.

De acuerdo a López-Muñiz[103] , la Ley de Enjuiciamiento Civil permitiría que el dictamen lo soliciten las partes pero también el juez, determinando el objeto sobre el que recaería la pericia e indicando el número de peritos que , a juicio del peticionario, serían necesarios. Se permitiría a la otra parte el solicitar que esta práctica se rechace o se amplíe a otros extremos que le convengan, así como discutir el número de peritos y su titulación. El juez, tras oír a ambas partes, tomará al respecto una decisión razonada por medio de auto. Contra el auto en que se acuerda la práctica de la prueba no cabe recurso, aunque sí contra el que lo deniega. La ley procesal permite que las partes y el juez acuerden el objeto de estudio, pero no el método que se empleará para no coartar la libertad de opinión de los peritos.

3.2.2.4. DESIGNACIÓN Y NOMBRAMIENTO DE PERITOS

El juez tendrá en cuenta las peticiones de las partes pero será él quien decida, a través de un auto:

-La admisión de la prueba.

-El objeto de la misma.

-La obligación o no de titulación de los peritos.

-El tipo de titulación, en caso de ser necesaria.

-El número de peritos: uno o tres.

[102] Ibídem, pp.87-92.

[103] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., pp. 29-34.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el mismo auto se citará a las partes para que comparezcan ante el órgano judicial competente para la designación de los expertos[104]. Existen tres procedimientos para ello:

1).Acuerdo. Si ambas partes acuerdan un perito, se procede a su nombramiento. En caso de que no haya consenso, puede ocurrir que se nombren tres peritos: cada parte escoge uno y luego acuerdan el nombre del tercero[105]. El artículo 614 de la Ley de Enjuiciamiento Civil dispone que si una parte no comparece, se entenderá que se conforma con los designados por la contraria:

> "No hay por qué pensar, en principio, que esta designación unilateral va a privar a la prueba pericial de credibilidad o de imparcialidad, pues siempre puede procederse a la recusación del designado; sin embargo, y como dice, la jurisprudencia, siempre tendrá menos credibilidad que la designación hecha por insaculación o por el órgano jurisdiccional para mejor proveer"[106].

2).Sorteo: la insaculación. La Ley de Enjuiciamiento Civil dispone que el juez procederá a la insaculación, práctica consistente en meter en una bolsa los nombres de los candidatos para escoger uno al azar, si no hay acuerdo entre las partes, si la única parte presenta renuncia a su derecho a designarlo, o si al menos una de las dos partes lo solicita. Han de ser al menos tres por cada uno de los que han de ser elegidos. Si no hubiera dicho número, quedará a elección del juez la designación del perito o peritos[107].

3).Nombramiento directo por el órgano jurisdiccional. El juzgador puede nombrarlo directamente en aquellos supuestos en que no cuente con peritos suficientes para cumplir con la regla de que haya tres nombres por cada perito a designar[108] .

3.2.2.5. REQUISITOS EXIGIDOS AL PERITO [109]

En el artículo 1242 del Código Civil queda establecido quiénes pueden ser peritos: aquellas personas que, por su profesión o experiencia, tienen conocimiento para resolver algún punto de interés o apreciar algún hecho de influencia en el pleito y pueden ser titulados cuando su profesión esté reglamentada por la administración y, de no ser así, es suficiente con que tengan conocimientos artísticos o prácticos y, por consiguiente, no sería necesario título académico alguno, aunque sí debe acreditar su experiencia y profesionalidad. En un principio, cualquier persona física o jurídica, ajena al proceso iniciado, podrá actuar como tal en el juicio al que es llamado, pero, por otro lado, también ha de cumplir unos requisitos.

[104] Ibídem, pp. 55-67.
[105] Pedro Garciandía González, *op.cit*., pp.135-142.
[106] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., p. 66.
[107] Ibídem, p. 66.
[108] Pedro Garciandía González, *op.cit*., pp.135-142.
[109] Ibídem, pp.116-126.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.2.5.1. REQUISITOS DE CARÁCTER GENERAL

1).La determinación de la calidad del perito. La práctica habitual es que las partes propongan en su solicitud la titulación o profesión del perito a designar y que el órgano jurisdiccional lo fije en su auto de admisión, teniendo en cuenta, además, la materia sobre la que versará el dictamen. Si dicha profesión se encuentra reglamentada, los peritos deberán contar con los títulos que acrediten sus conocimiento, primando su posesión sobre aquellos peritos no titulados siempre que sea posible. No existen inconvenientes en que los títulos académicos sean expedidos por entidades privadas o extranjeras, siempre que las partes se muestren de acuerdo.

Los distintos campos de la ciencia o el arte no siempre corresponden con categorías profesionales de manera directa. De hecho, en muchas ocasiones una misma pericia puede ser ejercitada por varias modalidades de expertos titulados. En algunas ocasiones, el título puede ser sustituido por los conocimientos adquiridos por la dedicación o el trabajo continuado en un determinado medio. Por ejemplo, a la hora de dictaminar sobre una munición se suele recurrir a los expertos en balística o a cazadores antes que a ingenieros en armamento.

2) Condiciones físicas y jurídicas del perito. La doctrina ha venido entendiendo que otros factores influyen a la hora de decidir sobre el perito: su edad, su estado de salud, si posee algún defecto físico o psíquico que imposibilite su función, etc. Por otro lado, también se observará la no concurrencia en el mismo de prohibiciones legales tales como la inhabilitación o la suspensión.

3.2.2.5.2. REQUISITOS DE CARÁCTER PARTICULAR

1).El pago de contribución industrial.No es obligatorio, pero se puede exigir que, en las profesiones que así lo requieran, el perito esté al corriente del pago de la contribución industrial por la profesión o industria a que pertenezca la pericia.

2).La no recusación por las partes litigantes. El artículo 617 de la LECiv contiene el requisito particular por el cual no podrán ser nombrados los peritos que en el acto de la comparecencia sean recusados por cualquiera de las partes por concurrir en los mismos algunas de las causas de exclusión previstas en el artículo 621 de la LEC.

3).La inclusión en listas y la exigencia de colegación. Los juzgados suelen extraer a los candidatos de listas que normalmente han sido elaboradas por los distintos colegios profesionales. Su uso está extendido, pero no es obligatorio, como se encargó de aclarar el Tribunal Supremo, en la Sentencia de 4 de junio de 1998 (RJ 1998, 4274), al afirmar que lo verdaderamente relevante para el nombramiento del experto es su idoneidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.2.6. DERECHOS, DEBERES Y GARANTÍAS DEL PERITO ACEPTANTE[110]

-Derecho al material sobre el que operar. El perito ha de contar con todos los materiales sobre los cuales aplicar su estudio. A veces, el juez no lo posee y han de ser las partes o un tercero el que se lo transmita.

-Deber de desempeñar el cargo bien y fielmente. Al aceptar, asume la obligación de trabajar con objetividad e imparcialidad, respetando las condiciones de lo encargado y aplicando con lo mejor de sus capacidades los conocimientos que se le suponen.

-Garantías de la libertad del perito en el proceso. El perito debe estar protegido de las posibles represalias por su actuación. Por eso el artículo 464 del CP de 1995 establecía en su primer apartado que:

> "El que con violencia o intimidación intentare influir directa o indirectamente en quien sea denunciante, parte o imputado, abogado, procurador, perito, intérprete o testigo en un procedimiento para que modifique su actuación procesal, será castigado con la pena de prisión de uno a cuatro años y multa de seis a veinticinco meses. Si el autor del hecho alcanzara su objetivo se impondrá la pena en su mitad superior".

3.2.2.7. OBLIGACIONES DE LOS PERITOS[111]

La ley establece una serie de derechos y obligaciones para cualquier perito. Entre estas últimas, cabe reseñar que un perito debe:

-Aceptar el cargo, siempre que no exista causa suficiente para la negativa o que esté incurso en causa de recusación.

-Jurar desempeñarlo bien y fielmente, con arreglo a las normas de la ciencia de la que ha acreditado conocer.

-Prestar o emitir un informe que aporte la objetividad de la ciencia o arte de que se trate.

-Ser imparcial e independiente de las partes.

-Cumplir con las normas procesales en sus actuaciones en los órganos judiciales.

-Evitar incurrir en responsabilidad penal por cohecho, solicitando o recibiendo dádivas, presentes, ofrecimientos o promesas relativos al ejercicio de su cargo injusto y que constituya delito. Por ello, el Código Penal castiga con penas de prisión menor y multa a los peritos que declaren falsamente en juicio, los cuales serán condenados, además, a inhabilitación especial. Al mismo tiempo, los protege castigando con prisión al que trata de intimidarlos o injerir en su trabajo.

[110] Ibídem, pp.169-171.

[111] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., pp. 129-137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.2.8. ACTIVIDADES QUE INTEGRAN LA PERITACIÓN[112]

Normalmente del peritaje se espera que proporcione:

1).Las causas o antecedentes de un hecho. Por ejemplo, las causas de un accidente de tráfico o la procedencia de una caligrafía.

2).La proyección futura e hipotética de un hecho actual o pretérito, es decir, los posibles efectos derivados de un hecho fijado en el proceso, como las secuelas futuras de una lesión.

3).Cualidad o circunstancias de un hecho de difícil percepción. Por ejemplo, si una firma es falsa.

Las dos actividades que integran la peritación son el reconocimiento y el dictamen.

El reconocimiento es el conjunto de operaciones para el examen o análisis que habrá de emplear el experto. Resulta imposible explicitarlas legalmente debido a su naturaleza extremadamente diversa y cambiante, aunque sí queda claro que su proceder ha de ser objetivo e imparcial. En algunos casos, el perito se limita a aportar las máximas de experiencia especializadas, sin llegar a entrar en contacto con los hechos.

El dictamen pericial sería la exposición de manera verbal o por escrito, emitida como medio de prueba en un procedimiento judicial, por perito o peritos legalmente nombrados, y sobre el objeto del pleito en que se emite[113] . Normalmente goza de libertad para hacerlo, aunque a veces las partes y el juez elaboran una serie de preguntas concretas y de indicaciones, las cuales habrán de ser tenido en cuenta, a la hora de establecer el sistema a seguir en su dictamen. El dictamen puede ser oral o escrito, debiendo en el segundo caso detallar las operaciones, los métodos y instrumentos utilizados y los resultados obtenidos.

Las máximas de experiencia especializada deberán ir acompañadas de explicaciones sobre el ámbito de procedencia de los postulados, su posible grado de validez, el proceso deductivo que llevó a una opinión o parecer científico, etc. No es obligatorio que los juicios de ciencia emitidos sean indubitados. Al perito se le tolera el que cometa errores o sea impreciso en sus resultados, siempre que la causa no sea la voluntad de falsear el dictamen, sino cuestiones externas a su voluntad: la dificultad de la materia tratada, la falta de mecanismos contrastados o herramientas eficaces, su negligencia, etc. Así lo explica Garciandía:

[112] Pedro Garciandía González, *op.cit*., pp. 201-221.

[113] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., pp. 209-222.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> "Ello no quiere decir tampoco que los juicios de ciencia -y de valor, en muchos casos- que emiten los peritos hayan de acercarse siempre a la plena seguridad. El perito no está ligado por la prohibición de "non liquet" que vincula al juzgador, pudiendo en los supuestos dudosos dar juicios de probabilidad, aludir a la mera posibilidad, e, incluso abstenerse de conceptuar los hechos"[114].

En caso de ser tres los peritos, emitirán una sola declaración en caso de estar de acuerdo. En caso de que no, el informe oral se hará a través de un portavoz, con las consiguientes matizaciones de los demás. Si se hace por escrito, cada perito o peritos discrepantes extenderá su informe, que firmará él solo.

A veces, con la demanda se aportan informes de peritos nombrados directamente por la parte. Para que estos informes sean tenidos en cuenta, el redactor del texto será llamado como testigo para que ratifique judicialmente lo afirmado, pudiendo ser repreguntado. De ser admitidos, estos informes no valdrán como pruebas periciales, sino como instrumentales para el proceso en que se aportan[115].

Lluch[116] especifica que el proceso ha de ser lo más objetivo y científico posible, consistente en la observación y apreciación, mediante la percepción y deducción, de los hechos objeto de pericia. El dictamen pericial constituiría el medio de prueba a través del cual acceden al proceso sus conocimientos. Distingue además dos tipos de peritajes:

-El peritaje científicamente objetivo o "percipiente". Verifica un hecho (por ejemplo, el ADN de una persona). No admite dictámenes contradictorios.

-El peritaje de opinión o "deducente". Aprecia o valora un hecho o alguna circunstancia del mismo (Por ejemplo, el alcance de una lesión) reconstruyendo hechos del pasado o proyectándolos hacia el futuro. Al ser más subjetivo, caben dictámenes contradictorios.

3.2.2.9. VALORACIÓN DE LA PRUEBA PERICIAL

La LEC (artículo 632) establece que los jueces y tribunales apreciarán la prueba pericial según las reglas de la sana crítica, sin estar obligados a sujetarse al dictamen de los peritos, obrando con prudencia y raciocinio para extraer de los informes periciales las consecuencias lógicas.

[114] Pedro Garciandía González, *op.cit*., p. 221.
[115] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., pp. 209-222.
[116] Xavier Abel Lluch, *op.cit.*, pp. 654-731.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La fórmula estipulada para referirse al modo por el que se valoran el dictamen sería el de "las reglas de la sana crítica". Los distintos conceptos dados por doctrina y jurisprudencia coinciden en que se asienta en dos pilares: lógica y experiencia.

Así que, por un lado tenemos a la lógica, con unos principios que guían y dirigen el pensamiento y que deben tender al raciocinio, al buen sentido o a la prudencia. Ningún texto legal concreta estos principios, aunque algunos autores han apuntado los siguientes[117]:

1).El principio de identidad. La invariabilidad de los hechos recogidos en el dictamen.

2).El principio de contradicción. La omisión de juicios contradictorios.

3).El principio de tercero excluido. La exclusión de un tercer género entre la verdad o la falsedad de ciertas proposiciones.

4).El principio de razón suficiente. El razonamiento de cada uno de los juicios que emite, tratando de hacer visible la razón o la verdad que sustenta los mismos.

La experiencia, por otro lado, serviría para diagnosticar el comportamiento normal de las cosas o del hombre ante una circunstancia concreta y determinada.

López-Muñiz [118] explica que el término "sana crítica" vendría a ser una valoración libre y adecuada de los hechos presentados ante el juez. Tanto si lo rechaza, como si lo estima por encima de otras pruebas deberá expresar sus motivos. El sometimiento a la sana crítica no querría decir que el órgano judicial pueda sustituir un informe pericial por el criterio personal del juez o del tribunal. No se puede prescindir de la prueba sin que existan razones poderosas. El Tribunal Supremo, en sentencia de 25 de mayo de 1979, dictó que si se ha determinado la necesidad de ciertos conocimientos especializados, no puede, con posterioridad, hacerse caso omiso del dictamen, salvo que en la sentencia se razone la ineficacia de la misma o la falta de claridad en sus conclusiones.

Garciandía González[119] recuerda que el Tribunal Supremo ha limitado esta valoración posterior al afirmar que no le está permitido al juzgador rechazar al perito para asumir él mismo su papel. STS de 7 de abril de 1995 (RJ 1995, 2988):

> "La verdadera función del órgano judicial en estos casos es la de valorar esta prueba en relación con los restantes hechos de influencia en el proceso que aparezcan acreditados y no peritar sobre ellos".

[117] Pedro Garciandía González, *op.cit*., pp. 251-269.
[118] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., pp. 265-278.
[119] Pedro Garciandía González, *op.cit*. pp. 251-269.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Añade este autor que para establecer si se encuentra ante una verdadera fuente de prueba, el juzgador ha de tomar en consideración circunstancias tales como:

-Las cualidades del perito nombrado.

-Las condiciones en las que la peritación se llevó a cabo.

-Los conocimientos que tiene reconocidos y la idoneidad de los mismos.

-La fiabilidad, la inmediación, la actualidad y la suficiencia de los datos con los que contó el experto en la realización del reconocimiento.

-La adecuación del dictamen al encargo.

-La fuerza y motivación de las deducciones.

-La claridad, precisión, firmeza, coherencia, ausencia de contradicción, suficiencia e influencia en el pleito, tanto de las conclusiones, como de las consideraciones vertidas por el perito en el acto de la ratificación.

3.2.2.10. RECUSACIÓN DE LOS PERITOS[120]

Según el artículo 617 de la Ley de Enjuiciamiento Civil no se pueden escoger aquellos peritos que sean recusados por cualquiera de las partes por concurrir en ellos alguna de la causas expresadas en el artículo 621:

1).Ser pariente por consanguinidad o afinidad, dentro del cuatro grado civil de la parte contraria.

2).Haber dado anteriormente sobre el mismo asunto dictamen contrario a la parte recusante.

3).Haber prestado servicios al litigante contrario o ser dependiente o socio del mismo.

4).Tener interés directo o indirecto en el pleito o en otro semejante o participación en sociedad, establecimiento o empresa contra la cual litigue el recusante.

5).Enemistad manifiesta.

6).Amistad íntima.

3.2.2.11. DENEGACIÓN DE LA PRUEBA PERICIAL[121]

El artículo 613 de la Ley de Enjuiciamiento Civil permite que el juez resuelva sobre la admisión de la prueba. Una denegación indebida puede quebrantar las formas esenciales del juicio, de ahí que la denegación se haga a través de un auto donde se razona su impertinencia. Contra esta decisión se podrá utilizar el recurso de reposición dentro de los cinco días y, si el juez no lo estimase, podrá interponerse un recurso en segunda instancia.

[120] Miguel López-Muñiz, *op.cit*., p. 79.

[121] Ibídem, pp. 36-37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3. EL ENCAJE JURÍDICO DE LA INTERTEXTUALIDAD

En este apartado trataremos de razonar el encaje jurídico de las distintas formas de intertextualidad, esto es, cómo se concretan y se juzgan estas figuras tanto en nuestro país como en otros que sirvan de modelo a nuestro sistema. Antes, haremos un repaso sobre algunas de las características específicas que nos encontraríamos en un juicio sobre derechos de autor.

3.3.1. ELEMENTOS DE UN JUICIO SOBRE DERECHOS DE AUTOR

Comenzaremos repasando el trabajo de la Fundación Arte y Derecho, creada por la entidad de gestión de los creadores visuales VEGAP, una de las instituciones españolas más activas en la difícil tarea de elaborar vasos comunicantes entre el libérrimo mundo del arte con el estructurado mundo de la jurisprudencia. VEGAP editó un estudio de jurisprudencia comparada donde se explicaba así los elementos imprescindibles de todo juicio sobre derechos de autor.

1).La presentación de pruebas y la subjetividad[122]. En un litigio colisionarán el derecho, siempre necesitado de reglas objetivas, con el litigante, cuya subjetividad condiciona inexorablemente su percepción de los hechos. El demandante debe tratar de establecer protocolos orientadores que describan su obra de la forma más aséptica posible, dirigiendo la visión del juez a través de una serie de rastros fácticos y hacia un referente objetivo.

2).Análisis global contra análisis detallado[123]. Dependiendo de cuál es el objetivo del litigio, el análisis será global o detallado. El primero se reserva para el debate en torno a la existencia de una obra, mientras que la segunda se aplica cuando se estudia una infracción y sería la adecuada para los casos de plagio al poner el foco en los detalles concretos de la obra, en las coincidencias o diferencias entre las obras. El proceso tendría una primera fase cuantitativa con la elaboración de listas de coincidencias que resalten cualquier elemento común: trazos, tonos cromáticos, disposición, etc. Si bien la técnica y el estilo son elementos no protegidos, un elevado número de similitudes sí se establece como un indicio de una copia ilícita. En esta fase es importante tener en cuenta el tipo de obra ya que no se busca lo mismo en un cuadro que en una novela. El segundo paso sería cualitativo al señalar las similitudes literales, aquellas que comparten una forma externa, pero también las semejanzas no literales, las que tienen una similar forma interna.

[122] ARROYO APARICIO, Alicia, BELLIDO AÑÓN, José y GÓMEZ LOZANO, Mª del Mar, *La relevancia de la prueba en el derecho de autor de las obras plásticas. Estudio de jurisprudencia comparada*, Trama Editorial, Madrid, 2011, pp.70-71.

[123] Ibídem, pp.114-119.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El demandante debería realzar y precisar los detalles en los detalles con mayor carga probatoria estimando la dificultad técnica y la singularidad del hecho. Por ejemplo, que se produzca una misma errata en ambas obras es muy revelador.

3).Las pruebas[124]. La copia idéntica no es conflictiva, ya que la infracción será evidente a ojos del derecho. Esto sería lo que se denomina como piratería. El problema aparece si la reproducción no es total, sino parcial. En este tipo de juicios no son habituales pruebas contundentes tales como confesiones, testigos, grabaciones de los hechos, contratos que encargue la copia, etc. Así, el demandante se verá obligado a localizar pruebas secundarias, consideradas como indicios, que no prueben el hecho directamente pero sí se acerquen de manera lateral y circunstancial estableciendo nexos causales para convencer al juez.

Estas pruebas indirectas se pueden separar en dos grupos: pruebas indirectas y presunciones. Las pruebas indirectas serían las que reconstruyen los circunstancias que componen la atmósfera del hecho controvertido u otros hechos intermedios de los que se deduce el hecho controvertido. Lo habitual es establecer una serie de hechos pasados que actúen como lazos entre las distintas obras y autores. Se necesita la acumulación de varios datos para que tenga verdadera consistencia y crear lo que se entiende como "horizonte probatorio". Las presunciones van más allá de los indicios fácticos, puesto que son deducciones razonables pero arriesgadas que parten de un hecho probado y eximen parcialmente de la obligación de probar determinadas circunstancias. Para algunos teóricos, la existencia de coincidencias podría constituir un motivo suficiente para presumir el plagio. Sin embargo, esta presunción puede ser contrarrestada si el demandado prueba la independencia de su creación, convirtiendo así las coincidencias entre las obras en casualidades fortuitas.

4).El perito[125]. En la casuística por derechos de autor, la realidad jurídica intenta acotar, amoldar y domesticar la información estética y sensorial a través de reglas procesales que simplifican el cálculo que tiene lugar cuando un juez ha de decidir. La búsqueda de la objetividad y la creencia de que los hechos tienen una lógica determinada, llevan al derecho a desarrollar el "razonamiento probatorio". Existen numerosas maneras de lograrlo, pero la probabilidad es la más habitual forma de adquirir una convicción. El proceso profundizaría no en la naturaleza real de los hechos, sino en los requisitos que deben cumplirse para que la obra sea protegida o infrinja otros derechos. La

[124] Ibídem, pp.143-155.
[125] Ibídem,pp.161-173.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

certeza adquirida sobre los hechos se relacionaría con patrones preexistentes y la transgresión quedaría codificada a través de la probabilidad ya que cuanto más se acerque el caso a la frecuencia típica de decisión en la disciplina, menos problemas existirán para generar el convencimiento y un "grado de certeza" del juzgador. Conviene en este punto diferenciar el pensamiento basado en la probabilidad, obtenido de la regularidad empírica en la observación de los hechos, y el basado en las reglas de la "sana crítica", que proviene del conocimiento racional de los objetos y de las causas a través de la experiencia de vida del juez.

Se establecerían así una serie de requisitos (por ejemplo, la originalidad) que deberán cumplirse más o menos y de los que necesitaríamos convencer al juez a través de "prueba bastante" o "prueba suficiente", lo que implica que existe un modelo de valoración de la prueba. La medición de la probabilidad, es decir, la medida sobre la cual debe darse por probada una hipótesis sobre un hecho, se produce a través de estándares de prueba, es decir, umbrales normativos establecidos a priori. En este campo, la aplicación de estándares más importante sería la dicotomía clásica entre idea-expresión, la cual incluye un axioma fundamental del derecho de autor: las "ideas" no se protegen. La jurisprudencia parte de dicho axioma y establece el umbral de la expresión como mecanismo cuantificador de la infracción. Esta cuantificación puede realizarse descargando la subjetividad de la parte en un tercero, un experto en la materia.

El peritaje es un medio de prueba muy potente porque supuestamente introduce conocimientos objetivos, desinteresados y científicos en el proceso, lo cual marca el devenir de muchos casos de propiedad intelectual, sobre todo los relacionados con la originalidad y el plagio. Usualmente, el juez distingue el informe pericial de otras pruebas no sólo porque clarifica hechos directos, sino también porque es un medio clave a través del cual se presumen o deducen otros hechos relevantes para el litigio.

La determinación de quién puede ser perito es un asunto delicado. Su relación concreta con el hecho a probar en el litigio no es accidental ni espontánea (como la del testigo) sino artificial. El perito es aquel sujeto que cuenta con un elevado saber adquirido en el campo del conocimiento en el que se incluyen los hechos dubitados. Su prestigio y su competencia resultan por tanto fundamentales como criterio de selección. Analizando los casos, tanto nacionales como extranjeros, se puede deducir que la tipología del perito es amplia y variada, aunque es posible establecer un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perfil típico del "experto en el derecho de autor": profesores universitarios y profesionales de la cultura y de las artes que varían según la materia tratada (diseñadores, críticos del arte, directores de museo, arquitectos, ingenieros, etc).

3.3.2. EL ENCAJE JURÍDICO DE LA PARODIA

Definir la parodia supone todo un reto puesto que hoy día se emplea para un amplio espectro de obras, géneros y tonos. A la confusión contribuye la cercanía a otros conceptos igual de imprecisos: imitación, travestimiento, pastiche, sátira, ironía, etc.

Mario Sol[126] explica que en el contexto de la literatura se sigue discutiendo sobre el ámbito del término pero que en derecho esta amplitud no es aceptable pues la ley necesita delimitar nítidamente los casos que encajarían en la norma de los que no. Para este autor, la parodia sería una imitación de cualquier obra, modificándola, destruyéndola con fines críticos y empleando formas humorísticas para dar lugar a otra obra diferente y original, pero unida al material originario. La relación paródica se convertiría en conflictiva porque existen normas que protegen al autor de un texto contra la modificación del mismo sin su permiso, pero a la vez la parodia es una manifestación de la libertad de expresión, que, al ser una creación, además disfruta de los mismos derechos que la obra parodiada. Además, se engarzaría con una libertad tan fundamental como es la ideológica, ya que la parodia surgiría de la capacidad humana de analizar nuestro entorno y valorarlo a través de una crítica que necesita para existir la garantía previa de la libertad ideológica, la cual aparecerá formalizada en este juicio de valor. La actitud crítica permite fijar valores, creencias y convicciones personales que formarán parte de nuestra ideología.

La crítica humorística se diferenciaría de la seria en emplear un tono que permite expresar opiniones que serán mejor recibidas porque el humor anula las reacciones agresivas. Las intenciones se diluyen y difuminan, con lo que el crítico siempre puede alegar haber sido malinterpretado y señalar un sentido más inocuo de sus palabras. De ahí que el principal papel de los tribunales en estos pleitos sea el de fijar cuándo y cómo el crítico traspasa los límites difamando o escarneciendo al criticado e infringe así los derechos del parodiado.

[126] Mario Sol Muntañola, *op.cit.*, pp. 34-49.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.2.1. LOS ELEMENTOS DE LA PARODIA[127]

La jurisprudencia trata de estudiar la técnica paródica porque tendría así un argumento de peso a la hora de aplicar la protección a unas obras sí y otras no. Para ello ha buscado en otras áreas del saber humano una definición respaldada de manera general y lo suficientemente amplia como para responder a los distintos tipos de casos que pueden presentarse, pero también tan precisa como para ofrecer seguridad jurídica. Hasta ahora el resultado ha fijado pocos axiomas. Uno de ellos es que la parodia tiene que cumplir tres funciones:

1).El fomento de la cultura y la libertad de expresión El derecho de autor y la parodia parecen contradictorios, pero realmente ambos fomentan la creación de nuevas obras que se incorporan al acervo cultural común. Para merecer la protección del límite de parodia se exige al nuevo creador que entregue una obra que verdaderamente sea fruto de su esfuerzo.

2).Su carácter humorístico. El humor se considera su función más importante y sobre él se centra en numerosas ocasiones el análisis en los tribunales, sobre todo en los europeos, habiendo de resolver cuestiones tan peliagudas como qué es cómico y qué no, dónde está el límite de lo parodiable o si es permisible entrar en el terreno del mal gusto. Además, deberán luchar contra la tendencia a identificar la parodia con cualquier otro tipo de manifestación que emplee el humor, como pueden ser la sátira o la caricatura. En Estados Unidos y Reino Unido prefieren basar sus argumentos en la libertad de crítica.

3).Crítica y libertad de expresión en la base del interés común. Una parte importante de los casos se resuelve concediendo que el parodista ejerció su libertad de expresión y que ésta se impone sobre el derecho de autor. La parodia requiere además de una actitud crítica para justificarse, de lo contrario podría convertirse en un pretexto para realizar un plagio. Se trata, no de reproducir un texto, sino de combatirlo alterando su esencia y a la vez que subraya sus apartados más reconocibles y reprochables. Una parodia ensalzadora no tendría sentido.

La voluntad de su autor sería graduable dependiendo de si busca divertir, criticar o dañar y para etiquetar esta intención se hace necesario estudiar el "animus criticandi" y el *"*animus iocandi*"*. El "animus criticandi" es el "ánimo de criticar". La parodia no ocurre por casualidad, ha de contar con una voluntad de crítica puesto que se construye tras destruir una obra previa y la construcción de una nueva sobre ella. Dependiendo de con qué instrumentos e intensidad se lleve a cabo su crítica,

[127] Ibídem, pp. 115-185.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se acercará más a una chanza, una sátira o directamente un libelo. "Animus iocandi" se podría traducir como "ánimo de broma". Aunque algunos entienden que existe la parodia seria, normalmente ésta se asocia con el humor. Supondría un error entender que el humor, por muy predominante que sea en el tono, alberga siempre una crítica. Para estimular el límite de parodia, ha de apreciarse la confluencia de los dos ánimos.

3.3.2.2. EL ANÁLISIS DE LA PARODIA

Con respecto a cómo analizar la parodia, no existen criterios de análisis universalmente aceptados pero sí existe cierto consenso en estos tres parámetros:

1).La imitación de una obra ajena.

2).La utilización de materiales desprotegidos y de materiales protegidos.

3).La cantidad de material utilizado:

-El criterio de desvanecimiento.

-El criterio del uso necesario.

-El criterio de la confusión.

1).La imitación de una obra ajena. No hablaríamos en este caso de simple inspiración, sino de una toma de materiales que nunca debe llegar a la imitación servil puesto que ha de transformarlos. Conviene en este punto separar la reproducción, que fija y reitera una obra, de la transformación, donde surgiría una obra diferente. La reproducción excluye la transformación, pero la transformación exige la reproducción, aunque sea parcial. Por todo esto, legislaciones como la francesa o la europea Directiva 2001/29/CE de la Sociedad de la información establecen la parodia como límite al derecho patrimonial de reproducción. Pero esto no siempre fue así. En el siglo XIX, en Europa se prohibía la reproducción de materiales ajenos, impidiendo así el elemento fundamental de la imitación y dejando sólo espacio para la parodia que imitara en sentido amplio, lo que realmente sería el pastiche. En Francia esta doctrina cambió con el llamado caso *Carmen*. En 1934 se demandó a los creadores de la opereta *Couches dans le foin* por parodiar la ópera *Carmen*, de Bizet, tomando 10 notas de su composición musical. Contrariamente a lo habitual entonces, el tribunal dictó a favor de los demandados por considerar que esas escasas notas sólo servían para evocar a *Carmen*. Así, Francia incluyó la imitación como límite al derecho de autor de los materiales coetáneos al público, lo que los convierten en los más exitosos a la hora de parodiar y a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la vez los más difíciles hasta ese momento por estar vigentes sus derechos de autor.

2).La utilización de materiales desprotegidos y de materiales protegidos. El límite resultaría innecesario si sólo una parodia empleara materiales que se consideran desprotegidos bien porque nunca lo estuvieron (ideas, documentos y hechos públicos, los topónimos, etc.), bien porque por el paso del tiempo pasaron a ser del dominio público. El problema radicaría en el momento en que se recurre a materiales protegidos. Los teóricos de la ley han mantenido posturas enfrentadas, desde los que que creen que esa extracción supone acabar con los derechos de autor y que el parodista tiene obras libres de derechos para escoger, hasta los que creen que el parodista puede coger lo que quiera siempre que le sirva para crear una obra nueva con su propio punto de vista. La postura dominante es la que desprotege las ideas, el espíritu de la obra, pero protege su forma, su realización formal.

3).La cantidad de material utilizado. Sin duda, el aspecto más problemático de la parodia es cuánto y qué se puede imitar. Cuanto más tome de la obra parodiada, más se asemejará a ella y más reconocible resultará a ojos del receptor, pero a la vez más cerca estará del plagio. Los tribunales de todo el mundo han aceptado mayoritariamente una conclusión similar a la siguiente: debe tomarse lo mínimo posible, lo imprescindible para cumpla su fin. Los diversos criterios jurisprudenciales o legales que se han formulado buscan siempre deslindar la parodia de la copia. Sin embargo, su uso ha sido dispar y polémico. Algunos teóricos creen que es prácticamente imposible establecer estos límites máximos sin dejar sin espacio al parodista. Entienden que la decisión siempre dependerá a la opinión subjetiva de los jueces. Aun así, el derecho tiende a estandarizar la realidad para juzgarla de la manera más equitativa y uniforme posible, de ahí que estas fórmulas resulten útiles a pesar de estas dificultades.

Los criterios pueden ser cualitativos, midiendo la confusión entre obras, como ocurre en los países europeos; o cuantitativos, es decir, tasando la cantidad de uso permitido, propio de los países anglosajones. Así, tenemos el criterio cualitativo del desvanecimiento o “Das verblassen” típico de Alemania, país cuya legislación entiende que si los rasgos de la obra utilizada se desvanecen dentro de la nueva y ambas se distancian lo suficiente, la acción es tolerable. Su aplicación en este país ha dado lugar a numerosas sentencias. Tres de ellas son las más conocidas:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- El caso *Sherlock Holmes* (1957). Quedó protegida porque no utilizó ninguna obra concreta de Conan Doyle, sino simplemente los nombres y características de sus dos protagonistas.

- El caso *Lili Marleen* (1958). A pesar de las enormes semejanzas (música, escenas y personajes) entre ésta y "Hasta la vista Marleen", porque su utilización se hacía en un contexto diferente, relativo a la remilitarización alemana de 1954.

-El caso *Disney* (1967). En un tira cómica se utilizaba a los personajes de Disney para realizar un homenaje a este dibujante, que recientemente había fallecido. Se consideró una infracción porque, si bien de su forma lingüística se deducía que no era una obra oficial tampoco rompía con el original llevándola a lo cómico y satírico, y la figurativa o gráfica era tan similar al estilo Disney que llevaba a confusión.

Los principales problemas de este requisito son que si se aplica estrictamente impide la identificación de ambas obras y anula la parodia, además de que puede derivar hacia una evaluación artística de la obra paródica que queda en manos de un juez.

Un segundo criterio es el del conjure up o uso necesario, más propio de Estados Unidos, donde se tolera sólo la copia de la cantidad de material necesaria para que el receptor llegue a entender que se refiere a otra obra. Deriva del tercer punto de un test fijado en el artículo 107 del CA y mezcla el enfoque cualitativo y el cuantitativo, aunque predomina el segundo. La jurisprudencia norteamericana ha evolucionado desde los primeros casos a principios del siglo XX, cuando empezaron a surgir sentencias divergentes sobre la cantidad de material que se aceptaba tomar. En 1955 los casos *Loew´s Inc. v. CBS* y *Columbia Pictures. v. NBC* sentaron unas bases comunes al resolver que la toma de materiales de la parodia debía seguir la doctrina del "fair use". El uso del test se generalizó en casos como *Walt Disney Productions v. Air Pirates* (1972), en el que el Tribunal de Apelaciones condenó a una revista por copiar las imágenes de los personajes de Disney de forma íntegra. Se relegaba el umbral de la toma sustancial, que sólo descartaba las copias idénticas, y se sustituía por el de la toma de la cantidad necesaria para evocar el original. El tribunal entendía que el parodista debía tomar lo mínimo para lograr la mejor parodia posible, puesto que su interés se oponía al del autor de la obra originaria. El criterio ha sido aplicado con resultados dispares. En el caso *Campbell v. Acuff-Rose Music Inc.,* llegado al Tribunal Supremo, se expandió el límite al permitir al parodista tomar más material del estrictamente necesario para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asegurar la identificación. Sin embargo, un tribunal de apelaciones, condenó en el caso *The cat in the hat*, una parodia de un conocido cuento infantil en la que se tomaba la portada del libro pero ni una línea del texto.

Finalmente, veremos el criterio de la confusión, habitual en la Europa continental, especialmente en Francia. Se prohibirá que una obra paródica y la parodiada lleguen a confundirse, pero no se define cómo puede llegar a esta conclusión ni si aplica a la obra en su totalidad o sus apartados. Por ejemplo, en España la Sentencia del Juzgado nº 41 de Primera Instancia de Madrid, de 9 de mayo de 1996, considerada la primera aplicación en España del TRLPI referida a la parodia, se demandó a un programa de Telecinco por emplear una versión de la canción *Tengo una vaca lechera* como melodía para unas bailarinas llamadas *Las Mamachicho*. Al ser la letra totalmente distinta, se consideró que era imposible generar ni confusión ni daño.

3.3.2.3. FIGURAS AFINES A LA PARODIA [128]

La aplicación de la ley necesita aislar la parodia de las figuras afines para poder ejecutar las distintas medidas dispuestas para cada una de ellas. En este caso, lo habitual es separar las figuras de afinidad jurídica (cita) y las de afinidad genérica (la caricatura, el pastiche, la sátira y la burla).

Una cita es la reproducción de fragmentos de una obra en otra, señalando el origen de la misma para quien quiera localizarla. El único parámetro cuantitativo es el de proporcionalidad, el cual usualmente queda a expensas de la apreciación del juez. Tiene afinidad jurídica con la parodia porque son límites a los derechos de autor. Se entienden como necesarias las siguientes condiciones:

-Fidelidad hacia el material.

-Uso posterior a la divulgación de la obra original.

-Referencia detallada de la fuente.

-Finalidad científica (investigación) o humanística (crítica, docencia...).

[128] Ibídem, pp. 188-205.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los países europeos, al acoger criterios cualitativos para juzgar la parodia, se ven obligados a precisar los límites a los derechos de autor, aunque sin conseguir, por ahora, ningún acuerdo unificado e internacional. Por ejemplo, en Francia se acepta la parodia para las obras musicales; el pastiche, para las obras literarias; y la caricatura, para las artes plásticas. Por otro lado, en España, se distingue entre la caricatura como límite al derecho a la propia imagen y la parodia como límite a los derechos de autor. Veamos las diferencias entre estas figuras:

-La caricatura es una técnica casi exclusiva de las artes plásticas. Aunque parodia y caricatura son muestras de la libertad de expresión y de crítica, se diferencian en que la caricatura deforma los rasgos físicos de una persona y la parodia va más allá, llegando al espíritu de algo o alguien.

-Pastiche y parodia comparten la recreación en la mente del receptor de otra manifestación artística anterior. Sin embargo, el pastiche imita no una obra, sino un estilo, con lo cual difícilmente la ley podrá actuar ya que no se protegen las formas sino los contenidos.

-La sátira ataca los defectos de una persona o grupo social, acercándola a una versión escrita de la caricatura. También guarda ciertas semejanzas con la parodia, como el uso del humor para repeler la respuesta del satirizado. Pero son mayores las diferencias puesto que la sátira no recurre a otra obra y su ataque es real, frente a la parodia, que sólo lo hace figuradamente. El derecho de autor no sería invocado normalmente en un juicio, ya que en el mismo entrarían en juego otras derechos y libertades: expresión, personalidad y, por encima de todos, honor.

-Finalmente, la burla se tilda de versión suavizada de la sátira.

3.3.2.4. LA PARODIA EN LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA[129]

La legislación española observará tres parámetros para la protección de una parodia:

1).La necesidad de divulgación de la obra original. Una parodia será ilícita si transforma un texto que no ha sido distribuido. Estaría infringiendo su derecho de divulgación, el derecho moral más importante, e iría contra la lógica de la parodia, que siempre ha de escoger una referencia conocida para el público. De lo contrario, se podría tratar de un plagio.

2).La imposibilidad de confusión de ambas obras. Este segundo criterio es el más trascendental en la doctrina europea porque protege el mercado potencial del original. Si la parodia se parece excesivamente, el público puede entenderla como una continuación o incluso por la misma obra. A

[129] Ibídem, pp. 223 - 254.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

veces, el parodista trata de esquivar este criterio advirtiendo al público de la naturaleza de su obra, pero aun así, se hará necesario calibrar si ha tomado más elementos de los admisibles para recibir el amparo legal.

3).La producción de daño. Cuando un autor hace pública su obra, la expone a la crítica de los demás, algo que muchas veces tratará de evitar por ser una amenaza para sus derechos patrimoniales (posibilidades comerciales) , morales (paternidad, integridad) y personales (reputación, honor). La sociedad entiende que hasta un punto ese daño se compensa con los beneficios que la crítica aporta a la sociedad y, por tanto, es tolerable. Una vez más, serán los jueces los que se encarguen de delimitar si la crítica, en este caso la parodia, se acerca más al daño legítimo y aceptable o al ilegítimo por excesivo e innecesario. El artículo 39 del TRLPI establece que la actividad paródica "no debe inferir un daño a la obra original o a su autor". Este artículo puede tener diversas interpretaciones. Habitualmente se entiende que con daño al autor se refiere a los derechos personales y morales, mientras que con daño a la obra, hablaría de los patrimoniales. Otros entienden que el daño a la obra implica dañar también al autor. En algunos países, la medida del daño se somete al "uso social", la sensibilidad de la sociedad en el momento histórico de que se trate. En España el TRLPI estableció el denominado test de las tres fases que se incluyó en la Convención de Berna desde la revisión de Estocolmo y que especifica que las limitaciones se circunscribirán a:

1).Determinados casos especiales.

2).Que no atenten a la explotación normal de la obra.

3).Y no perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del titular de los derechos.

La parodia necesita atacar a su fuente y desmontarla, llegando, si acierta en su crítica, a afectar el mercado al que se dirige. En teoría esta acción se considera lícita siempre que no produzca ningún agravio económico, como ocurriría si se colapsara un sector que podría interesarle al autor demandante, o si se hiciera pasar por una secuela de su obra o si se le denigrara excesivamente. En caso de demostrarse alguna de estas consecuencias, se abrirían otras vías legales como la de la competencia desleal o el enriquecimiento injusto**.** Sin embargo, una parodia siempre tendrá un mercado diferente porque su finalidad es distinta y si funcionara como sustituto entonces sería una copia. Una versión porno de Mickey Mouse no afectaría nunca al mercado de Disney.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La parodia, al atacar a una obra, pueden llegar a afectar derechos morales del autor primigenio, como el de paternidad, el de integridad, el de divulgación y el de reputación. Sus grados de protección son variables. El primero se violaría solamente si la parodia se convierte en plagio; el segundo, es imposible de proteger porque la parodia tiene que deformar y modificar; el tercero ya se ha explicado que no debe infringirse en ningún caso; y finalmente, la reputación, que es un concepto realmente complejo puesto que se entiende como la opinión que los demás tienen de una persona y, al ser la vertiente profesional del honor, se asocia a los derechos personales.

La parodia no debe convertirse en una excusa para difamar, deshonrar ni penetrar en la intimidad de los demás. Cuando se entiende que es un ataque contra la reputación de una persona, la respuesta procederá de la ley autoral y si es contra el honor personal, no a su condición de autor, se activaría la Ley Orgánica de protección civil al derecho al honor, a la intimidad personal y familiar a y al propia imagen. Corresponderá al tribunal decidir la situación de cada caso.

3.4. EL ENCAJE JURÍDICO DE LA CITA

Dos textos legales regulan en España las citas ubicada en obras audiovisuales: la Convención de Berna de 9 de septiembre de 1886 para la protección de las obras literarias y artísticas y el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual aprobado por Real Decreto Legislativo de 12 de abril de 1996 (TRLPI). Ambos textos coinciden en que el derecho de cita constituye un límite necesario al derecho de autor y en la obligatoriedad de citar al autor y la fuente para que no sea posible la confusión entre obra citada y obra soporte. En una obra audiovisual esta obligación se cumpliría en los títulos de créditos. Sin embargo, existe entre estas dos disposiciones un divergencia importante con respecto al alcance legítimo de la cita.

El TRLPI en su artículo 32 autoriza la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas con las siguientes condiciones:

- Divulgación previa de las obras ajenas.
- Uso como cita o para su análisis, comentario o juicio crítico.
- Finalidad docente o de investigación.
- En una medida justificada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El Convenio de Berna es mucho más laxo ya que en su artículo 10 permite las citas realizadas conforme a los "usos honrados" y en la medida justificada por el fin que se persiga. Según Liliana Fuchs[130] estas diferencias han dado lugar a dos corrientes doctrinales contrarias:

-Interpretación restrictiva. No admite más citas que las docentes o de investigación.

-Interpretación amplia. Además de las dos anteriores, admite las citas en actividades educativas, culturales e informativas. La indeterminación del ordenamiento jurídico dejaría en manos de cada tribunal la valoración de las circunstancia concurrentes. No obstante, tendríamos una guía en una sentencia dictada en 1998 por la Audiencia Provincial de Zaragoza donde se definía que para decidir sobre la legalidad de una cita se tendrían en cuenta estos cuatros factores:

1).El destino, el carácter del uso y la naturaleza comercial o no del mismo. No es lo mismo que aparezca en un anuncio, en un filme de prestigio o en una película pornográfica.

2).La naturaleza de la obra protegida.

3).El volumen y la importancia de la parte con relación al conjunto de la obra soporte. Una cita en una medida no excesiva será lícita.

4).La influencia del uso sobre el mercado potencial de la obra protegida. La obra nueva no debe hacer competencia a su predecesora.

Con respecto a los límites del derecho de cita audiovisual, Fuchs[131] establece varias situaciones que, bordeando la cita en el mundo audiovisual, no deben considerarse como tales:

1).El uso excesivo, bien por su duración o por su especial relevancia con respecto a la obra que las recoge. Por ejemplo, *El espíritu de la colmena* y *Frankenstein*.

2).Los anuncios publicitarios. Debido a su corta duración, cualquier cita puede llegar a considerarse como desproporcionada.

3).Citas en los que se no aprecie justificación ni conexión entre ambas obras.

4).Introducción de un contenido creado deliberadamente para ser incluido en otra obra, como en la película que se proyecta en la película *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen.

5).El uso irrespetuoso del pensamiento del autor y el que quiebra el derecho a la integridad de la obra, que podrían situarse en una reproducción ilícita o en plagio.

[130] FUCHS, Liliana, "Una aproximación al derecho de cita en la obra audiovisual", en ROGEL VIDE, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual. Cuestiones puntuales*, Editorial Reus, Madrid, 2001, pp. 167-178.

[131] Ibídem, pp. 167-178.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.5. EL ENCAJE JURÍDICO DEL REMAKE

Nazareth Pérez de Castro[132] aborda la definición de "remake" desde el punto de vista jurídico español, concretamente desde el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Para ella la definición común de que un remake es una nueva versión de una película es incompleta y confusa porque habría que separarla de los siguientes tipos:

1).Aquellas películas que simplemente introducen algún personaje de una película anterior puesto que sería más bien una continuación de la misma.

2).Las adaptaciones de una obra literaria ya llevada al cine anteriormente. Se entendería como una nueva adaptación de la novela y no de la película.

3).Las adaptaciones de una serie televisiva.

4).Versión humorística de una película. Su situación se trasladaría de la noción de remake al ámbito de la parodia, desarrollado en el artículo 39 del TRLPI.

Habría que añadir un nuevo matiz a la definición anterior: remake es una nueva versión de una obra cinematográfica con idéntico argumento. Se añadirían variaciones al haberse filmado con intérpretes diferentes, medios tecnológicos más modernos y un nuevo director que cambiaría todos los elementos que estimara necesarios para actualizar la historia y atraer al público contemporáneo.

No cualquiera puede modificar una obra preexistente. Para lograrlo, primero se ha de saber quién es el dueño de la misma. En España esa determinación se rige por el artículo 87 del TRLPI, donde se determina que los autores de la obra audiovisual y, por tanto, dueños de sus derechos morales y de explotación, son:

1).El director-realizador.

2).Los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos.

3).Los de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra.

Estos autores determinarían la versión definitiva de su obra y acordarían las formas de divulgación y modificación de la misma. El propio TRLPI matiza esta afirmación en el artículo 92 al incluir la intervención del productor, que no es autor, al determinar que se actuará en estas materias según lo acordado en el contrato entre el director-realizador y el productor.

[132] PÉREZ DE CASTRO, Nazareth, "Remakes de películas y autores de la versión original", en ROGEL VIDE, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual. Cuestiones puntuales*, Editorial Reus, Madrid, 2001, pp.113-124.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La propiedad intelectual de los autores está integrada por derechos personales o morales y patrimoniales o económicos. Los morales son irrenunciables e inalienables, mientras que de los patrimoniales el artículo 17 del TRLPI dice que:

> "Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la Ley".

A pesar de lo que dice la teoría, la práctica nos enseña que normalmente al ser contratados los artistas ceden al productor en exclusiva algunos de los patrimoniales. Sin embargo, en estos contratos no se puede incluir el derecho a la transformación porque, al negarse la necesidad de consentimiento, se vulneraría el artículo 14.4. del TRLPI, que habla del derecho moral a la integridad de la obra y permite al autor impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

Transformar una obra supone una serie de modificaciones. En algunos casos esas modificaciones provocan incertidumbres jurídicas. El artículo 21 del TRPI habla de transformación en caso de una traducción, adaptación o cualquier otra modificación en forma de la que deriva una obra diferente. El TRLPI lógicamente contempla el concepto de remake, que es tratado a través del artículo 9.1 donde se define la "obra compuesta":

> "La obra nueva que incorpora una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última, sin perjuicio de los derechos que a éste correspondan y de su necesaria autorización".

Asimismo, los artículos 89 y 90 explicarían que los autores de la obra preexistente han de recibir una contraprestación con independencia de que haya habido o no modificación por la incorporación de su aportación creativa a una nueva obra. El artículo 10 enumera unos supuestos en los que la nueva actividad, al ser original, sería objeto de propiedad intelectual:

1).Los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza.

2).Las composiciones musicales, con o sin letra.

3).Las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4).Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales.

5).Las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o cómics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.

6).Los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería.

7).Los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia.

8).Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía.

9).Los programas de ordenador.

El listón para un remake ha de ser forzosamente menor que en otros casos y exigirse una originalidad relativa. En caso de que falte este requisito, el tema se desplazaría hacia el derecho de reproducción (artículo 17 del TRLPI) y se estaría tratando de una copia de una obra cinematográfica.

3.6. EL ENCAJE JURÍDICO DEL PLAGIO CINEMATOGRÁFICO

Nos detendremos especialmente en la figura del plagio por ser el objetivo que buscará nuestro método. Comencemos con la introducción del término en nuestro ordenamiento jurídico. Explica Fuertes Puerta[133] que, aunque ya se habían juzgado muchos casos por plagio anteriormente, la primera norma que lo menciona explícitamente fue la LPI de 1987 como un agravante del delito contra la propiedad intelectual.

El TRLPI de 1996 recogió los derechos que el plagio infringiría:

-Morales. El artículo 14º los caracteriza como irrenunciables e inalienables. Entre ellos se encuentra el derecho al reconocimiento de la paternidad, al respeto a la integridad de la misma y a la detención de las acciones que supongan su deformación, modificación, alteración, atentado contra ella o un perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación. El plagio violaría estos derechos al menos de dos formas: usurpando la autoría original y, en caso de transformación, atentando contra su integridad.

[133] Alberto Fuertes Puerta, *op.cit.*, pp.52-58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Patrimoniales. Según el artículo 26º duran toda la vida del autor y setenta años tras su muerte o declaración de fallecimiento. Tras este periodo, la obra pasaría a dominio público y cualquiera podría hacer uso de ella, aunque seguirá obligado respetar los derechos morales del autor.

El TRLPI no es el único texto legal que trata del plagio. A partir de 1995, el Código Penal lo tipifica de delito de plagio por vulnerar los derechos morales y patrimoniales y provocar daños y perjuicios a su legítimo dueño. Como no se define el acto, se haría necesario acudir a la jurisprudencia del Tribunal Supremo, que habría distinguido dos formas de comisión del delito de plagio: la ideal o plagio, que corresponde con los derechos morales; y la material o explotación usurpatoria, es decir, la de los derechos patrimoniales.

Este acto habría de cumplir cuatro condiciones:

1).Usurpación de la paternidad. Se produce con la toma de todo o una parte de una obra ajena. Vulneraría los derechos morales del verdadero autor al privársele de la fama y honor que le corresponde.

2).Ausencia de consentimiento. Dado que los derechos morales de paternidad e integridad son inalienables e irrenunciables, el consentimiento es inconcebible.

3).Divulgación. Se da acceso al público a la obra plagiaria.

4).Dolo o intención de fraude. Concepto mental que apunta a que el plagiario posea conciencia de su acto. La intención se acepta como una de las características del plagio.

El mismo tribunal, en su sentencia de la sala de lo civil del 19 de enero de 1995, habló de que no se protege ni lo perteneciente al acervo cultural ni los datos que las ciencias aportan para el acceso público. En otra sentencia, del 23 de marzo de 1999, afirmaba que:

-Plagio es copiar obras ajenas en lo sustancial, en las estructuras básicas y fundamentales y no en las accesorias, añadidas o intrascendentes.

-Es una actividad material mecanizada, poco intelectual y creativa, carente de toda originalidad aunque aporte cierta manifestación de ingenio.

-Se encubre la identidad y hay que despejar a la obra plagiaria de los ardides y ropajes que disfrazan su similitud con la original y producen una apropiación de la labor creativa y el esfuerzo intelectual ajeno[134].

[134] CASTÁN, Antonio, "El plagio en formatos de programas de televisión", en ROGEL VIDE, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De todo ello se deduce que los tribunales distinguen entre la imitación servil, cuando el plagiario no introduce cambios en su contenidos, y la elaborada, que supone apropiarse de partes importantes de una obra ajena para confeccionar la propia. El plagio se produciría sobre la plasmación de las ideas y no sobre las ideas en sí mismas.

3.6.1. LA RELACIÓN JURÍDICA DE PLAGIO

Agúndez[135] explica cómo funciona la protección de los derechos de autor, para la cual se necesita previamente una "relación jurídica", que sería la vinculación entre personas a través de normas de derecho respecto de cosas y bienes, en cualquier ámbito de la convivencia comunitaria. Si esta situación atañera a los derechos de propiedad intectual de un autor cuya obra literaria ha sido copiada en los sustancial por otro, podríamos definirla como "relación jurídica de plagio".

Esta relación acarreará derechos y obligaciones que han de cumplirse conforme a las leyes establecida,que protegerán a la víctima hasta la reparación de los daños causados.

La protección jurídica funciona a través de la relación entre distintos elementos:

1).Sujetos personales. El activo es quien infringe la ley con su acto de plagio y activa la obligación de reparar el daño causado. El pasivo es el titular de una serie de derechos que han sido lesionados y que ha de ser indemnizado por ello.

2).Objeto de la relación jurídica.La obra plagiada y los derechos morales y patrimoniales derivados de la misma.

3).El contenido de la relación La relación se produce por lesión del bien jurídico protegido y la obligación del sujeto activo constreñido a repararla.

4).El nexo causal. Esta relación está regulada por lo dispuesto en las leyes de la propiedad intectual: la general de 1996, los Códigos Civil de 1889 y Penal de 1996, y las Leyes de Enjuiciamiento Civil de 2000 y Criminal de 1882, con sus diversas y sucesivas modificaciones. En ellas se especifican las acciones judiciales que pueden ejercer los agraviados y los procedimientos a seguir por parte de los jueces en los litigios planteados.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propiedad intelectual. Cuestiones puntuales, Editorial Reus, Madrid, 2001, pp. 185-194.

[135] AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, Antonio, *Estudio jurídico del plagio literario,* Editorial Comares, Granada, 2005, pp. 85-86 .

3.6.2. EL PLAGIO LITERARIO

El plagio cinematográfico, tal y como lo hemos concebido en este trabajo, parte del literario. Antonio Agúndez[136] explica que al acto de copiar una obra literaria para posteriormente darla como propia se lo denomina jurídicamente como una infracción de los derechos de autor al usurpar la paternidad del legítimo autor y defraudarle en su patrimonio a través de su derecho patrimonial de explotación lo que le corresponde con exclusividad. El que cometa esta infracción será sancionado con medidas destinadas a la reparación de los perjuicios causados.

Cuando una obra ya producida es transcrita pueden producirse dos delitos contra la propiedad intelectual:

-Reproducción. Atenta a sus derechos patrimoniales al no hacerlo con el permiso del autor.

-Plagio. Además de los patrimoniales, ataca a sus derechos morales, al borrar al autor verdadero y aparecer otra persona en su lugar. Esta usurpación constituye el más grave de los ataques a la propiedad intelectual porque roba a su autor la fama, el honor y la transcendencia presente y futura derivada de su impacto en la sociedad. El derecho de la paternidad ni puede ser enajenado ni se puede renunciar a él, ni tiene limitación temporal alguno.

Según su intencionalidad, Agúndez distingue tres tipos de plagio:

-Penal / Intencionalidad dolosa. Se comete con voluntad consciente de causar al autor daños.

-Civil / Negligencia culpable. Carece de la plena conciencia dañosa ya que se realiza por negligencia, falta de suficiente conocimiento o imprudencia.

-Simple / Imitación servil. No tiene voluntad dañosa o negligente y se elabora por intención de lucimiento literario.

3.6.3. NATURALEZA LITERARIA DEL GUION

El guion cinematográfico se considera la columna vertebral de cualquier obra cinematográfica y ,además, se encuentra en él la clave para discernir un plagio puesto que es la única aportación artística verdadera protegible en una película, junto con la banda sonora que se regiría por las normas del plagio musical. Ni la labor del director, ni la del productor, los actores, ni la de otros miembros del equipo artístico y técnico se protegen por la legislación nacional o internacional.

[136] Ibídem, pp. 57-72 .

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El guion ha de entenderse como una forma más de obra literaria. Así lo entiende Ignacio Temiño[137] para quien novelas, obras de teatro o guiones de cine se incluirían en el mismo grupo y se analizarían de una manera similar.

La regulación de este tipo de obras chocaría con la dificultad de elaborar una denominación correcta de todas sus variantes, por lo que muchas veces se opta por definiciones amplias y otras veces, por enumeraciones generosas, siempre de *numerus apertus*. En España se optó por la segunda opción. De esta manera, el artículo 10 del TRLPI habla en términos generales de las obras en soporte impreso o escrito (libros, folletos, impresos, epistolarios y escritos) y obras expresadas en forma oral (discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra) y deja fuera otras que, partiendo de una base escrita, se materializan en un conjunto combinado mayor: guiones de obras audiovisuales, libretos teatrales, letras de música, textos de cómics, etc.

Las obras científicas y las literarias comparten su carácter textual y ello ha marcado la costumbre de que el plagio se realizaría localizando la identidad verbal, o lo que es lo mismo, la presencia de las mismas palabras o signos en un mismo orden y estructura. Si se produjeran cambios, realmente no habría plagio sino derivación. Esta perspectiva cambió con la famosa sentencia del Tribunal Supremo de 28 de enero de 1995 puesto que pasaba a aceptarse el plagio por transformación e imitación y, por ello, el principio de fungibilidad de la forma. En la jurisprudencia posterior muchas sentencias siguen primando el aspecto externo, pero la identidad dejó de ser un requisito *sine qua non* y conllevó la necesidad, prácticamente imprescindible, de peritos expertos cuando la copia no era literal.

El análisis debería realizarse en la totalidad del texto puesto que el amparo legal abarcaría no sólo argumento central, sino cualquier escena o pasaje concreto, incluyendo diálogos o ambientaciones. De la misma manera que se perseguirían las conductas que combinen la copia de más de una obra, aunque en estos casos se acercarían más al plagio menor por faltar al deber de citarlas.

[137] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.,* pp.263-273.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.4. LA OBRA DERIVADA EN EL CINE

El medio cinematográfico se considera como el arte con mayor facilidad para crear sus propias obras partiendo de otras previas. La fuente más habitual la constituye, sin duda, la literatura (principalmente novela, cuento, obra teatral, etc.), pero no faltan los artículos periodísticos, las series televisivas, los videojuegos o, incluso, los cómics. No obstante, para esta tesis las que nos interesan son las adaptaciones que parten de otra película, por lo que incidiremos en ellas.

Dentro de las posibles formas de adaptar un filme el remake sería, a juicio de Mª Victoria Mayor del Hoyo[138], la forma más evidente, puesto que muchas veces se publicitan como tales. El proceso habitual pasaría por negociar con el poseedor del derecho de transformación, el cual no entra dentro de los que el TRLPI presume cedidos al productor, por lo que se necesitaría una cesión expresa y por escrito. Luego se procedería a una remodelación del guion de la película escogida, normalmente un éxito lejano en el tiempo o en el espacio, para adaptarlo a la cultura actual del país donde se rehace. La nueva obra obtendría sin problemas el cobijo del derecho de autor.

Apunta esta autora[139] que esta elección de un remake legal impone la restricción de no alejarse excesivamente del original, porque se estaría atentando contra su derecho a la integridad. Nos encontraríamos ante acciones legales si se provocara una desnaturalización de la película primigenia o se traspasaran ciertos límites que el autor de la misma había fijado. El remake tiene que tener originalidad, pero en él se tendría que reconocer la esencia de la obra anterior. He aquí, por tanto, una razón que motiva el plagio: ganar libertad para crear una versión de una historia.

En el caso de que, en vez de adaptar, se prepare una secuela, su reconocimiento como obra derivada se complicaría ya que, más que transformar al original, formaría una creación nueva. Sin embargo, esta distinción se vería caso por caso, viendo si la nueva se limita a calcar la combinación formal íntima (estructura, argumento y personajes) de su predecesora o si la toma como punto de partida para crear algo realmente nuevo. Según Temiño[140], tendremos otra limitación legal, ya que cuando se elabora una secuela, en dicha obra derivada se extendería el amparo legal de las ideas de la obra original. El autor de una película podría así prohibir la secuela o precuela no autorizadas si ésta reproduce la estructura de personajes, trama y contenido primigenios.

138 Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.*, pp. 83-89.
139 Ibídem, pp. 175-185.
140 Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit*, pp.88-89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En España, el caso más conocido sería el de *Tiburón 3*, en el que, tras la sentencia del Tribunal Supremo de 2 de diciembre de 1993 (RJ 1993, 9489), una productora italiana fue condenada por producir y comercializar en salas de cine esta obra sin contar con el consentimiento de la productora de los filmes estadounidenses *Tiburón* y *Tiburón 2*. Se estimó el enriquecimiento injusto y el aprovechamiento del trabajo y la fama de los antecesores. La postura adoptada en este caso resultan muy relevantes por coincidir en gran parte con la posición de esta tesis de que se puede y se debe perseguir el plagio no literal en el cine.

También nos encontraríamos dificultades de definición en las situaciones en que no se crea una obra nueva, sino que se le aplica una serie de cambios estéticos y tecnológicos, caso del coloreado, la sonorización y el doblaje o la subtitulación. La duda residiría en si una película que recibe estas innovaciones, habitualmente con la intención de aumentar sus posibilidades comerciales, se considera derivada, generando así nuevos derechos de autor. No existe normativa alguna que regule qué se hace con el coloreado, lo que en principio les niega a los encargados de este proceso su condición de autores. El caso de la música añadida a una película muda sí está regulado, puesto que los compositores de bandas sonoras entran dentro de la lista cerrada de creadores reconocidos en el TRLPI y que su trabajo es comerciable por separado. También se regulan en esta norma los derechos de doblaje y subtitulado, entendiéndolos cedidos al productor.

3.6.5. EL DERECHO DE PATERNIDAD

El de paternidad se consideraría, junto con el de divulgación, el derecho moral por excelencia. El Convenio de Berna lo acogió en su artículo 6 bis y el TRLPI español lo hizo en el artículo 14.2 y 14.3. Se podría entender que en España el derecho de paternidad tiene una vertiente positiva y otra negativa[141]. El contenido positivo se extendería al derecho del autor a atribuirse su propia obra, con el acceso al público con su nombre o bien con un seudónimo o signo, incluso anónimamente. De ahí la obligación del editor de mencionar en cada ejemplar de una obra el nombre del autor o del cesionario del derecho de representación teatral de mostrar el nombre del autor del texto. Igualmente, tendría opción de exigir este reconocimiento frente al que se atribuye su obra o a quien la explota sin citarla. El autor agraviado tendría que acreditar su propia autoría, pues le corresponde la carga de la prueba, normalmente a través de una previa inscripción en un registro. La vertiente

[141] Alfonso González Gozalo, *op.cit.*, pp. 315-346.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

negativa implicaría la opción de que al autor no se le atribuya su obra, firmada con un seudónimo o de forma anónima. Esta facultad tiene varias grandes singularidades: la tiene que ejercer otra persona, natural o jurídica, con el consentimiento del autor; es libre y revocable en cualquier momento; y, además, su duración se extiende hasta 70 años tras la muerte del autor.

A pesar de todo lo dicho, el derecho de paternidad, tal y como está concebido en el TRLPI, no protegería al autor cuando una tercera persona se atribuye su obra. Para ello tendría que recurrir a otros mecanismos jurídicos pensados para la protección del nombre, como el de la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección al honor, la intimidad personal y familiar y la propia imagen, alegando que su reputación ha sufrido un perjuicio o exigiendo una rectificación.

A la vista de que el régimen especial de la obra audiovisual no especifica ninguna norma sobre el derecho de paternidad, se da por sobreentendido que se le aplica la norma general del TRLPI. En una película el reconocimiento principal de la paternidad se lograría a través de los títulos de créditos. El artículo 14 del TRLPI vendría a establecer la obligación de señalar en ellos los nombres o seudónimos de todos los autores y su aportación al trabajo colectivo. En la exhibición del filme, muchas veces se vulnera este derecho cortando los títulos de créditos, sobre todo en su pase televisivo y en los anuncios de promoción, en los cuales se puede omitir el nombre de sus autores, a menos que se haya pactado lo contrario, como especificaría el artículo 1258 del Código Civil. Caso aparte encontraríamos en los carteles promocionales, donde, siguiendo los artículos 85 y 86 del Reglamento de 1880, se obligaría a indicar los nombres de los autores de la obra anunciada.

Sentencia Temiño[142] que, cuando un plagiador se atribuye una obra ajena, estaría negando al autor su paternidad, y lo privaría de un derecho moral. En algunas transacciones mercantiles entre autores y empresas se acostumbraría a no citar al autor por las necesidades de la explotación de la obra o por las limitaciones de tiempo y espacio que imponen su uso. Por ejemplo, en los programas de ordenador rara vez aparecerán todos los autores de su software. Sin embargo, otros géneros como las obras musicales o las audiovisuales, especialmente las cinematográficas, el reconocimiento de la paternidad sería un derecho plenamente implantado que se llevaría a cabo a través de los títulos de crédito. Si bien los derechos morales poseerían un carácter irrenunciable, sí se permitiría una renuncia a alguno de ellos siempre que sea de manera concreta y temporal.

[142] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.*, p.147.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fijémonos en algunas circunstancias[143] que complican la situación, como por ejemplo que coincidan el autor en la obra preexistente y la derivada. En principio, no habría necesidad de autorización, puesto que no se incurriría en la usurpación de la paternidad de la obra de una tercera persona. En todo caso, sí podría tener repercusiones contractuales (cuando los dueños de los derechos patrimoniales de las dos obras no coincidan) ya que el derecho de transformación, al ser patrimonial, se encuentra cedido muchas veces al productor. Además, rara vez una sola persona acapararía todas las funciones que llevan a ser considerado autor en un filme, con lo que podrían coincidir uno de los autores en ambas obras, pero no los demás. Un acuerdo económico con el productor, acaparador de este derecho en nombre de todos los demás, sería la clave. Si además, la película se entendiera derivada de otra, por ejemplo por haber adaptado una novela, se dependería además del permiso del autor de dicha obra primigenia.

Este autoplagio también tiene una vertiente ética, faltando al interés general o menoscabando la reputación de la institución vinculada al autor. La defensa del interés general correspondería más que al derecho de autor, a la Ley de Competencia Desleal, que reconocería esta opción a las asociaciones de consumidores y usuarios. Según Temiño, como mucho, se podría condenar por omisión engañosa la acción de ocultar la falta de originalidad de una obra literaria, musical o audiovisual que se vuelve a divulgar bajo otro título o nombre. El engaño influiría en el comportamiento económico del consumidor[144].

Por otro lado, en el caso de que la obra cinematográfica original haya caído en dominio público, no desaparecería la obligación de atribución de autoría, de respeto la integridad de la misma y de no perjudicar los intereses del autor o menoscabar su reputación.

3.6.6. LEGITIMACIÓN ACTIVA Y PASIVA[145]

Recordemos que un plagio vulneraría tanto derechos patrimoniales, por el acto de copia por reproducción o transformación, como morales, apropiación de la autoría. La independencia entre estos derechos permitiría que un tercero pudiera ejercer las acciones legales pertinentes si fuera poseedor de los patrimoniales o estuviera autorizado por el autor para representarle por los morales.

[143] Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.* pp. 69-73.
[144] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.*, pp.209-226.
[145] Ibídem, pp.188-199.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El artículo 138 del TRLPI hablaría de la posibilidad de sufrir daños morales por parte de los titulares de los derechos de explotación: reproducción, distribución, comunicación pública y transformación. En función de esto, los tribunales españoles habrían reconocido la legitimación activa y pasiva en un sentido abierto.

La legitimación activa para las acciones judiciales en casos de plagio recaería en el autor, pero también en el cesionario de los derechos derivados de ésta. Numerosos casos muestran que los tribunales habrían permitido que estos cesionarios defiendan los derechos patrimoniales que les pertenecen directamente y, al amparo del artículo 48 del TRLPI, los morales como el de paternidad, ya que les interesa el reconocimiento de esta violación aunque no les corresponda recibir la indemnización correspondiente. Más dudas acarrearían las acciones de quien no ha participado en el negocio jurídico relacionado con la obra, caso de asociaciones de consumidores o sociedades de autores, a los que se habría atendido cuando se demuestra que el plagio defrauda un interés del público.

La legitimación pasiva también habría tenido una interpretación amplia en los tribunales al llegar a condenar a los que colaboran en la circulación y explotación de una obra, incluso desconociendo su condición de plagiaria. Véase, por ejemplo la sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid en su fallo 6 de junio de 2007 [JUR 2007, 259528) por la publicación de un artículo periodístico plagiario en la revista Cambio 16, donde se condenó al autor, a la editorial y al director de la publicación. Se desechó el alegato de la editora de que resultaría imposible conocer todo lo publicado en otros medios y comprobar la originalidad de todo lo impreso en su propia revista[146].

3.6.7. LA ORIGINALIDAD COMO REQUISITO INDISPENSABLE

Como expresión literaria digna de protección que es, el guion inevitablemente ha de ser original. Aunque el artículo 86.1 del TRLPI no menciona a la originalidad de manera explícita para las obras audiovisuales, este requisito se puede deducir indirectamente que, al ser definidas éstas como "creaciones", se les aplica la norma general del artículo 10.1.

La definición de originalidad se divide en dos corrientes: la objetiva, se centraría en la novedad de la obra, y la subjetiva, en la expresión de la personalidad del autor.

[146] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.*, pp.188-199.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mª Victoria Mayor del Hoyo[147] se posiciona con la postura subjetiva al asegurar que la propiedad intelectual ha de proteger que la creación derive del intelecto humano y que exigir el enriquecimiento de lo anteriormente producido correspondería a otros ámbitos, como el de las invenciones. La originalidad significaría que existe un acto creativo, es decir, que no se limita a captar la realidad y que dicho acto corresponde al autor y no a otro, ya que de lo contrario, se trataría de un plagio. De la misma manera, reconoce que si se aplicara este concepto la mayoría de las obras actualmente protegidas quedarían fuera de este amparo legal. No obstante, esta posición es muy minoritaria, puesto que la teoría y la práctica jurídica se han decantado por el concepto objetivo definiendo como original la obra audiovisual distinguible del conjunto de obras preexistentes y de los elementos de dominio público. El Tribunal Supremo puso algo de orden al sentenciar el 24 de junio de 2004 (RJ 2004, 4318) que la originalidad exigida por la ley es la objetiva.

3.6.8. LOS ELEMENTOS SUBJETIVOS

La jurisprudencia civil española prescindiría de enjuiciar todo elemento subjetivo, es decir, no se necesitaría probar la conducta del sujeto actor de plagio ni si conocía la obra anterior, aunque esto último se puede dar por probado de manera indirecta. De esta forma, este incluiría en los tres requisitos exigibles a todo plagio:

1).Que haya quedado acreditado que el demandado por plagio copió la obra del demandante (o tuvo posibilidades razonables de acceso y por tanto de conocimiento de dicha obra).

2).Que las dos obras presentan semejanzas en aspectos sustanciales y no en aspectos secundarios o poco relevantes.

3).Que la obra del que demanda por plagio pueda considerarse original.

La doctrina estadounidense ha establecido dos grandes requisitos de obligada demostración para el plagio: el acceso a la obra plagiada y las similitudes sustanciales entre ambas obras. En España el acceso no habría tenido una gran relevancia en la doctrina española, optando por centrarse en la comparación objetiva de las obras. No probar el acceso no generaría más garantías y dejaría fuera el estudio de la buena o mala fe del demandado debido a la dificultad que esto acarrearía. Las similitudes sustanciales sí habrían tenido un amplio recorrido, sobre todo a raíz de la sentencia del Tribunal Supremo de 28 de enero de 1995.

147 Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.,* pp. 45-50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por tanto, la intencionalidad del supuesto plagiador no se tendría en cuenta a la hora de dictaminar el plagio ni desde la perspectiva del derecho civil español, ni en otras disciplinas como la propiedad industrial o la competencia desleal. Que el plagio se entienda como un ilícito objetivo lo uniría directamente a la idea de la originalidad objetiva y a la de ampliar la responsabilidad del acto a quien ayude a la vulneración del derecho y su extensión: editores, distribuidores, productores, etc.[148]

3.6.9. LOS LÍMITES: CITA Y PARODIA

Los límites de los derechos de autor recogidos en el TRLPI se encargarían en encajar dos derechos, esto es, el subjetivo del autor y el colectivo de la difusión y acceso a la cultura. Para su activación, frente a la doctrina más abierta del *fair use* o uso legítimo propia del copyright anglosajón, en España se optó en el artículo 40 bis del TRLPI por fijar que los límites sólo actuarían cuando no supongan un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor y la explotación de la obra. Los derecho de cita y de parodia serían los límites más destacados.

Comencemos con la cita, cuyo uso legítimo ilustraría una opinión o cimentaría un trabajo o una reseña. Cuando se emplea una fuente sin citarla se estaría negando su paternidad. Una vez más, dependería del tipo de obra la facilidad o no para introducir esta cita. Frente a la facilidad de las obras científicas, que permiten una cita casi inmediata, en las artísticas no siempre hay un medio directo para informar al público de esta circunstancia. Para evitar las sospechas de plagio, el artista debería ser diligente y manifestarlo de manera expresa y accesible. El uso de la cita se sometería a que esté justificado por los requisitos de honradez y necesidad finalista. La maliciosidad al ocultar una fuente podría acercarse al plagio. La extensión permisible daría lugar a distintas posturas, pero sí se reconoce que se ha de nivelar con el reconocimiento de la fuente. En un uso extendido no bastaría con un simple mención en la bibliografía o un agradecimiento en un prólogo.

Una parodia también podría esconder en su interior un plagio si supone una explotación usurpatoria de la obra y se llega a producirse una confusión entre las dos obras. En España ha habido pocos litigios como éste, siendo el más popular el del tema musical *Asejeré* donde una demandante reclamó ser coautora de esta canción por parodiar una suya. El Juzgado de lo Mercantil nº 6 de Madrid habría negado la parodia al considerar original la obra de las demandadas[149] .

[148] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.*, pp.93-101.
[149] Ibídem, pp.151-161.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.10. EL PLAGIO POR TRANSFORMACIÓN

Explica Antonio Agúndez[150] que si el plagio sólo es fácilmente demostrable se copia un texto totalmente, mientras que en el parcial, que sólo toma algunos elementos y cambia el resto, dependerá de su extensión el calibre del fraude. Añade Temiño que es sabido que los actos de plagio pueden ser parciales y que tratan de ocultarse reelaborándose para ocultar su procedencia:

> "Es frecuente que una obra nos recuerde a otra anterior, que hallemos vínculos o coincidencias entre ellas. En consecuencia, es factible que al comparar dos creaciones surjan zonas grises que dificulten determinar si las coincidencias son fruto de un tributo, una imitación, una simple inspiración, una influencia artística, o un verdadero plagio. Ante semejante elenco de posibilidades, procede en primer lugar analizar si plagio y transformación se pueden llegar a producir coetáneamente"[151].

Temiño recurre a Baylos para diferenciar dos acciones: si la copia es literal o servil, entonces el plagio sería una infracción de derecho de reproducción; si la copia añade alteraciones formales, infringiría el derecho de transformación. Otros autores, como Sánchez Aristise y Bercovitz, entenderían que con la reelaboración se infringiría el derecho del transformación, pero no sería un plagio.

Temiño[152] considera insostenible esta postura que, por ejemplo, permitiría que el traductor de una novela se atribuya la autoría de la misma y no sólo de la traducción. Igualmente rechaza la concepción de otros autores de que a la obra derivada se le exija un nivel de originalidad menor para la protección legal, ya que le bastaría con cambios meramente cosméticos para conseguirla. La diferencia entre ambos actos es relativa y jurídicamente estaría delimitada por el concepto de plagio del Tribunal Supremo: copiar en lo sustancial. Si la transformación no afecta a la sustancialidad de la obra primigenia, dejaría de ser un plagio. Una circunstancia que dificultaría aún más la decisión sería el cambio de género o transposición. Por ejemplo, una novela que se convierta en una película. La jurisprudencia española ha encontrado diversos plagios que se detectan a pesar de este cambio formal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[150] Antonio Agúndez Fernández, *op.cit.*, pp. 57-72 .
[151] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.*,, p.118.
[152] Ibídem, pp.118-125.

3.6.11. LA REGULACIÓN PENAL DEL PLAGIO

A pesar de que tradicionalmente se ha excluido de la vía penal a las violaciones de la propiedad intelectual, el fraude plagiario podría combatirse indistintamente tanto por esta vía como por la civil. Los jueces habrían entendido que, por encima del daño económico, lo más grave de este acto es el ataque al derecho de paternidad.

Una parte de la doctrina penalista defendería que el proceso penal se reserve para los plagios más graves, dejando el civil para el plagio menor acaecido a raíz del incumplimiento del deber de cita. La persecución penal de este acto se desarrollaría a través del artículo 270 del Código Penal, que se completa con la norma especial de la LPI. No se debería caer en el error de interpretar que, como el CP asocia "plagio" y "transformación ilícita", deja de ser una conducta plagiaria la realizada por reproducción, es decir, la copia literal usurpando la autoría. La falta de definición del plagio en la LPI, creando una ruptura de la correspondencia entre la ley penal y la civil habría sido resuelta con la práctica del orden penal, que habría desarrollado un concepto de plagio estricto y restrictivo, obligando a que la copia sea estructural y formal, acercándose a lo literal.

El tipo penal del plagio requiere la presencia de varios elementos que lo separan del orden civil: el ánimo de lucro, el dolo y la intención de confundir o engañar y el perjuicio de un tercero.

El ánimo de lucro lo encontramos cuando el plagiario persigue un beneficio económico. Las dudas surgirían alrededor de que los actos donde la obra copiada se entrega gratuitamente. Para intentar despejarla, la reforma del 2015 habría incluido la aclaración de que dicho beneficio puede ser directo o indirecto, con lo que se estrecharía mucho el margen de maniobra de defensa de aquellos que ofrecían una copia sin cobrar, pero obtenían dinero por vías secundarias, como en los supuestos de piratería y plagio digital.

El dolo se concebiría como inherente a este acto, por lo que no necesita ninguna prueba y, en todo caso, sería el acusado el que debería demostrar la ausencia de dolo. Igualmente se presupondrían el daño derivado por la mera ejecución del acto, y la intención expresa de engañar por no mencionar la fuente y dar a entender que la obra es original y de creación propia. Algunos juristas recuerdan que la protección penal exigiría no sólo similitudes, sino acreditar el carácter doloso en las distorsiones realizadas sobre la obra, lo que llevaría a un examen pormenorizado de las mismas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El que se necesite el perjuicio de un tercero ha sido alegado por algunos teóricos para defender que la protección del derecho de autor se bifurque: la vía penal para los derechos patrimoniales; la civil, para los morales.

Finalmente, señalemos que no bastaría con negar o usurpar la paternidad, sino que también se exige la reproducción, distribución, comunicación pública o la transformación de la obra, lo que no podría ocurrir si estos derechos, han caducado o si su titular lo ha consentido[153].

3.6.12. PERSECUCIÓN DEL PLAGIO DESDE OTROS ÁMBITOS LEGALES

Aunque la legislación española no habría recogido explícitamente el concepto de plagio hasta 1987, esta práctica ya se perseguía bajo otros nombres como "defraudación" o "estafa". El plagio no estaría directamente tutelado por el TRLPI debido a la imprecisión del término y a la falta de criterios estables y uniformes que ayuden a señalar y fijar los límites el acto plagiario e ilícito.

La principal dificultad de definir el plagio residiría en su origen ético o moral. De hecho, en el ámbito civil se podría considerar una figura "extralegal" al no estar definida y en el penal algunos juzgados llegaron a considerarlo una norma en blanco de libre apreciación jurídica por el juzgador. Las sentencias emitidas por el Tribunal Supremo desde los años 90 permitirían concretarlo, teniendo un lugar especial la del 28 de enero de 1995 (RJ 1995, 387), que establecía que el plagio sería todo aquello que suponga copiar obras ajenas en lo sustancial, en su estructura básica y fundamental. El Tribunal asentó así estos tres criterios que han sido ampliamente empleados posteriormente:

1).Es una actividad material mecanizada, muy poco intelectual y creativa, carente de toda originalidad y de concurrencia de genio o de talento humanos.

2).Incluye tanto las situaciones de identidad como las encubiertas que se descubren al despojarse los ardides y ropajes que la disfrazan, su total similitud con la obra original.

3).Atiende a coincidencias estructurales básicas y no las accesorias, añadidas, superpuestas o a modificaciones trascendentales.

Esta concepción se basaría en el "principio de la fungibilidad de la forma", que no aparecería expresamente en la ley, pero sí indirectamente a través de la prohibición de la transformación de la obra. A pesar de esto, sigue habiendo dificultades en su aplicación práctica, por ejemplo, con las

[153] Ibídem, pp.234-249.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dos concepciones que existen dentro de la vía penal: el plagio subjetivo, usurpación de la paternidad, entendida como el desposeimiento del autor de su posición como tal; y el objetivo, sustracción del bien del propietario para hacerlo propio.

Otro sector doctrinal optaría por diferenciar usurpación y plagio "sensu stricto", siendo lo primero el acto consistente en "copiar-suplantar"; y lo segundo, el acto de "copiar-imitar". Esta división habría creado a su vez dos corrientes doctrinales que distinguen entre plagio en sentido amplio, la imitación de la obra ajena en todo o en parte y la copia fiel sin cambios, ambos casos con la suplantación de la autoría del creador original de la obra; y el plagio en sentido estricto, que separaría los actos de usurpación de autoría de la imitación fraudulenta.

Una posible complicación añadida sería la confusión con la estafa, una figura tan cercana que algunos autores la llaman "plagio inverso". Por ejemplo, encontraríamos una estafa en la venta de un cuadro atribuido a un artista famoso que nunca intervino en él. En ambas figuras participaría el engaño, pero la estafa requeriría además un traspaso patrimonial realizado por el perjudicado. El plagio no exigiría esta relación causa-efecto al no proteger al tercero que padece el engaño. También variaría el tipo de engaño. En la estafa sería cualquier ardid que lleve al aprovechamiento patrimonial del otro, en el plagio sólo admite un engaño: hacer pasar por propio un trabajo ajeno.

La palabra plagio también habría sido empleada en otros ámbitos del derecho, especialmente el de la propiedad industrial para referirse a una reproducción o imitación no autorizada de una patente, un modelo, un diseño o una marca.

Aunque en menor medida, el ordenamiento jurídico de la competencia desleal en España también habría recurrido a este para los casos de plagio por imitación. Así ocurrió en la sentencia del Juzgado de lo Mercantil de Madrid núm. 2, de 18 de junio de 2007 (JUR 2007, 210488), donde se condenó a RTVE por conducta desleal con su programa "España Directo" al aprovecharse de la reputación y el mérito competitivo adquiridos por Telemadrid con "Madrid Directo". La resolución no tendría en cuenta si reunía o no los requisitos de tutela exigidos por la LPI, sino su fuerza individualizadora, suficiente para identificar su origen empresarial [154].

[154] Ibídem, pp.31-67.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.13. EL ANÁLISIS

En muchos juicios donde se hallan coincidencias claras entre dos obras el demandado basa su defensa en la negación de una originalidad suficiente en la obra originaria. Esta cuestión prejudicial se convertiría así en trascendental, ya que si el juez aprecia esta falta de protección, podría considerar como innecesario el examen comparativo. En contra del autor plagiado jugaría la falta de un modelo estandarizado de análisis en el derecho de autor español. El derecho de autor no admitiría los criterios que sí se admiten como válidos en el derecho de marcas o el de patentes como el de confusión, asociación, infracción por literalidad o equivalencia. Actualmente, sólo se cogería como base las mínimas pautas de examen de la sentencia de 28 de enero de 1995 del Tribunal Supremo.

> "La propiedad intelectual se muestra en este aspecto que vamos a tratar, en clara inferioridad y desventaja con respecto a normas próximas como la propiedad industrial y hasta la competencia desleal. Los legisladores en general no han podido o querido establecer parámetros legales que sirvan de guía en los exámenes comparativos y análisis de coincidencias entre dos obras protegidas por el derecho de autor". [155]

Los tribunales españoles habrían vacilado a la hora de decidir si juzgar por los contenidos o por la forma, siendo esta última la que se habría ido imponiendo en los últimos años. No se excluiría de antemano la protección a ninguna obra únicamente por el tema de su contenido[156]. La doctrina actual, además, no indica la necesidad de identidad en las formas ni una extensión mínima, sino que la obra previa sea perceptible en la plagiaria. Para esta determinación, el criterio más extendido se inspiraría en el sistema norteamericano: la localización de coincidencias estructurales básicas y el descarte de las accesorias e intrascendentes.

Antonio Castán habría sintetizado un análisis similar en su teoría de los tres pasos del juicio por plagio:

-Análisis del grado de originalidad de la obra plagiada.

-Exclusión de los elementos del acervo común del género.

-Comparación de los elementos sustanciales, donde residen la singularidad de la obra y la personalidad del autor.

[155] Ibídem, p.130.

[156] Ibídem, pp.69-79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nos remitiremos a lo escrito al respecto por, Ignacio Temiño[157], con quien coincidimos cuando asevera que la protección de la propiedad intelectual llegaría más allá de la pura forma externa, el aspecto verbal, y tendría en cuenta aspectos como la estructura, los personajes y sus roles, la ambientación y los diálogos. Añade este autor[158] que en las obras literarias y audiovisuales se ha utilizado en muchas sentencias la doctrina del "juicio de estructura y elementos de la obra" que tendría en cuenta , entre otros, estos elementos:

-Plan de la obra.

-La ordenación del argumento.

-La disposición de escenas.

-La trama.

-El papel de los personajes.

También nos parece muy acertada la teoría de Mª Victoria Mayor del Hoyo[159] de que en el cine se necesitaría desdoblar la forma en dos vertientes: la externa la constituirían sus aspectos visuales (planificación, actuación, iluminación, vestuario, maquillaje, decorados, etc.) y la interna tendría que ver con la estructura y organización de la historia. La externa no se protegería de ninguna manera y ni siquiera se tendría que analizar en un caso por plagio. Es la forma interna, su argumento y guion lo que se estudiará por ser el esqueleto interno que sostiene a la externa. La ley protegería la línea argumental evitando una copia servil, aunque las palabras empleadas difieran o incluso se introdujeran modificaciones insustanciales, como un cambio de coordenadas espacio-temporales. Si la tarea creativa ha sido trasladada a otra obra, entonces no existiría actividad intelectual, sino aprovechamiento de la creación de otro, es decir, copia.

Nos interesa en gran medida dos aportaciones más de Temiño[160]. Por un lado, escribe que no se debe sancionar por imitación o copia de una técnica o estilo, pero tampoco ha de darse carpetazo a cualquier caso donde se alegue esta defensa, que ha aparecido en numerosos juicios por plagio. Más correcto sería examinar cada caso y analizar los elementos de las dos obras. Lo habitual es denegarle el cobijo legal a un autor cuando alega que su estilo, en general, ha sido plagiado, pero no concretamente alguna obra suya. Por tanto, es lícito imitar un estilo, al igual que una técnica como fenómeno colectivo general. Un artista que considerara su estilo tan particular como para ser sólo

157 Ibídem, pp.271-273.
158 Ibídem, pp.130-140.
159 Mª Victoria Mayor del Hoyo, *op.cit.,* pp. 51-54.
160 Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.*,, pp.209-226.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

atribuible a él, no conseguiría protegerlo por la vía de la propiedad intelectual. Quizás podría tener alguna opción más por la de la competencia desleal, alegando que tras la imitación de su estilo podría existir el aprovechamiento de su fama. Incluso, cuando la intención fuera claramente la de confundir al receptor y hacer pasar una obra plagiada como auténtica del autor original, se encontraría con un claro caso de estafa

Por otro lado, nos interesa su propuesta de eliminar de la labor del experto el estudio de los elementos subjetivos, es decir, de la intención del demandado. Centrarse en el resultado de su trabajo dotaría a la justicia de métodos más objetivos y basados en hechos constatables. La voluntad, culposa o dolosa, en todo caso, correspondería al juez a la hora de decidir la indemnización[161].

3.6.14. EL USO DE EXPERTOS

Una de los puntos más difíciles que se afrontaría en este ámbito sería el de la determinación de la dimensión y extensión de un derecho de autor frente a quien copia o reelabora una obra. Se tendría que separar la idea que subyace en la obra de la expresión de esa idea para marcar cuál es la esencia original de cada trabajo de autor.

La dificultad de este trabajo ha llevado a los tribunales españoles a recurrir a expertos en la materia, como lo demuestran numerosas sentencias. Por ejemplo, la de la Audiencia Provincial de Salamanca de 16 de mayo de 2000 indicaría que la determinación de la originalidad recae en la opinión de los colectivos sociales a los que se dirige la obra y a los especialistas en la materia. Más allá fue la AP de La Coruña, en su fallo de 17 de junio de 2005 (AC 2005, 1988), al aseverar que este proceso requiere siempre de una prueba pericial. Cualquier estudio de este estilo debe tener en cuenta que las normas de propiedad intelectual protegen únicamente el concepto creativo unido a la materialización expresión personal. La idea subyacente está protegida pero sólo en la forma que tome. La Audiencia Provincial de Madrid, en su sentencia del 2 de julio de 2009 (AC 2009, 1914), habría añadido que la contraposición entre la forma de expresión (el continente) y las ideas (contenido) no se establecería por igual en todas las categorías de obras. Se impondría así una individualización por géneros y lenguaje expresivo.

[161] Ibídem, pp.130-140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para Temiño[162], sería indudable que la idea abstracta no tendría relevancia jurídica al ser incognoscible para el ser humano y que la idea que se exterioriza queda unida a su expresión e indirectamente protegida por ésta. Nadie podría separar completamente la expresión de la idea que se representa. El Tribunal Supremo habría apoyado esta teoría al calificar como plagiarias obras en las que se ha cambiado la expresión, pero la esencia sí ha sido copiada. Por ejemplo, en su fallo de 27 de abril de 1979 (RJ 1979, 1967), apuntaría que así se evitaría que se haga pasar como propio el esfuerzo ajeno tras unos simples cambios para camuflar la infracción.

Un factor influyente en la toma de decisión sería la originalidad del objeto abordado. Cuanto más tratado ha sido en otras obras, mayor será la exigencia de originalidad. También será muy importante determinar la sustancialidad del plagio, que relegará a la extensión de lo copiado. El experto tendría en cuenta el tipo, género de obra, el grado de libertad de creación del autor y el destino de la obra puesto que no es lo mismo un texto literario, que otro científico o uno explicativo. El trato individualizado de cada caso abriría la puerta a la interpretación y al subjetivismo puesto que primaría el aspecto cualitativo (la esencialidad) sobre el cuantitativo (cantidad) del plagio. Sin embargo, el aspecto cuantitativo del plagio también se tendría en cuenta ya que, a mayor extensión, mayor sería el engaño y el fraude[163].

3.6.15. PROCESOS JUDICIALES POR PLAGIO EN ESPAÑA

En España las competencias de los órdenes jurisdiccionales se dividen en civil, penal, contencioso-administrativo, social y militar. Como ya se ha adelantado en anteriores apartados, el plagio se juzgaría por los dos primeros:

-Orden civil. Si la intencionalidad del autor tiene carácter culposo negligente. La Ley de Enjuiciamiento Civil (LEC) señala en su artículo 249. 1.4ª el procedimiento declarativo ordinario de primera instancia.

-Orden penal. Si la intencionalidad tiene una intención de carácter doloso. La Ley de Enjuiciamiento Criminal (LECR) señala el procedimiento abreviado para la primera instancia, en su artículo 757 en relación con el 270.1.CP.

[162] Ibídem, pp.81-89.
[163] Ibídem, pp.109-118.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estudiaremos, gracias al relato detallado que realiza Antonio Agúndez[164], ahora las diferencias en su procedimiento y en las consecuencias de ambas vías.

3.6.15.1. EL PROCESO CIVIL

La LEC remite a las normas del juicio ordinario los pleitos sobre plagio y establece los trámites para estas fases:

-Alegaciones.

-Pruebas.

-Conclusiones.

-Sentencia.

1ª FASE: ALEGACIONES.

1).INTERPOSICIÓN DE UNA DEMANDA. El procedimiento comenzaría con la interposición de una demanda dirigida al juez de primera instancia competente que incluiría estos apartados:

1).Encabezamiento:

-Nombres y apellidos de demandante.

-Abogado y procurador.

-Nombre, apellidos y domicilio del demandado.

-La expresión de la acción procesal de plagio.

2).Antecedentes de hecho:

-Las circunstancias determinantes de la infracción de plagio.

-Los documentos y demás medios probatorios que fundamentan las pretensiones.

-Ejemplares de la obra plagiada y la plagiaria.

-Relación de los datos de ambas obras:

-Lugares y años de impresión.

-ISBN.

-Editores, distribuidores y ciudades donde se venden.

-Precios para cuantificar los daños, etc.

-Existencia del signo de reserva de derechos a favor del demandante.

-Inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual.

[164] Antonio Agúndez Fernández, *op.cit.*, pp. 98-121.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).Fundamentos de derecho sustantivo:

-Los razonamientos jurídicos que muestren la infracción de plagio.

4).Fundamentos de derecho procesal:

-Petición de recibimiento del pleito y de los documentos y ejemplares de las obras en debate.

-Cuantía del pleito.

-Solicitud de imposición de costas al demandado.

-Acompañamiento de copias de la demanda y documentos para ser entregadas al demandado.

-Solicitud de medidas preventivas.

-Anotación de la presentación de la demanda en el Registro de la Propiedad Intelectual, si la obra estuviera registrado.

-Cese de la actividad ilícita, publicación y venta de la obra plagiaria.

-Publicación de la sentencia condenatoria.

5).Suplico de la demanda:

-Admisión de la demanda y los documentos adjuntos.

-Sustanciación del procedimiento, emplazamiento del demandado, comparecencia de las partes, recibimiento y práctica de pruebas.

-Declaración de que el demandante es el autor de la obra copiada y de que el acto de plagio le ha ocasionado daños y perjuicios en sus derechos de paternidad y patrimoniales, por los que el demandado debe indemnizar al demandante en las cuantías, respectivamente, de X y Z euros.

-Declaración de prohibirse al demandado la explotación de la obra plagiaria, retirada de los ejemplares existentes y destrucción de los instrumentos de reproducción de la obra.

-Declaración de publicarse la sentencia en los medios de comunicación social señalados por el demandante.

-Imposición de costas al demandado.

-Otrosíes: adopción de medidas cautelares, petición de recibimiento del pleito a prueba, etc.

2).ADMISIÓN DE LA DEMANDA, EMPLAZAMIENTO DEL DEMANDADO Y PLAZO PARA CONTESTARLA. ADOPCIÓN DE MEDIDAS CAUTELARES. El juez dicta auto de admisión y da 20 días al demandado para contestar. Si lo estima necesario, adoptará medidas cautelares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).CONTESTACIÓN A LA DEMANDA. LA DEFENSA. La contestación se redactará siguiendo el esquema del escrito de demanda, añadiendo todos los razonamientos que se consideren oportunos para defender su oposición. Por ejemplo, que la obra no es copia literal de la del demandante, que falta la condición de esencialidad de lo transcrito, que lo cogido figura entrecomillado, que son meras citas con su referencia bibliográfica correspondiente, que carece de intencionalidad maliciosa al ser reconocible la obra de la que procede, que no causó daños al demandante debido a su escasa difusión, etc. Igualmente se incluirán las alegaciones de inadmisibilidad de la demanda, la súplica de excepciones dilatorias y la pretensión final de absolución, desestimación de la demanda e imposición de costas al demandante.
4).AUDIENCIA PREVIA AL JUICIO. Esta audiencia previa al juicio ofrece a las partes la posibilidad de una conciliación que dé por finalizado el pleito.

2ª FASE: PRUEBA DE LOS HECHOS.

Demandante y demandado se encargarán de aportar las pruebas que apoyen sus posturas. En este tipo de litigios son trascendentales los informes periciales, que completarán a los testigos, las confesiones e incluso a los propios conocimientos del mismo juez. La práctica de las pruebas admitidas se efectuará durante las sesiones del juicio oral, previa convocatoria del juez a las partes y personas que hayan de cumplirlas, testigos y peritos.

3ª FASE: CONCLUSIONES DE LAS PARTES.

Una vez practicadas las pruebas, las partes expondrán sus conclusiones sobre los hechos controvertidos, argumentando si se deben considerar admitidos y probados o inciertos.

4ª FASE. SENTENCIA.

El juez dictará auto de sentencia condenando o absolviendo al demandado. Dicha sentencia es recurrible ante la Audiencia Provincial. Igualmente, contra la sentencia de la Audiencia caben dos recursos:
-El extraordinario por infracción procesal ante la Sala de lo Civil y Penal del Tribunal Superior de Justicia.
-El de casación ante el Tribunal Supremo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.15.2. EL PROCESO PENAL

El proceso criminal, de principio inquisitivo, difiere del civil para garantizar los derechos de la víctima y de los imputados. Por ello intervienen el ministerio fiscal defendiendo la legalidad, los derechos de los ciudadanos y el interés público; y la policía judicial, auxiliando en la práctica de diligencias. Otra garantía más es la separación entre las funciones judiciales de instrucción y decisión. El juez de instrucción cumple las actuaciones de diligencias previas, de preparación del juicio oral, de alegaciones de acusación y defensa y de proposición y práctica de pruebas, mientras que el juez de lo penal se encarga del juicio oral, de las conclusiones y de dictar sentencia.

1ª FASE: INICIO DEL PROCEDIMIENTO. ACUSACIÓN DE DELITO DE PLAGIO.

El procedimiento penal comienza con una solicitud al juez de instrucción competente del titular de legitimación activa contra el autor del acto ilícito, promoviendo las actuaciones judiciales para obtener sentencia favorable y la imposición de la pena correspondiente y el cobro de indemnización por daños y perjuicios morales y patrimoniales. El escrito que comience el procedimiento puede ser una denuncia o una querella, siendo el más común la segunda.

1).DENUNCIA. La denuncia ha de realizarse oralmente o por escrito ante un juez, el ministerio fiscal o un funcionario de la Policía para manifestar que se ha cometido un delito y señalar a la persona que se considera su autor. Suele constar de:

-La designación del juez, fiscal o funcionario de la Policía ante quien se presente.

-Exposición de los hechos constitutivos de delito de plagio.

-Nombres y apellidos del denunciante y de la persona denunciada.

-Las pruebas que se aporten.

-Solicitud de la práctica de diligencias y la reparación del daño sufrido e imposición de la pena señalada en el CP.

2).QUERELLA.Cualquier ciudadano puede querellarse, incluso los que no han sido ofendidos por el delito, ya que existe la posibilidad de hacerlo ejerciendo la acción popular. Si, tras un intento de conciliación, ésta no se produce, se presentaría ante el juez de instrucción una querella con los siguientes apartados:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).Encabezamiento:

-Nombres y apellidos del querellante y su procurados.

-Nombres, apellidos y datos que sirvan para localizar al querellado.

-La manifestación de la acción penal de plagio.

2).Antecedentes de hecho:

-Circunstancias del delito.

-Copias de las obras plagiada y plagiaria y relación de los datos más importantes:

-Autor.

-Título.

-Año de publicación.

-Editorial y librerías de venta.

-ISBN.

-Inscripción, si la hubiera, en el Registro de la Propiedad Intelectual.

-Signo acreditativo de reserva de derechos.

-Páginas donde se produce el delito.

3).Fundamentos de derecho sustantivo.Razonamientos jurídicos sobre los que se apoyan las pretensiones del querellante: CP y LPI.

4).Resumen de los requisitos constitutivos del delito de plagio:

-Relación de los datos que señalan a la intención delictiva y el ánimo de lucro del plagio.

-Pruebas para evaluar los daños morales y patrimoniales.

5).Transcripción de la definición de plagio. Jurisprudencia del Tribunal Supremo, Sala 2º.

6).Fundamentos de derecho procesal:

-Petición de práctica de diligencias demostrativas de los hechos del delito.

-Petición de unión a los autos de los documentos acompañados.

-Certificado del previo acto conciliatorio.

-Solicitud de anotación preventiva de la querella en el Registro de la Propiedad Intelectual, caso de estar inscrita la plagiada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Solicitud de medidas cautelares y cese de la actividad ilícita.
-Publicación de la sentencia.
-La no obligación de prestar fianza.
-Petición de imposición de las costas al querellado.

7).Suplico del escrito de querella:
-Admisión de la querella y de las copias y demás documentos.
-Práctica de diligencias sobre la imputación del delito.
-Reconocimientos de daños y perjuicios sufridos.
-Imposición de la pena prevista y el pago de las indemnizaciones correspondientes.
-Publicación de la sentencia e imposición de costas al querellado y condenado.

2ª FASE: ADMISIÓN DE LAS QUERELLAS Y DILIGENCIAS PREVIAS.
El juez de instrucción dicta auto e inicia el procedimiento abreviado.

3ª FASE: COMPARECENCIA Y DEFENSA DEL IMPUTADO.
Al comparecer, el imputado puede defenderse negando la comisión del delito. Tras esto, el juez decide si existen indicios suficientes para imputar al acusado. De no ser así, dictará un auto de sobreseimiento. En caso contrario, el auto lo inculpará y procederá a abrir el juicio oral, trasladando las actuaciones al ministerio fiscal y al querellante personada para que solicite el juicio oral por medio de escritos de acusación y proponga las pruebas necesarias. Una vez solicitado el juicio oral, el siguiente auto emplaza al imputado para que comparezca en tres días con abogado y procurador para su defensa.

4ª FASE: PRUEBA DE LOS HECHOS. PROPOSICIÓN Y DEFENSA DEL INCULPADO.
1).Se emplazará al imputado para que solicite las pruebas, documentos, peritos y testigos que estime como necesarios.
2).La defensa del imputado rechazará las acusaciones, normalmente negando las condiciones del plagio, el ánimo de lucro y los perjuicios.
3).El secretario judicial remitirá las actuaciones al juez penal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5ª FASE: JUICIO ORAL. PRÁCTICA DE LAS PRUEBAS Y CONCLUSIONES DE LAS PARTES.

1).El juez penal decide la práctica de las pruebas que estime pertinentes y cita a las partes.

2).Comienza el juicio con la lectura de los escritos de acusación y defensa.

3).Las partes se pronuncian con respecto a las pruebas propuestas. Normalmente las más comunes son la documental de las obras literarias puestas en contraste; el informe pericial acerca de los requisitos de copia sustancial entre ambas obras; y las confesiones y testimonios sobre la existencia de dolo, ánimo de lucro y perjucio. Si la copia fuera literal y patente, valdría también la apreciación del juez.

4).Conclusiones de las partes ratificando o modificando los escritos iniciales y exponiendo oralmente su valoración de la prueba y de la calificación jurídica de los hechos.

6ª FASE: SENTENCIA.

1).En un máximo de 5 días tras el juicio oral, el juez dictará sentencia. Opcionalmente, opinará sobre las pruebas y los argumentos de ambas partes.

2).Esta sentencia puede ser apelada ante la audiencia provincial correspondiente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. ELABORACIÓN DE NUESTRO MÉTODO

Como ya explicábamos en nuestra introducción, la parte central de esta tesis ha consistido en la búsqueda de materiales que nos ayuden a perfilar un método para la localización, determinación y cuantificación de un plagio realizado dentro de una película sobre otra película.

Dicho método se elaborará gracias a tres grandes fuentes. En primer lugar, el derecho y las herramientas judiciales que la jurisprudencia ha elaborado en los casos por plagio. Luego, pasaremos a la lingüística forense, disciplina de implantación creciente en la búsqueda de similitudes entre dos textos. Y, finalmente, el análisis fílmico, centrado en el estudio de los guiones fílmicos.

De cada una de estas fuentes explicaremos en primer lugar cómo han tratado el plagio para sintetizar después, en los subapartados titulados "Aportación a nuestro método", qué tomamos para nuestro método y qué descartamos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1. HERRAMIENTAS JUDICIALES

Combinaremos las herramientas judiciales empleadas en el sistema judicial de nuestro país con las extraídas del sistema norteamericano. Varias razones apoyan esta decisión, empezando por el hecho de que su industria cinematográfica domina en gran parte el mercado mundial con sus exitosas películas y con sus poderosas distribuidoras y exhibidoras. Los intereses de Hollywood se infiltran en muchos países, incluido el español, presionando para conservar y aumentar las ventajas fiscales (subvenciones y reducciones de impuestos de gobiernos locales) y legales (licencias de subtitulación, libertad para imponer sus condiciones de exhibición, leyes que fomentan la producción extranjera). Esta supremacía tan aplastante convierte a Estados Unidos en el modelo a seguir en todos los aspectos que rodean al cine, incluido el judicial.

4.1.1. LOS TESTS DE PLAGIO DEL SISTEMA JUDICIAL DE EEUU

Para entender la disparidad de pareceres dentro de los distintos tests de plagios empleados en Estados Unidos es necesario explicar que su sistema judicial se bifurca en dos: el federal y el estatal[165]. La Constitución de Estados Unidos autorizó al Congreso a crear un sistema judicial federal al que se le permite ver casos de los residentes de los diferentes estados y también casos que "surgen" de la Constitución o la ley federal. Aparte del sistema judicial federal, cada estado tiene su propio sistema judicial estatal para decidir sobre los casos que conciernen a los residentes del estado y la ley estatal. Cada sistema judicial estatal tiene una organización distinta, pero la mayoría tiene muchos tribunales de primera instancia, autorizados para ver todo tipo de casos y luego un tribunal superior, cuyos dictámenes rigen para los otros tribunales en cuestiones de ley estatal.

Primero distrito 1. Maine 2. Massachusetts 3. New Hampshire 4. Puerto Rico 5. Rhode Island	Segundo distrito 1. Connecticut 2. New York 3. Vermont	Tercero distrito 1. Delaware 2. New Jersey 3. Pennsylvania 4. Virgin Islands
Cuarto distrito 1. Maryland 2. North Carolina 3. South Carolina 4. Virginia 5. West Virginia	Quinto distrito 1. Louisiana 2. Mississippi 3. Texas	Sexto distrito 1. Michigan 2. Ohio 3. Kentucky 4. Tennessee

[165] THE NATIONAL CAMPAIGN TO RESTORE CIVIL RIGHTS (NCRCR) http://www.rollbackcampaign.org/library/attachment.117749 (vi: 8 de mayo de 2013).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Séptimo distrito 1. Wisconsin 2. Illinois 3. Indiana	Octavo distrito 1. North Dakota 2. South Dakota 3. Nebraska 4. Minnesota 5. Iowa6. Missouri 7. Arkansas	Noveno distrito 1. Arizona 2. California 3. Nevada 4. Idaho 5. Oregon 6. Washington 7. Montana 8. Alaska 9. Hawaii 10. Guam 11. Mariana Islands
Décimo distrito 1. New Mexico 2. Utah 3. Colorado 4. Wyoming 5. Kansas 6. Oklahoma	Undécimo distrito 1. Florida 2. Alabama 3. Georgia	Distrito de D.C. 1. District of Columbia 2. Special federal law questions

Los casos a nivel de apelación los ve generalmente un panel de tres jueces, y el voto mayoritario decide el caso. Cada circuito tiene un número distinto de jueces, que depende del número de casos sobre los que se les pide que decidan cada año. El Noveno Circuito, por ejemplo, ve los casos de la mayoría de distritos judiciales por lo que tiene la mayor cantidad de jueces. Cada juez de un tribunal de apelación federal es nombrado de por vida por el presidente de Estados Unidos. Sin embargo, antes de convertirse en juez, cada nominado del presidente debe ser confirmado por una mayoría de senadores, según lo exige la Constitución.

El tribunal de mayor instancia en Estados Unidos se llama la Corte Suprema de Estados Unidos y está conformada por un presidente y ocho jueces asociados. Luego de que un tribunal de apelación da su opinión, una de las partes del caso puede recurrir a la Corte Suprema para pedirle que revise la decisión de tal tribunal de apelación. La Corte, a discreción propia, decide ver un número limitado de casos por decidir. Los casos tienen que ver generalmente con cuestiones importantes sobre la Constitución o la ley federal. Todos los otros tribunales federales deben acatar sus decisiones y esto incluye a los tribunales de apelación y los tribunales distritales.

Una vez aclarado el engranaje jurídico estadounidense, pasaremos a estudiar los métodos de estudio del plagio, que si bien varían en cada uno de sus doce distritos federales, se podrían agrupar, según Eric y Robert Osterberg[166], en dos tipos de tests:

[166] OSTERBERG, Eric, *Copyright litigation: analyzing substantial similarity*, http://www.osterbergllc.com/wp-content/uploads/2013/09/Practical-Law-Article.pdf (vi: 29 de septiembre de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-El de copia/apropiación ilegal, asociado al Segundo Distrito, siguiendo la doctrina Arnstein y requiriendo que los demandante prueben la copia para establecer la infracción.

-Análisis extrínseco/intrínseco. Noveno Distrito. Doctrina Krofft. Limita el delito a cuando la copia se hace de la expresión y no de la idea, la cual no está protegida.

4.1.1.1. SEGUNDO DISTRITO

El Segundo Distrito ha establecido la siguiente pauta:

1).Se determina si el demandado tuvo acceso al trabajo del demandante.

2).Si no hay pruebas de acceso, la demanda continuará sólo si se muestra que las similitudes entre ambos trabajos son tan llamativas que se excluye la posibilidad de que el demandado creara su trabajo independientemente. Estas semejanzas se conocen también como "similitud probatoria".

3.)Sólo si se determina que ha habido copia, se plantea la segunda cuestión, la de la copia ilícita (apropiación ilegal), determinando si lo cogido es suficiente para constituir una infracción. Aquí se aplica la prueba de la "similitud sustancial" comparando ambos trabajos en su forma final, como fueron presentados al público, desechando los borradores y versiones previas.

Existen dos procedimientos para determinar la importancia de estos elementos comunes:

-Ordinary observer test / prueba del observador común. Se puede recurrir a ella en los casos donde el trabajo del demandante es totalmente original, es decir, que no incorpora material de dominio público o privado. Esta prueba no es más que el intento de calibrar la reacción a ambos trabajos de un hombre de la calle. Esta persona no decide si se ha producido una copia pero sí ayuda al juez o al jurado a determinarlo.

-More discerning ordinary observer test / prueba de un observador más perspicaz. Cuando el demandado copió elementos protegidos y no protegidos, la prueba del observador común se modifica. El tribunal intenta extraer los elementos no protegidos del examen y trata de ponerse en el lugar del hombre común determinando si las partes protegibles son sustancialmente similares. No se trata de una disección, sigue siendo un trabajo de observación y percepción. Por ejemplo, en *Boisson v. Banian* el tribunal comparó dos edredones diseñados con letras del alfabeto y diversos iconos y dictaminó que esas letras no eran la base de la infracción, sino su disposición, tamaño, color, forma, etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esto lo puede realizar el tribunal complementando su opinión con la de un experto. Pongamos por ejemplo un supuesto plagio de una canción de blues. Si el demandante demuestra que el demandado estaba en un club de blues cuando él tocó la canción, se demostraría el acceso. La similitud probatoria se demostraría con el testimonio de un musicólogo que debería señalar qué elementos similares son atribuibles al hecho de ser ambas canciones de blues y cuáles no.

Sea cual sea el procedimiento escogido, el Segundo Circuito aplica la regla establecida en el caso *Jorgensen v. Epic/Sony Records* de la relación inversamente proporcional entre el acceso y la similitud probatoria: cuanto más fuerte es la prueba de similitud, menos se requiere la prueba de acceso. El caso extremo es el de la similitud llamativa, que no necesita prueba de acceso ninguna.

4.1.1.2. NOVENO DISTRITO

El Noveno Distrito utiliza otra prueba desde 1977, cuando juzgó el caso *Sid&Marty Krofft Television v. McDonald´s Corp*, condenando a la multinacional por plagiar en sus anuncios televisivos el programa infantil H. R. Pufnstuf de Sid y Marty Krofft.

Para este juicio se desarrolló una prueba de similitudes sustanciales de dos partes.

1).Prueba extrínseca. Se llama así porque no depende de los verificadores de los hechos sino de criterios específicos que pueden ser listados y analizados. Para trabajos de arte visual, por ejemplo, estos criterios incluye el tipo de trabajo, los materiales, el tema, la distribución,etc. Se trata de determinar si las ideas son sustancialmente similares, admitiéndose el testimonio de expertos en esta fase.

2).Prueba intrínseca. Si la prueba extrínseca revela similitudes en las ideas, entonces la corte procedía a la segunda parte del análisis. Ésta incluía una evaluación puramente subjetiva de si el concepto y el sentimiento de ambos trabajos son sustancialmente similares, dependiendo del criterio de una persona común. En este apartado, por tanto, no se admite el uso de expertos.

El tribunal de Krofft citó el juicio de *Arnstein v. Porter* como fuente para la prueba extrínseca/intrínseca. En *Arnstein*, el Segundo Distrito requirió que los demandantes probaran que había copia y copia ilícita (apropiación ilegal) para establecer la infracción. El Noveno Circuito razonó que entonces el juzgado se refería a que copiar no es por sí mismo una infracción, como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuando simplemente se copia la idea de un trabajo, la cual no está protegida por los derechos de autor. Para constituir una infracción, la copia debe superar el punto de apropiación ilícita o la copia de la expresión protegida.

Trece años después de *Krofft*, el Noveno Distrito realizó una modificación de la prueba en el caso *Shaw v. Lindheim*. El tribunal sostuvo que la parte extrínseca podría describirse adecuadamente como "un análisis objetivo de la expresión". De acuerdo con *Shaw*, en lugar de esforzarse para comparar las ideas de las dos obras, los juzgados debían listar los elementos de los trabajos y determinar si hay similitudes en la expresión de estos elementos.

Por ejemplo, con respecto a los trabajos literarios, los elementos son:

-La trama.
-Los temas.
-El diálogo.
-El tono.
-La determinación.
-El ritmo.
-La secuencia de los acontecimientos.
-Los personajes.

Para obras artísticas visuales, los criterios incluyen:

-Las formas.
-Los colores.
-La disposición.
-El tipo de obra.
-Los materiales empleados.
-El tema.
-El escenario.

Las películas podrían considerarse como una combinación de múltiples trabajos:

-Un trabajo literario que abarca los elementos de la historia.
-Los componentes cinematográficos y de audio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los tribunales normalmente considerarían los siguientes elementos fijados en el caso *Shaw v. Lindheim* en los trabajos literarios:

-Trama.

-Secuencia de eventos.

-Personajes.

-Motivaciones.

-Tema.

-Ritmo.

-Diálogos.

-Escenario.

Explica Osterberg[167] que, de estos elementos, la trama, los personajes y el diálogo serían los más importantes, como quedó establecido en *TMTV corp. v. Mass Prods., Inc*. El análisis de la trama suele solapar al de la secuencia de eventos porque es muy difícil concebir uno sin el otro. Los otros elementos tienden a no ser protegidos individualmente pero pueden contribuir a una impresión general de similitud o de disimilitud.

Como parte de la prueba extrínseca, el tribunal se dedica a la disección analítica para determinar el alcance de los derechos de autor del demandante, es decir, qué está protegido y qué no. Separa los trabajos en sus partes constituyentes para determinar si las similitudes entre los trabajos son atribuibles a elementos no protegibles. Las similitudes en elementos que no son protegibles no pueden contar a favor del demandante en este análisis, de ahí que se filtren y no se tengan en cuenta para el análisis intrínseco. No obstante, la selección, coordinación y distribución de elementos no protegidos sí puede protegerse si se consideran suficientemente creativos. Por ejemplo, en *Metcalf v. Bochco* el tribunal sostuvo que a pesar de los elementos comunes a dos guiones de serie televisas no se podían proteger de manera individual, sí podía hacer con su combinación.

En los años 80, dos sentencias ya anticiparon la de *Shaw* sin abandonar la de *Krofft*. *Litchfield v. Spielberg* (1984), el Noveno Distrito aseguraba que la prueba extrínseca debe mostrar la similitud de ideas centrándose en las detalles objetivos de los trabajos. Esta explicación se repitió en 1987 en el caso *McCulloch v. Albert E. Price, Inc*.

[167] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otro avance se produjo en *Kouf v. Walt Disney Pictures*, en el que el tribunal analizó la película de Disney *Cariño, he encogido a los niños* para determinar si copiaba otro guion. En la sentencia se dejó claro que la prueba extrínseca es la más importante de las dos ya que si un demandante no encuentra similitudes necesariamente perderá el juicio. Ya en *Shaw* quedaba rebajada la importancia de la intrísenca al definirse como resultado de la reacción visceral y desprovista de análisis de un observador lego.

El Noveno Circuito ha afirmado en alguna sentencia que la prueba no es fácil de entender y, a menudo, difícil de aplicar. Originalmente, la parte extrínseca era una prueba para la similitud de ideas basadas en criterios externos. En ella la disección analítica y el testimonio de expertos pueden utilizarse si resultan útiles. Sin embargo, la parte intrínseca requiere el punto de vista del observador razonable ordinario, sin la asistencia de expertos.

Como se ha desarrollado, sin embargo, la prueba extrínseca ahora considera objetivamente si hay similitudes sustanciales en ambas ideas y expresión, mientras que la prueba intrínseca continúa midiendo la expresión subjetivamente. La prueba extrínseca proporciona un marco difícil de aplicar a las obras con derechos de autor, como música o de objetos de arte, que carecen de elementos distintos de ideas y de expresión.

Al igual que el Segundo Distrito, estos tribunales también relacionan la prueba de acceso y las similitudes sustanciales. Cuanto mayor sea la prueba de acceso, menor es la necesidad de similitud. Lo contrario, sin embargo, puede no ser aplicable: el Noveno Circuito no ha declarado que una actuación débil de acceso requiera una demostración más fuerte de similitud sustancial. El acceso y la regla de relación inversa son considerados parte de la prueba extrínseca. Un demandante que no pueda cumplir con la prueba extrínseca necesariamente perderá el juicio ya que el jurado no puede encontrar similitudes sustanciales sin evidencias en ambas partes.

4.1.1.3. DÉCIMO DISTRITO

Los tribunales del Décimo Distrito usan el test de “abstracción-filtración-comparación”. Como en el Segundo, los tribunales comienzan separando el análisis en dos búsquedas distintas:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).Si hay suficientes evidencias de acceso y similitudes probatorias para demostrar que el demandando copió.

2).Si el demandado cogió suficiente del material protegido para ser culpable de una infracción.

Luego prueba las similitudes comparando todos los elementos de los trabajos, no sólo los protegidos. Como en el Noveno, el Décimo aplica la llamada regla de ratio inversa, midiendo acceso y similitud probatoria en una escala, requiriendo menos evidencia de acceso cuanto más evidencia de similitud, y sin necesidad de ella si la evidencia es llamativa. Si el tribunal decide que hay suficientes evidencias de copia, entonces investiga si hay infracción de los elementos protegidos aplicando el test de abstracción-filtración-comparación sobre la forma en que ambos trabajos fueron presentados al público.

En *Country Kids'N City Slicks, Inc. v. Sheen* el Décimo Distrito ha descrito este test así:

1).Para el paso de la abstracción, separamos las ideas (y las funciones básicas utilitarias) que no son protegibles, desde la particular expresión del trabajo.

2).Entonces, filtramos los componentes no protegibles del producto desde su expresión original.

3).Finalmente, comparamos los elementos protegidos restantes con el trabajo supuestamente copiado para determinar si los dos trabajos son substancialmente similares.

En *Country Kids 'N City Slicks, Inc. v. Sheen* se reclamó la infracción de unas muñecas de madera protegidas con otras del demandante. El demandante señaló que el demandado había copiado el tamaño, la forma y el medio de sus muñecas y el Décimo Circuito afirmó que esos elementos no eran protegibles. Aun así, mandó el caso al tribunal de distrito para un análisis comparativo adecuado y aclarándole que estaba equivocada al pedir que las muñecas fueran una "copia virtual".

En el caso *McRae v. Smith* el tribunal aplicó este análisis a dos canciones country. El tribunal filtró cada uno de los elementos que el demandante aseguró que había sido copiado:

-El ritmo de dos pasos.

-El tema de la canción de amor.

-Estribillo en progresión.

-Líneas melódicas descendientes.

-La forma verso-estribillo-verso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso *Fisher v. United Feature Syndicate, Inc* se aplicó al comparar dos perros de dibujos animados (el demandado era Snoopy). El tribunal sólo encontró una similitud (el aspecto de detective tipo Sherlock Holmes) y dictó sentencia a favor del demandado.

4.1.1.4. SEXTO DISTRITO

El Sexto Distrito sigue un test en dos partes. En la primera parte, el tribunal debe identificar qué aspectos del trabajo del demandante están protegidos por los derechos de autor y el demandante tiene la carga de la identificación de los elementos protegidos. Fallar en esto llevaría a fallar a favor del demandado. La esencia del primer paso es filtrar los elementos que ni están protegidos ni son originales, que no fueron creados independientemente por su inventor y que no poseen un mínimo grado de creatividad. La principal novedad es que estableció tres conceptos que deben ser filtrados antes de comparar los trabajos:

-Las ideas.

-Los elementos dictados por la eficiencia.

-Las " scènes à faire".

En el caso posterior *Murray Hill Publ'ns, Inc. v. Twentieth Century Fox Film Corp.*, el tribunal añadió otro tipo de elementos: aquellos que han sido creados independientemente, esto es, que aparecieron en uno de los trabajos anteriores del demandado y preceden al de demandante.

4.1.1.5. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS TESTS DE PLAGIO

SEGUNDO DISTRITO.

-Descartamos la necesidad de decidir si el demandado tuvo acceso al trabajo original por ser una tarea impropia para un analista y que encaja más con las funciones de un investigador privado. De todos modos, si el demandante posee pruebas de este acceso, el juez sí debería tenerlas en cuenta para su decisión final puesto que creemos en la validez de la regla de relación inversamente proporcional entre acceso y sustancialidad del plagio.

-Creamos nuestra propia versión de esta regla con la relación directamente proporcional entre la similitud y la certeza del plagio: cuanto más símiles, mayor certeza del acto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Rechazamos la prueba del observador común porque éste caerá más fácilmente en la trampa de los cambios superficiales que ocultan el plagio sustancial. Coincidimos con Amy B. Cohen[168] cuando dice que, rechazando la disección, el análisis y el testimonio de expertos, los tribunales quedan desprovistos de lo necesario para analizar apropiadamente esta cuestión. Cohen cita a otros críticos que afirman que el observador común no es realmente capaz de determinar si la copia ha ocurrido, como el profesor Nimmer, quien habría indicado que las reacciones viscerales del observador no pueden servir para descartar la existencia del robo literario o Robert Fuller Fleming, quien se preguntaba por qué debería esperarse que el observador común detecte espontánea e inmediatamente el robo que probablemente llevó semanas ocultar. Para Fleming, el mayor obstáculo en la protección de los derechos de autor de los argumentos sería el extendido uso del test del observador común y la subsiguiente limitación del testimonio de expertos. Los infractores podrían disimular la copia con ligeras variaciones de insignificantes localizaciones o incidentes que harán que observador común no sea capaz de detectar la copia, como sí haría un experto.

-Enmarcamos, por tanto, nuestra labor dentro del test del observador más perspicaz, plenamente equiparable con la del perito en España.

-Allí el tribunal extraería del examen los elementos no protegidos. Esa tarea recaería en el perito.

NOVENO DISTRITO.

-En EEUU el tribunal se encarga de la prueba extrínseca, pero no de la intrínseca. Aquí, el perito se ocupa de ambas: en primer lugar decidiendo qué elementos se analizan y luego cuantificando su similitud.

-Sin duda, uno de los hallazgos más importantes de toda nuestra investigación es el listado de elementos que se analizan en un plagio cinematográfico:

-La trama.

-Los personajes.

-El diálogo.

-Esta terna ha sido tomada como modelo dentro de numerosas sentencias en Estados Unidos, pero también en España, como veremos más adelante.

[168] COHEN, Amy B., *Masking copyright decisionmaking: the meaninglessness of substantial similarity*, http://digitalcommons.law.wne.edu/facschol, Western New England University School of Law (vi: 30 de diciembre de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEXTO DISTRITO.

-Se deben descartar casi cualquier utilidad de los cuatros elementos señalados para filtrarlos:

-Las ideas. En una película no aparecen ideas, sino la plasmación de las mismas.

-Las "scènes à faire". Al no existir ningún listado ni oficial u oficioso, este criterio podría convertirse en un coladero para que cualquier idea se considere libre de protección.

-Los elementos dictados por la eficiencia. La indefinición sobre ellos anula su validez.

-Los elementos que aparecieron en uno de los trabajos anteriores del demandado. Cambiaría totalmente el análisis al obligar al estudio de todos y cada uno de los trabajos del demandante y el demandado, alargando indefinida e innecesariamente el análisis, aparte de desviar la atención fuera del texto.

DÉCIMO DISTRITO.

Al tener elementos del Segundo y Noveno Distrito, no lo estimamos reseñable.

4.1.2. SENTENCIAS EN ESPAÑA

En España, a falta de suficientes casos de plagio para crear una costumbre jurídica, se han tomado algunos criterios de las sentencias de Estados Unidos. Esta percepción, que nosotros mismos hemos deducido de varias sentencias, es compartida por algunos de los teóricos más destacados de este ámbito, como el caso de Ignacio Temiño[169], para quien esta práctica se habría empezado a implantar esencialmente a raíz de los casos *Tiburón 3*, *800 balas* y *Gitana*.

4.1.2.1. EL CASO *TIBURÓN 3*

En el año 1988 la distribuidora Universal City Studios Inc estableció un pleito contra U.T.I. Produzioni Associaten S.R.L., Horizon Productions S.R.L. D.Ugo Tucci, y J.F. Films de Distribución S. por haber estrenado la película italiana *Tiburón 3* (Enzo G. Castellari, 1981). El juicio se inició ante el juzgado de 1ª instancia de Madrid con la solicitud por parte de Universal de los siguientes reconocimientos:

-Su titularidad de los derechos de propiedad intelectual en España sobre las películas *Jaws* y *Jaws-2*, exhibidas en España como *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) y *Tiburón 2* (Jeannot Szwarc, 1978).

[169] Ignacio Temiño Ceniceros, *op.cit.,* pp.341-344.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-La infracción que suponen la producción, introducción y exhibición en España de la película denominada *Tiburón 3* por constituir dicha película una imitación y plagio.

-Su titularidad de los derechos de propiedad industrial sobre sus marcas denominativas.

-La infracción de estos derechos producidos por la adopción del título *Tiburón* en España de esta película *Tiburón 3,* al igual que las imágenes, frases publicitarias y gráficos utilizados para la publicidad de la misma.

-Igualmente solicitaba que se condenara a los demandados a:

-Cesar de modo inmediato en su exhibición y presentación al público en España en salas cinematográficas o por cualquier otro medio (TV, vídeo u otras formas técnicas de difusión).

-Abonar los beneficios de la explotación de nuestro país de la película *Tiburón 3* y los daños y perjuicios que ha producido.

-Al pago de las costas del procedimiento.

El juez visionó las tres películas y redactó un acta de reconocimiento judicial en la que llevaba a cabo un examen exhaustivo de las similitudes y de las diferencias entre las tres[170]:

-El planteamiento abstracto de carácter de los personajes esenciales (el político local "ladino y sinuoso", el hombre honrado consciente del peligro, el pescador experto en tiburones, la tensión entre unos y otros).

-La trama básica (la aparición en las tres películas de un "escualo monstruoso y ferocísimo que altera la vida de una pequeña comunidad costera, produciendo temor, muerte, incapacidades y su resolución final con la destrucción del temible animal").

- La presentación inicial (coinciden en todas un ambiente de despreocupación y alegría, placidez en el mar, abundantes fotos subacuáticas, la aparición del escualo, etc.).

- El desarrollo de la acción (con el aumento de la tensión mediante el hallazgo de restos humanos y de los sucesivos ataques del escualo).

- El punto álgido de la acción (el ataque a un grupo de muchachos, la embestida y colisiones de los veleros y la salida embarullada y caótica de los bañistas o participantes en la regata).

- La caza y muerte final del tiburón (mediante explosión de la bestia por el disparo que hace estallar unas botellas de aire comprimido o por los cartuchos de dinamita)

- La profusión de imágenes comunes en la presentación, en el desarrollo, en el clímax, en la solución o desenlace.

[170] Antonio Castán, *op. cit.,* pp. 50-55

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- La presentación de personajes accesorios y la función y carácter que ofrecen.
- La coincidencia en detalles concretos y tan relevantes como los baños nocturnos o el terror extendido en la playa.
-La utilización de la música (la profusión de notas graves en tono similar para transmitir la sensación de peligro).

El juzgado de 1ª instancia dictó sentencia a favor de Universal al concederle todo lo solicitado (ANEXO I). Lo mismo hizo la Audiencia Nacional en 1990 y el Tribunal Supremo en 1993 en una sentencia donde, entre otros muchos argumentos, aseguraba que *Tiburón 3* es una copia pésima y descarada en sus imágenes, frases publicitarias y gráficos utilizados:

> "No se trata pues en *Tiburón 3* de la recreación de un tema que, aportando algo nuevo y dando un sello personal, introduce variaciones que, aun reconociendo el original, producen una obra nueva, distinta. En una palabra la creatividad no existe en *Tiburón 3*, sólo el manejo formal, con poca fortuna, de ingredientes conocidos ligera y externamente modificados".

Uno de los letrados participantes en el caso *Tiburón 3* fue Antonio Castán, reconocido jurista y especialista en el campo del derecho de autor, quien propuso que este caso se convirtiera en un ejemplo a seguir y que, a partir de ahora, se juzgaran en nuestros tribunales estos tres elementos[171]:

-El argumento y su concreción en la trama de la obra, su desenvolvimiento a través de un orden de secuencias determinado, la sucesión de escenas, la concatenación de acciones, el curso que toma la acción, en definitiva, desde su planteamiento inicial hasta su desenlace.
-Personajes de la obra, tanto los principales como los secundarios, su orden y forma de aparición, sus caracteres y personalidades, la evolución que experimentan a lo largo de la obra.
-Aspectos formales de la obra: escenografía, escenario donde transcurre la acción, la forma de retratarlo, la ubicación de las situaciones escénicas, el acompañamiento musical, los movimientos de cámara, etc.

4.1.2.1.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DEL CASO *TIBURÓN 3*

De la sentencia, nos interesa la postura del juez al considerar plagio por dos de los tres elementos establecidos en la jurisprudencia estadounidense: los personajes y la trama. El tercero de ellos, el diálogo, no aparece mencionado en la sentencia, circunstancia que no evitó el dictamen de

[171] CASTÁN, Antonio, *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*, Editorial Reus, Madrid, 2009, pp. 185-194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

culpabilidad, con lo que deducimos que es el menos importante de los tres elementos o que el juez descartó automáticamente la literalidad.

Este magistrado cometió, a nuestro entender, varios errores. El primero es atribuirse la función de experto en la materia y establecer las semejanzas con sus propios conocimientos. Viendo la tendencia en los últimos años, esta situación difícilmente se repetiría hoy día. También falla al analizar la música, igualmente sin perito, como un elemento unido al guion, cuando debería estudiarse aparte, en un juicio por plagio musical. Asimismo debería desviarse a otro tipo de juicio el intento de confundir al público con la imitación en imágenes publicitarias y título, puesto que se acerca más a la competencia desleal que a una infracción del derecho de autor.

Por otro lado, de los tres criterios propuestos por Castán, ya hemos aceptado los dos que aparecen en los tests norteamericanos (trama y personajes) y debemos rechazar el último, esto es, los aspectos formales. Son varias razones para este rechazo:

-No establece una lista cerrada, ni señala otra fuente donde encontrarla.

-De los tres elementos que apunta, la escenografía y los movimientos de cámara no se pueden proteger y, de hecho, no existe precedente alguno de litigio al respecto. El tercer elemento, la música, sí está protegido pero conllevaría un tipo distinto de plagio: el musical.

-Aceptar alguno de estos tres aspectos formales llevaría el análisis fuera del guion.

4.1.2.2. EL CASO *GITANO*

Este caso comenzó con las acciones judiciales entabladas por Antonio González-Vigil por un supuesto plagio cometido en la película *Gitano* (Manuel Palacios, 2000) con guion de Arturo Pérez-Reverte. Entendía González-Vigil que la película copiaba muchos elementos de un guion escrito por él junto con Juan Madrid, nombrado en distintas fases como *Gitana/Gitanes/Corazones púrpura*, registrado en 1998 y presentado a la misma productora de la película estrenada. El procedimiento penal absolvió en primera y segunda instancia a Pérez-Reverte y Manuel Palacios. Lo mismo pasó con la primera instancia de la vía civil, donde se solicitaba el amparo de la Ley de Propiedad Intectual. Sin embargo, la sección 28 de la Audiencia Provincial de Madrid revocó esa sentencia y dictaminó la existencia de plagio, postura que, aunque fue recurrida ante el Tribunal Supremo, ya no varió. En las siguientes páginas estudiaremos los principales documentos generados por el caso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.2.1. INFORMES PERICIALES

4.1.2.2.1.1. INFORME PERICIAL DE SANTIAGO MONCADA

El informe de Santiago Moncada (ANEXO II) exponía unas conclusiones que resumimos así:

-No aprecia similitudes manifiestas en los personajes o en los diálogos, salvo algunas coincidencias puntuales derivadas del género de película.

-Ambos guiones tienen un comienzo idéntico, pero es una situación tópica de este género.

-La historia central varía puesto que en el guion de González-Vigil la trama gitana apenas tendría importancia, predominando el cine negro y la posible relación incestuosa padre-hija. En el otro, lo central sería el ajuste de cuentas entre dos clanes de gitanos y el debate del protagonista sobre si vengarse u olvidar para tener una nueva vida.

-Las siguientes semejanzas son atribuibles al género negro:

-Protagonista sensual.

-Local donde los personajes se reúnen a beber y discutir.

-El antagonista tiene una oficina supuestamente legal.

-El protagonista le da una bofetada a la chica.

-La pareja de policías corruptos.

-Un botín codiciado por varios.

-También se descarta el plagio en una serie de frases por ser comunes: “el destino”, “que no le falte de ná”, “me han dicho que te estás tirando a...”, “hay que buscarse la vida”, “comerse un marrón”. Lo mismo pasa con la extraída de la Biblia: “Mi reino no es este mundo”.

-No hay pruebas consistentes ni evidentes de inspiración con mala fe en el argumento, las situaciones o los diálogos.

4.1.2.2.1.1.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DEL INFORME PERICIAL DE SANTIAGO MONCADA

-Diferimos firmemente de la utilización del género como elemento exculpatorio y del método empleado, aparentemente basado en la simple impresión del autor tras la lectura de ambos guiones.

-Sí coincidimos con la afirmación de este perito sobre que su trabajo coincide únicamente en estudiar las semejanzas de los dos textos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Yo no conozco ni puedo entrar en consideraciones sobre si el presupuesto y la memoria de una productora coincide o no con los de la empresa que finalmente produjo la película *Gitano*. Yo debo limitarme a estudiar las posibles coincidencias entre ambos guiones".

-Tomamos nota de que la estructura del informe no parece seguir ningún esquema previo: tres hojas, sin apartados y con un listado de conclusiones.

4.1.2.2.1.2. INFORME PERICIAL DE Mª TERESA FORERO Y JORGE ZUHAIR JURY

Este texto (ANEXO III) fue elaborado por dos miembros de la Sociedad General de Autores de la República Argentina (ARGENTORES) : María Teresa Forero (presidente del consejo de televisión) y Jorge Zuhair Jury (presidente del consejo de cine), ambos con experiencia por su profesión y por demandas similares en los tribunales argentinos.

Éstos son los apartados del texto:

1).MATERIAL EXAMINADO.

Descripción física y datos más importantes de los dos guiones y de los informes de otros peritos que se han puesto a su disposición.

2).OBJETIVO Y PROCEDIMIENTOS REFERIDOS AL PRESENTE INFORME.

Objetivo: determinar los elementos comunes entre los guiones y las características de los mismos con el fin de concluir la existencia de plagio.

Procedimiento:

-Lectura atenta de manera individual para decidir si se continúa con un análisis minucioso.

-Reunión y decisión de detallar qué ítems se detectan como una posible apropiación.

-Análisis en profundidad y por separado de cada perito.

-Reunión para unificar el material producido por cada uno.

Nociones preliminares. La escritura de un guion definitivo se precede de varias fases:

1).Idea. Resume en una sola frase la trama principal de la película. Por ejemplo, en *Romeo y Julieta* la idea sería: el amor triunfa más allá de la muerte. En este nivel, no existiría conflicto aunque la idea fuera idéntica puesto que lo protegido sería su desarrollo posterior.

2)Story line/conflicto. Concreción corta de la idea. Se pone el ejemplo con *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962). Ejemplo:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Idea: Un aventurero inglés entre los árabes.
-Story line: T.H.Lawrence, un intelectual inglés, promete la independencia a los árabes y durante la primera guerra mundial logra unir y organizar a las tribus y encabeza él mismo la rebelión contra los turcos. Finalmente, los suyos traicionan su promesa y lo empujan a la amargura.

Luego se escribe la story line de los dos guiones:
Story line de *Corazones púrpura/Gitana*, de Juan Madrid y Antonio González-Vigil.
"Un hombre sale de la cárcel tras cumplir una condena de dos años por un delito que no cometió, relacionado con las drogas. Se reinserta en su mundo donde reencuentra a la amante que no solo lo envió a prisión sino que se lió con el agente artístico del protagonista. Éste se enamora de una pariente directa de la mujer, sorteará muchas trampas que su ex y el amante le tienden nuevamente y logrará evadirlas".

Story line de *Gitano*, de Arturo Pérez-Reverte.
"Un hombre sale de la cárcel tras cumplir una condena de dos años por un delito que no cometió, relacionado con las drogas. Se reinserta en su mundo donde reencuentra a la amante que no solo lo envió a prisión sino que se lió con el agente artístico del protagonista. Éste se enamora de una pariente directa de la mujer, sorteará muchas trampas que su ex y el amante le tienden nuevamente y logrará evadirlas".

Story line y conflicto son idénticos en ambos textos.

3)Escaleta/tratamiento.Resumen de situaciones escena por escena sin diálogos. Respondería a las preguntas: cuándo, dónde, quién, qué ocurre. Los peritos no contaban con este documento.

4)El argumento.Relato narrado de todo lo que ocurre en la película. Tampoco disponían de él, pero se lo imaginaron de la siguiente forma, subrayando las analogías:

Argumento sintético de *Gitana.*

José sale de la cárcel. Ha estado allí dos años por un delito que no cometió – relacionado con las drogas. Lograron encarcelarlo su ex amante y un mánager extranjero. José es fotógrafo y pronto es contactado por su antiguo agente, un francés que alguna vez fue su amigo, pero que no dudó en meterlo preso por dinero y para quedarse con Carmen, gitana amante del fotógrafo, artista del flamenco. El agente le encarga a José realizar fotografías de Carmen, y al reencontrarse con ésta y el mundo gitano, el protagonista se enamora de Lola, quien bien podría ser hija de sus amores

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con Carmen. Las mujeres intentan triunfar en el mundo del espectáculo y viven inmersas en el submundo de la droga. Lola tiene una relación amorosa con un gitano al que en el fondo desprecia. José pronto es perseguido por dos policías corruptos – uno de ellos cocainómano- que siguen las órdenes del agente del fotógrafo y de Carmen. José logra evadir las trampas que le tienden (no así las golpizas) y sale airoso, pero no consigue triunfar en el amor: Lola finalmente se ha empinado como gran artista, para beneplácito de su abuelo, un patriarca de los gitanos.

Argumento sintético de *Gitano*.

Un músico gitano, Andrés, sale de la cárcel donde pasó dos años por un delito que no cometió, relacionado con las drogas. Lograron encarcelarlo, con trampas, su ex amante, Lucía, y un empresario extranjero que maneja el mundo del arte flamenco, antiguo amigo del músico. Andrés regresa a su mundo, donde le piden vengar la muerte de un gitano en manos de otro de distinto clan. Andrés se reencuentra con Lucía y con las familias gitanas de ella y la propia. Pero también se reencuentra con Lola, pariente cercana de Lucía, y ambos se enamoran. La chica está intentando triunfar en el mundo del espectáculo, y vive inmersa en el submundo de la droga. Tiene una relación con un gitano, al que en el fondo desprecia. Andrés pronto es perseguido por dos policías corruptos – uno de ellos cocainómano – y si bien logra evadir las trampas que le plantean, no se salva de algunas golpizas. Finalmente, sale airoso de las trampas maquinadas por su ex amante y el empresario, pero su suerte le es adversa en el amor de Lola. Ésta triunfa para beneplácito de su abuelo, patriarca del clan gitano.

Por segunda vez, se apunta la profunda conexión encontrada.

3).EL ESQUEMA ACTANCIAL COMO MECANISMO DE ANÁLISIS.

Forero y Zuhair explican una serie de conceptos extraídos del estructuralismo:

-Esquema actancial de A.J.Greimas: esquema base de las relaciones entre personajes, donde se visualiza las principales fuerzas del drama y su papel en la acción de cualquier obra narrativa:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

S →	O
Destinador →	Destinatario
A →	Op

-Sujeto (S) /Objeto (O): sujeto es el ser o fuerza que quiere algo y busca un objeto.

-Ayudantes (A) y oponentes (OP).

-Destinador y destinatario. El destinador es aquel actante que hace hacer al destinatario.

Aplicado este esquema a *Caperucita roja,* quedaría así:

-Sujeto: Caperucita.

-Objeto: llevar comida a la abuela.

-Destinador: madre de Caperucita.

-Destinatario: Caperucita.

-Destinador: la madre de capeructia.

-Ayudante: leñador.

-Oponente: el lobo.

Y llevado a *Gitana* y *Gitano*:

Gitana	*Gitano*
-Sujeto: José. -Objeto: reinsertarse, lograr el amor de Lola y escapar de los peligros que lo acechan. -Oponentes: Carmen, Sader, Fetén -el novio de Lola- y los policías corruptos. -Destinatarios: sus oponentes y el jefe de policía.	-Sujeto: Andrés. -Objeto: reinsertarse, lograr el amor de Lola y escapar de los peligros que lo acechan -Oponentes: Lucía, Manfredi, el Peque -novio de Lola-, dos policías corruptos y una abogada.-Destinatarios: los oponentes y una abogada.

-Semejanzas encontradas en la aplicación de dicho esquema:

1).Sujetos Pertenencia al mundo del arte.

2).Objetos. Deseo de reinserción, lograr el amor de una gitana y escapar del peligro.

3).Oponentes:

-La ex amante. Una gitana del mundo del flamenco.

-El mánager. Ex amigo y actual pareja de la ex mujer. En ambos es un extranjero (francés en *Gitana* e italiano, en *Gitano*).

-El novio de Lola es un gitano joven al que ella no ama.

-Policías corruptos y cocainómanos.

4).Ayudantes. Personajes gays y ligados a los artistas flamencos: coreógrafo (*Gitana*) / modisto (*Gitano*). Actúan de celestino que guían hacia el encuentro amoroso con Lola.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5).Destinadores. Policías de idénticas características. En el guion de Pérez-Reverte se añade la solicitud de venganza por parte del patriarca de su clan.

Se reitera que esta situación no puede deberse a una mera coincidencia.

4).SOBRE LOS PERSONAJES.

Entienden Forero y Zuhair que existen dos mecanismos de creación de personajes según los manuales de guion: la visión *esencialista* y la visión *dinamicista.* La esencialista se acercaría más al estilo de Europa y emplearía tres aspectos o dimensiones:

-Dimensión física-fisiológica: edad, sexo, aspecto físico, enfermedades, etc.

-Dimensión social: clase social, trabajo, educación, religión, raza, creencias, relación con los de su sexo y con el otro sexo, con quién vive, con quién vivió, etc.

-Dimensión psicológica: historia familiar, autoestima, actitud frente a la vida, habilidades, valores, temores, dudas, carácter, qué cosas le gustan y qué cosas le disgustan, etc.

La visión dinamicista se extendería mucho más en el cine norteamericano y no profundizaría tanto en los personajes porque éstos se definirían por sus actos. Luego dedican gran parte de su informe a aplicar estos esquemas. Resumiremos aquí sus principales hallazgos.

EL PROTAGONISTA.

Visión esencialista de José, protagonista de *Gitana.*
Dimensión física
-Varón, de unos 40 años. -Tiene "bolsa de cuero viejo, botas camperas, cazadora ¾ de cuero" (Escena 1, página 1). -Al parecer es guapo, por cómo reaccionan las mujeres ante él: su ex mujer, Isabel, lo reencuentra y se le insinúa. -Mantiene sus deseos sexuales. Una de sus primeras acciones es llevarse a una prostituta a su casa y tras el sexo, echarla de allí. Tampoco puede apartar los ojos del seno desnudo de Carmen y termina con una escena de sexo al rojo vivo con ella. -También es atractivo para un gay, quien al conocerlo se pone "coquetón". -Es sensible a las luces fuertes.
Dimensión social
-Aunque no se menciona, ha pertenecido a la clase media, y al salir de la cárcel necesita dinero, cosa que le ofrece su ex mánager Sader. -Ha estado dos años preso por un delito que no cometió. -Lo enviaron a la cárcel su ex mujer y el amante de ésta, un mánager francés. -Se lleva bien aún con el novio de la mujer que ama. -Regresa a la casa en que vivió con su familia. Allí vive solo.
Dimensión psicológica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Es irónico. -Se muestra nostálgico. -Enfrenta al hombre que lo envió a la cárcel y le recrimina su acción. -Es celoso. -Tiene coraje, al punto de golpear al policía que se introdujo en su casa: le pega en el estómago y luego, cuando el policía cae, le patea la cara. -Puede ser cruel y violento -Sobre el final amenaza con matar a su ex amante, pero la deja viva. -Comprende que la mujer que ama no es para él y se aleja.

Visión esencialista de Andrés, protagonista de *Gitano*.
Dimensión física
-Varón, unos 30 años. -Es guapo, y se lo dice Lola. -Su ex mujer lo reencuentra y se le insinúa. -No por estas actitudes es asexuado, pues respecto del sexo, el primer contacto es llevarse a una prostituta a su casa y no puede apartar los ojos de los senos de una camarera y termina con una escena de sexo al rojo vivo con Lola. -También es atractivo para un gay, quien al conocerlo "coquetea en plan simpático con Andrés" -Parece sensible a la luz: Andrés, flaco, vestido de negro, gafas de sol, muy gitano, baja por las escaleras hasta la plaza.
Dimensión social
-Aunque no se menciona, ha pertenecido a la clase media, y al salir de la cárcel necesita dinero, cosa que le ofrece Peque, el novio de la mujer que ama. -Ha estado dos años preso por un delito que no cometió. -Lo enviaron a la cárcel su ex mujer y el amante de ésta, un mánager italiano. -Se lleva bien aún con el novio de la mujer que ama. -Regresa a la casa en que vivió con su familia. Allí vive solo. -Ha estado dos años preso por un delito que no cometió. -Lo enviaron a la cárcel su ex mujer y el amante de ésta, un mánager francés.
Dimensión psicológica
-Al principio se muestra reticente, con dudas. -Es de un humor irónico. -Enfrenta al hombre que lo envió a la cárcel y le recrimina su acción. -Tiene coraje, al punto de enfrentar a un policía armado y drogado. -Puede ser cruel para matar y salvarse. -Sobre el final, amenaza a su ex mujer y la deja viva. -Comprende que la mujer que ama no es para él y se aleja.

Una vez más, estos autores apuntan hacia el plagio como razón de estas semejanzas:

"Quizá falazmente podría argüirse que muchos personajes son guapos, o que tienen coraje, o que han estado presos dos años y medio por un delito que no cometieron, o que la ex amante los metió en la cárcel para liarse con un mánager, o que aman a gitanas, o que se involucran en el mundo del flamenco, etc. Pero es la suma de todas estas características lo que hacen presumir la apropiación indebida de obra".

Brevemente, también se explica la visión dinamicista, al aseverar que los protagonistas realizan casi las mismas acciones: regresan al lugar donde está la ex amante, tienen sexo desaforado con parientes cercana de la ex amante, observan ensayos de grupos de flamenco, escuchan a *Ketama*, se enfrentan a policías corruptos, logran salir airosos y se marchan sin la mujer que dicen amar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LA PROTAGONISTA.

Visión esencialista de Carmen, protagonista de *Gitana*.
Dimensión física
-Es joven y muy bella. -Es sensual y coqueta.
Dimensión social
-Es gitana. -Tiene un novio al que no ama. -Canta y baila flamenco moderno. -Es familia de la ex amante del protagonista. -Su abuelo es el patriarca del clan. -Tiene varios primos varones que se drogan y la siguen a distintos lados.
Dimensión psicológica
-Se ha propuesto triunfar en el mundo del espectáculo. -No tiene pelos en la lengua, y por lo tanto maldice, lanza "tacos". -Toma la iniciativa en materia sexual. -Defiende su libertad.

Visión esencialista de Lola, protagonista de *Gitano*.
Dimensión física
-Es una gitana "joven, con aire moderno" . -Es muy bella. -Es coqueta, como lo demuestra su actitud al ir a comprarse ropa. -Es sensual.
Dimensión social
-Es gitana. -Tiene un novio al que no ama -Canta y baila flamenco moderno. -Es familiar de la ex amante del protagonista. -Su abuelo es el patriarca del clan. -Tiene varios primos varones que se drogan y la siguen a distintos lados.
Dimensión psicológica
-Se ha propuesto triunfar en el mundo del espectáculo. -No tiene pelos en la lengua. -Toma la iniciativa en materia sexual.

Este personaje también sería un calco, incluso en sus actos y, por tanto, en su perspectiva dinamicista: cantan y bailan flamenco moderno, se pelean con sus novios, quieren marcharse de su clan y probar fortuna en otro lado, tienen relaciones sexuales ardientes con el protagonista, triunfan en lo suyo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LA EX AMANTE.

Gitana	*Gitano*
-Se llama Isabel, es "muy atractiva, de unos 40 años". -Intenta seducir nuevamente a su ex amante. -Engañaba al protagonista y en complicidad con su amante – un mánager extranjero – lo meten preso complicándolo con drogas. -Busca traicionar a su ex pareja por segunda vez. -Los demás la llaman puta.	-Se llama Lucía, y tiene "Un gran atractivo animal". -Intenta seducir nuevamente a su ex amante. -Engañaba al protagonista y en complicidad con su amante – un mánager extranjero – lo meten preso complicándolo con drogas. -Busca traicionar a su ex pareja por segunda vez. -Los demás la llaman puta.

LOS PATRIARCAS.

Gitana	*Gitano* (bifurcado en dos patriarcas)
-Abuelo de la protagonista, y desea que su nieta triunfe en el mundo del espectáculo. -Es un "gitano maduro, con aspecto de patriarca, sabio y guasón". -Tiene una tienda de antigüedades. -Aconseja al protagonista. -Ayuda a José derribando al novio de la chica que lo amenaza con un revólver (penúltima escena). -Fuma mucho.	-Isidoro es abuelo de la protagonista. -La casa del otro patriarca se parece una tienda de antigüedades. -Isidoro desea que su nieto, Tiznaíto, triunfe en el mundo del espectáculo. -En la última escena está silencioso, acompañándolo, junto al protagonista. -Isidoro fuma mucho.

EL NOVIO DE LA PROTAGONISTA.

Gitana	*Gitano*
-Fetén, gitano "atractivo, oscuro, misterioso e inquietante". -Impasible ante hechos inquietantes. -En lo aparente, se lleva bien con el protagonista. -Cuando comprende que puede perder a Carmen, amenaza a José. -Es drogadicto. -Acusa a Carmen de acostarse con el mánager Sader . -Traiciona a José e intenta matarlo. -Su novia lo trata mal, lo desprecia.	-Peque, gitano guapo, moreno, simpático y sonriente. -Es drogadicto. -En lo aparente, se lleva bien con el protagonista. -Su novia lo trata mal, lo desprecia. -Traiciona a Andrés ayudando a sus enemigos. -Impasible ante hechos inquietantes.

POLICÍA CORRUPTO.

Gitana	*Gitano*
-Se llama Romero. -Se droga con cocaína. -Dice muchas palabrotas. -Es violento. -Es corrupto.	-Es violento. -Se droga con cocaína -Dice muchas palabrotas. -Es corrupto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AMANTE DE LA EX MUJER DEL PROTAGONISTA

Gitana	*Gitano*
-Es francés -Promotor de la fotografía. -Mandó preso dos años al protagonista y se quedaron con su mujer. -Quiere volver a meterlo en problemas con la policía. -Está en el negocio de la droga. -Sus oficinas son importantes. -Manejan mucho dinero.	-Es italiano. -Promotor del cante jondo. -Mandó preso dos años al protagonista y se quedaron con su mujer. -Quiere volver a meterlo en problemas con la policía. -Está en el negocio de la droga. -Sus oficinas son importantes. -Manejan mucho dinero.

5).OTRAS SEMEJANZAS:

-Ambientes cargados de humo.

-Títulos casi idénticos.

-Se escucha al grupo Ketama.

-Los grupos bailan flamenco moderno.

-Se repite una frase de Jesucristo, pero sin mencionar el origen.

-Las mujeres se llaman Lola.

-En *Gitano* el patriarca rompe las fotos de Camencita, su nieta. En Gitana, Andrés rompe la foto de Lucía. El subtexto en ambos casos la ruptura con el pasado.

-En *Gitana*, el policía corrupto se llama Romero; en *Gitano*, el amigo muerto se llama Romero.

6).CONCLUSIONES.

Quedan dos apartados de este informe: una reflexión sobre el resto de informes del caso, cuestión que no nos interesa puesto que queremos formarnos nuestro propio criterio, y unas conclusiones finales que pasamos a reproducir:

> "Con lo ya expresado, luego del análisis de analogías de los libros cinematográficos titulados *Corazones púrpura- Gitana* de Juan Madrid y Antonio González-Vigil y *Gitano* de Arturo Pérez-Reverte y Manuel Palacios, consideramos que en sus composiciones de conflicto, situaciones de base, particularidades de personajes, motivaciones conductivas, y aún conceptos de frase, se advierte que dichas analogías se identifican en sus características fundamentales. Resumimos el trabajo afirmando nuestra convicción de la existencia de plagio entre ambos libros, en sus aspectos estructurales fundamentales (story line, argumento, personajes) o, lo que es lo mismo, que un libro no podría existir tal cual es sin el conocimiento previo del otro por parte de sus autores, ya que la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

acumulación de `casualidades´, tanto en lo fundamental como en lo complementario, la consideramos poco menos que imposible. Conclusión que no es desvirtuada por la existencia de diferencias, ya que éstas se refieren, básicamente, a la incorporación de una trama secundaria y a la literaridad de los diálogos, que es el último de los elementos de un guion, pues se añaden una vez desarrollada la estructura. Por lo tanto, puede ser plagiada la estructura con toda intencionalidad de apropiación sin que lo sean los diálogos, como consideramos ha ocurrido en el supuesto estudiado."

4.1.2.2.1.2.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DEL INFORME PERICIAL DE Mª TERESA FORERO Y JORGE ZUHAIR JURY

-El objetivo de un peritaje es localizar los elementos comunes en tramas, diálogos y personajes de los dos guiones, sin recurrir a la película ni datos externos.

-La consideración del plagio varía según las fases de la creación de un guion:

1).Idea. La abstracción es tan alta que se anula la opción de un plagio.

En el resto, la sospecha irá creciendo exponencialmente:

2).Story line/conflicto. Concreción corta de la idea.

3)Escaleta/tratamiento. Resumen de situaciones escena por escena sin diálogos.

4)El argumento. Relato narrado de todo lo que ocurre en la película.

-No emplearemos el esquema de A.J.Greimas como mecanismo para simplificar las líneas de acción de la trama.

-El estudio de los personajes a través de dos puntos de vistas (esencialista y dinamicista) queda cojo, pues sólo se desarrolla suficientemente el primero. Nos quedamos con la idea de la triple dimensión del personaje:

-Dimensión física-fisiológica: edad, sexo, aspecto físico, enfermedades, etc.

-Dimensión social: clase social, trabajo, educación, religión, raza, creencias, relación con los de su sexo y con el otro sexo, con quién vive, con quién vivió, etc.

-Dimensión psicológica: historia familiar, autoestima, actitud frente a la vida, habilidades, valores, temores, dudas, carácter, qué cosas le gustan y qué cosas le disgustan, etc.

-Desde nuestro punto de vista, el informe pierde credibilidad por no señalar ningún argumento en contra de la acusación de plagio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.2.1.3. INFORME PERICIAL DE ALMA

Este documento (ANEXO IV) consta de estos apartados:

1).AUTORES.Los autores son tres guionistas profesionales y miembros del sindicato ALMA:
-José Luis Acosta.
-Valentín Fernández-Tubau Rodés.
-Ángel García Roldán.
2).ANTECEDENTES. ALMA contactó con los peritos para averiguar si se había infringido alguno de los derechos de autor.

3).OBJETO. Determinar dos hechos para valorar la existencia o no de un plagio:

-Los aspectos comunes entre ambos guiones.

-La relevancia de estos aspectos comunes.

4).DOCUMENTACIÓN. ALMA proporcionó copias de los guiones a los peritos.

5).PROCEDIMIENTO.

-Los peritos reciben los guiones.

-No se les informa de qué aspectos han sido señalados como plagiados.

-Cada perito los lee y analiza por separado.

-Se reúne a los tres para exponer individualmente sus conclusiones y razones.

-Se redactan unas conclusiones unánimes.

6).CONCLUSIONES UNÁNIMES. Los peritos dividen los contenidos observados en dos conjuntos: los relacionados de forma determinante o marcadamente significativa y los relacionados de menor peso.

7).CONTENIDOS RELACIONADOS DE FORMA DETERMINANTE.

1).El concepto-síntesis (idea genérica de la película) de ambos guiones es el mismo.

Concepto *Gitana*:

> "Un hombre que acaba de cumplir condena de dos años por un delito que no cometió relacionado con las drogas, vuelve a su mundo, donde se reencontrará con su pasado, con la amante que lo traicionó y con su agente y amigo que lo vendió y se emparejó con su amante. Los mismos que lo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traicionaron una vez lo intentarán de nuevo, pero esta vez, el hombre saldrá airoso de la trampa que le han tendido".

Concepto *Gitano*:

"Un hombre que acaba de cumplir condena de dos años por un delito que no cometió relacionado con las drogas, vuelve a su mundo, donde se reencontrará con su pasado, con la esposa que lo traicionó y con el representante artístico que lo vendió y se emparejó con su mujer. Los mismos que lo traicionaron una vez lo intentarán de nuevo, pero esta vez el hombre saldrá airoso de la trampa que le han tendido".

En ambos casos, se parte de un hombre que ha cumplido una condena injusta por asunto de drogas, debido a una traición. El "traidor" le roba la "mujer" al protagonista y trama con ella una nueva trampa (relacionada con el negocio de drogas que manejan conjuntamente). El protagonista, sin embargo, descubre la verdad y sale airoso del atolladero.

2).Relación entre argumentos sintéticos. Los argumentos sintéticos contienen elementos comunes muy significativos:

Argumento sintético *Gitana*:

"Un fotógrafo llamado José, tras cumplir condena de dos años por un delito que no cometió-relacionado con las drogas- es coaccionado por el hombre que lo vendió, Sader, su agente -extranjero- y "amigo", para que regrese a su antiguo mundo y haga un trabajo. El regreso facultará que José se reencuentre con su pasado y con Carmen, la amante que lo traicionó con Sader. Sin embargo, José se acaba enamorando de la bailaora Lola, hija de Carmen (y quizá hija suya también), imbuida en un ambiente de drogas y familias de tradición gitana. Un policía corrupto y cocainómano relacionado con Carmen y Sader, trata de inculparle falsamente una vez más. Sin embargo, José logra descubrir la siniestra trama, deducir que Sader y Carmen estaban detrás de todo, y salir airoso. En el amor, en cambio, no corre igual suerte y Lola le acaba abandonando".

Argumento sintético *Gitano*:

"Un percusionista gitano llamado Andrés, tras cumplir condena de dos años por un delito que no cometió -relacionado con las drogas-, regresa a su antiguo mundo para poner las cosas en orden. El regreso facultará que José se reencuentre con su pasado -en un ambiente de drogas y familias de tradición gitana- y con Lucía, su esposa que lo traicionó con Manfredi, su representante -extranjero-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ambos responsables de su ingreso en prisión. Un policía corrupto y cocainómano relacionado con Mandredi y Lucía, trata de inculparlo falsamente una vez más. Sin embargo, Andrés logra descubrir la siniestra trama, deducir que Lucía, con Manfredi, estaba detrás de todo, y salir airoso. Andrés se acaba enamorando de la bailaora Lola, hermana de Lucía, y en el amor corre igual suerte y triunfa también".

3).Relación entre géneros. Se mezcla en ambos textos el cine negro, con mujer fatal incluida, el thriller policíaco con policías como malos y el subgénero flamenco con una mezcla habitual de tradición gitana, drogas y arte.

4).Relación entre subtramas amorosas. En ambos casos hay una relación fallida y el protagonista ve renacer su interés romántico, esta vez en una bailaora joven llamada Lola, personaje con vínculo parental con la ex del protagonista (hermana/hija). Ambas Lolas se diferencian en que, en la versión de *Gitana,* se acerca más a la mujer fatal y no acaba con el protagonista.

5).Relación entre antagonistas. Ambos guiones poseen una similar estructura antagonista:

-Antagonista principal: binomio representante-antiguo amor.

-Antagonista activo: policía corrupto.

Binomio representante-antiguo amor.

El representante/agente del protagonista y su antiguo amor (Carmen/Lucía) actúan de antagonista principal. Su relación es similar: conexión artística, triángulo con el protagonista, unión por la traición al protagonista, negocios de drogas... El policía corrupto es un cocainómano con una saña psicopática contra el protagonista y ánimos de inculparlo en un delito alentados por el binomio representante-antiguo amor. En el tercer acto, el policía desaparece de la trama para aumentar la importancia del binomio.

Contenidos relacionados de menor peso:

-Protagonista con alma de artista.

-El protagonista tiene un piso de características equivalentes, donde hace el amor con Lola.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Cigarrillos y humo son constantes.

-Inicio muy parecido: hombre que camina por un pasillo, firma ante un funcionario, bolsa, salida a la calle, donde alguien le espera con un gran coche.

-Personaje homosexual estereotipado: un coreógrafo y un modisto.

-Patriarcas gitanos con similar función.

-Gitanos jóvenes: Fetén y Rafael de *Gitana* representan una amenaza para el protagonista, presentando una función estructural que, en el caso de Gitano, se desdobla en dos gitanos jóvenes del clan y dos sicarios.

-Equivalencias en un club y un teatro.

-Un primer beso de Lola al protagonista en la calle, seguido de una relación sexual en casa de él.

-Relación parecida entre los patriarcas y sus parientes artistas-promesa.

8).OTROS ASPECTOS CONTRASTADOS. En los diálogos se niega el plagio, aunque aparezcan algunas expresiones similares y atribuibles al mundo gitano y el mundo marginal que aborda.

9).EVALUACIÓN DE LOS PERITOS.

-Existen contenidos comunes relevantes.

-La casualidad como explicación es poco probable.

-No existe copia literal.

-Ha habido una transmisión conceptual, argumental, estructural, relacional y de atmósfera.

4.1.2.2.1.3.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DEL INFORME PERICIAL DE ALMA

-El objeto del peritaje es determinar cuántos aspectos comparten las obras y su relevancia.

-Estimamos demasiada subjetivas y forzadas las definiciones en el concepto-síntesis, idea esencial y despojada de esos añadidos que ocultarían el plagio; y el argumento sintético, concreción de la idea.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Se centra en las semejanzas y equivalencias entre personajes, tramas y diálogos. Del último sólo se señala que no se aprecia literalidad.

-La acumulación de semejanzas anula la causalidad como explicación.

4.1.2.2.1.4. INFORME PERICIAL DE SGAE

Debido a que consideramos fallido todo este peritaje (ANEXO V), abandonaremos aquí nuestra división entre un resumen del informe y una valoración crítica posterior.

El texto comienza explicando que Antonio González-Vigil encargó este informe a la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). El presidente de la comisión de dictámenes y conflictos de este organismo, Santiago Moncada, se lo adjudicó a Juan Antonio Porto, también miembro de esta comisión. La solicitud de González -Vigil incluía las copias de los guiones, un resumen de las gestiones efectuadas con la productora Origen P.C.S.A. para que ésta financiara la película sobre su guion y un listado de semejanzas que el propio González-Vigil había encontrado. Porto dedica todo su peritaje a comparar este listado con su impresión tras el estudio de los guiones, empleando un tono sorprendentemente jocoso, informal y poco profesional .Ilustremos esta impresión con ejemplos:

-Emplea expresiones coloquiales.

> "Cuenta su sinopsis grosso modo y a su manera, es decir, arrimando el ascua a su sardina".
>
> "A partir de ahora, me referiré tan sólo a algunas de las `notas comparativas´restantes, algunas de las cuales, como se verá son perlas harto expresivas todas del desmedido afán del demandante de ver moros en todas las costas".

-A pesar de contar con ambos guiones, Porto niega poder sacar él mismo la sinopsis de los mismos.

> "Como no disponemos de la sinopsis de Gitano, no podemos confrontarla como ésta, de sinopsis a sinopsis, como debe ser".

-Se burla de los fallos sintácticos, ortográficos y semánticos.

> "El demandante (…) escribe literalmente, hasta el punto de que hemos respetado su sintaxis". "Prosigue, literalmente, siempre respetando su sintaxis".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Lo que no acabo de entender, en cambio, es el sentido digamos que condicional que el demandante trata de otorgar a la conjunción impropia `ya que´ ".

"Al margen de la redacción de la frase...".

"Aludir a algo es referirse a ese algo con circunloquios y sin citarlo, como lo cita el demandante, no es, pues, una alusión, sino una referencia".

"Dejando aparte la separación del sujeto del verbo por una coma, lo cual se repetirá con una insistencia sospechosa (aquí, sí que sí) ...".

"Lo que sí me llama la atención de ese pretendido arquetipo -en definitiva una gitanilla y no precisamente la de Cervantes- es que el autor la caracterice (sic) como polígama, algo metafísicamente imposible, ya que la presunta poligamia de la mujer se denomina poliandria".

-Emplea la ironía con cierta hostilidad.

"Con respecto a los `grandes paralelismos´ entre los guiones".

"¿Y qué? ¿Es que el flashback está sujeto al copyright? ¿O es que en el cine sólo puede recordar su pasado el músico protagonista del guion del demandante y, a partir de éste, nadie más que venga detrás?".

"¿Es que después del guion del demandante nadie, nunca, podrá vestir una chamarra de cuero sin incurrir en plagio?".

"He seguido escrupulosamente el orden de las llamadas `notas comparativas´, con el riesgo consiguiente de aburrir al paciente lector de este informe".

"¿Lo han hecho así o no? No voy a comprobarlo, claro, porque, además de que no vale la pena, me da una pereza casi infinita".

"...el demandante parece ignorar en su afán de atribuirse originalidades sin antecedentes y, de hacerle caso, hasta sin consecuentes, porque, a partir de él, nadie debería osar a traer el destino a colación".

"El autor de esta frase es, si la memoria no me es infiel y mis Evangelios no mienten, un tal Jesucristo, personaje de cierta importancia en la llamada, creo yo que por algo, civilización cristiana. ¿Es que, después del demandante, ya nadie va a poder citar a J.C.sin verse acusado de plagio?" .

"Colmada la paciencia de este autor del informe solicitado por el demandante, decido, pues, cortar aquí los comentarios que me inspiran sus `notas comparativas´ ".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lo único aceptable del informe, desde un punto de vista profesional, es que trate de razonar su negativa de la originalidad de las semejanzas por ser un tema recurrente dentro de la tradición literaria, cinematográfica o social. No obstante, mostramos nuestro desacuerdo con este descarte de los argumentos porque toda semejanza observada de manera aislada puede tener miles de precedentes, pero se olvida que la acumulación de las mismas puede entenderse como plagio:

-Traición para marcharse con el amigo:

> "Desde la tragedia griega a la novela negra norteamericana, pasando por el melodrama por entregas del siglo XIX, esa suerte de incesto, larvado o consumado, se ha venido produciendo con una frecuencia que no tardará en correr pareja con el ya viejo recurso narrativo de que la mujer, o la exmujer, se líe con el amigo".

-Policías corruptos:

> "Policías corruptos que procuran un sobresuelo o la jubilación sin estrecheces son casi tan viejos en el cine como el propio cine, muy especialmente el norteamericano, durante tanto tiempo paralelo a la novela negra".

-Patriarca gitano como moderador:

> "El patriarca gitano es un personaje imprescindible cada vez que, sea en la realidad, sea en la ficción, se toca el tema del pueblo gitano".

-Salida idéntica de la cárcel:

> "Sin esforzarme, podría recordar unas cuantas películas, docenas de ellas muy probablemente, que empiezan así".

-Dos personajes con el nombre de Romero:

> "Fuera la coincidencia que ambos se llamasen Garragoiconaindia o Ladrón de Guevara, y aún cabría la suspicacia, pero Romero es un apellido lo bastante común como para que se repita, por casualidad, en uno y otro guion".

-Alusión al destino como justificación de las desgracias:

> "Desde el teatro de Esquilo a nuestros días, pasando, claro, por Shakespeare y hasta por los lacrimógenos melodramas que hacían las delicias de nuestras abuelas...".

-La unión gitanos-drogas:

> "Cualquier lector de periódicos conoce la existencia de barrios marginales, con mayoría gitana -La

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Celsa es un conocido ejemplo madrileño-, cotidianamente visitados por los drogatas que se abastecen en ellos...".

-El palmeo gitano como mecanismo de tensión:

> "Crear con el `palmeo gitano´ no es, ni puede serlo, un recurso en exclusiva del demandante, como no lo fue, en su día, hace casi cincuenta años, el mismo uso, magistralmente resuelto para crear tensión igualmente, por parte de J.A. Bardem en *Muerte de un ciclista*, en la memorable secuencia del chantaje en el tablao".

Porto concluye aseverando que las correspondencias no superan a las habituales dentro de dos proyectos dentro del mismo género y explicando, con claras intenciones de demostrar su erudición, la historia del pueblo gitano.

4.1.2.2.1.5. INFORME PERICIAL DE GONZALO GARCÍA-PELAYO

De igual manera que en el apartado anterior, aunaremos para este informe (ANEXO VI) resumen y valoración puesto que, aun siendo mucho más profesional la labor realizada por García-Pelayo que la de Porto, creemos que también comete una serie de fallos de base que anulan su método y sus resultados.

Comencemos por contar que Gonzalo García-Pelayo fue escogido por dos motivos. Para empezar, su relación con el cine al haber producido y dirigido algunas películas. Curiosamente, él mismo fue objeto de una película biográfica llamada *The Pelayos*, donde era interpretado por Lluis Homar. La segunda razón reside en sus conocimientos de estadística, los cuales ha aplicado durante años para ganar dinero en los juegos de azar, casinos y póker principalmente. Preguntado sobre su formación para desarrollar sus métodos, reconoce que no tiene ningún título académico que lo acredite y que es un autodidacta.

El informe elaborado parte de otros empleados en la fases anteriores del pleito y firmados por Argentores, SGAE, Moncada, ALMA, Manuel Matji y Escalonilla. Todos ellos escogieron un enfoque cualitativo, trazando las similitudes entre ambos textos, pero sin calibrar la importancia de las mismas. García-Pelayo, en cambio, opta por un método cuantitativo al listar las coincidencias, un total de 77, y aplicarles un porcentaje que estimaba entre el 1y el 100% la posibilidad de que fuera casual la aparición de estos elementos. A priori, el sistema debería acabar dando una cifra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

concreta que, con el cierto margen de error inevitable en estadística, indicara si ambos guiones eran realmente independientes. Sin embargo, existe un fallo muy difícil de sortear en el planteamiento: ¿quién establece esos porcentajes? ¿En base a qué criterios?

García Pelayo explica así su solución:

> "Dado que esta valoración tiene una apreciación relativa de subjetividad, optamos por minimizar las posibilidades holgadamente para que nadie cuestione la eficacia del método. Siempre, esta valoración, se hace en relación a las películas existentes en la historia del cine. Como ejemplo, la coincidencia del personaje protagonista que sale de la cárcel tras cumplir condena de dos años por un delito que no cometió y relacionado con el tráfico de drogas. Siendo generosos otorgamos un 85% de posibilidades a esta coincidencia, siempre muy por debajo de la realidad, ya que de cada 100 películas no hay 85% en las que las premisas señaladas se cumplan de esta manera. Es decir, que el protagonista sea inocente, pase dos años en la cárcel y que su delito consiste en haber traficado con drogas. Una vez realizada la valoración de las 77 coincidencias señaladas por los peritos, procederemos a sus análisis matemático, a fin de concluir sobre las posibilidades de casualidad con CERTEZA MATEMÁTICA".

La "apreciación relativa de subjetividad" no es relativa, sino absoluta pues se basa únicamente en su apreciación personal. García Pelayo apunta un posible criterio objetivo por el que regirse en las películas existentes en la historia del cine, pero sin detallar nada más. Si recurriera a una base de datos donde estuvieran los argumentos de todas las películas del cine, aunque sólo fuera el español, tendría un punto desde el que partir. No obstante, más bien parece que no existe tal base de datos y que la sustituye con sus propios conocimientos cinematográficos y que atribuye tantos por cientos de manera aleatoria y aplicando simplemente su parecer y la lógica:

> "Siendo generosos otorgamos un 85% de posibilidades a esta coincidencia, siempre muy por debajo de la realidad, ya que de cada 100 películas no hay 85% en las que las premisas señaladas se cumplan de esta manera".

García Pelayo desmenuza informe tras informe asignando porcentajes a las coincidencias y añadiendo comentarios, algunos jocosos, sobre el porqué de sus decisiones. Subrayemos los más llamativos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).Informe de Argentores:

-Sobre EL PROTAGONISTA: 21 semejanzas. Calificadas con porcentajes entre el 50 y el 95% (el autor entiende que es imposible el 100%).

> "El protagonista se reinserta en su ambiente anterior, el mundo gitano. Probabilidad alta (pero nunca de 100%), que cifro en 95%".
>
> "El protagonista comienza a ser perseguido por dos policías corruptos, uno de ellos, cocainómano. Al final los logra evadir, pero no se salva de algunas golpizas. Mucho menos probable. ¿Ocurriría en la mitad de los casos? Lo dudo pero calculemos un 50%".

-Sobre LA PROTAGONISTA: 6 semejanzas. 80-95%.

> "Tienen varios primos varones que las siguen a distintos lados. Primos y abuelos con las mismas funciones (¿cuántas coincidencias probables van ya?) 80%."
>
> "Toman la iniciativa en materia sexual. Dicen que ocurre mucho hoy en día: 90%".

-Sobre POLICÍA CORRUPTO: 4 semejanzas. 70-95%.

> "Son violentos. 95%".
>
> "Se drogan con cocaína. No todos lo hacen, 70%. (¿Se drogan con cocaína siete policías de cada diez?)."

Sobre el AMANTE DE LA EXMUJER DEL PROTAGONISTA: 5 semejanzas. 80-90%.

> "Son extranjeros. 80%"
>
> "Son promotores de una actividad artística. 90%".

-Otras semejanzas: 7. 1-90%.

> "Los títulos de los guiones son casi idénticos. Por mucho que traten del mundo gitano no tenían por qué llamarse prácticamente igual, sobre todo después de tantas coincidencias. Una película sobre ambientes gitanos se puede llamar `Soleá´ o `Tradición´ o `Los Tarantos´ o `Con el viento solano´ o `Sacromonte´, etc. Esta coincidencia, acompañada de todas las anteriores no puede ser evaluada con más del 30% que equivaldría a decir que tres películas españolas de cada diez se desarrollan en ambientes gitanos llevan esta palabra por título".
>
> "Se utiliza la misma frase bíblica: 'Mi reino no es de este mundo'. Se puede citar la Biblia, aunque no todas las películas lo hacen. El Libro de los Libros pongamos que tiene más de 100.000 frases. ¿Qué probabilidad hay de repetir exactamente ésta? Además, la sentencia no tiene mucho que ver con el contexto gitano. ¿Cómo analizar esta coincidencia al mismo tiempo que todas las anteriores?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿Hay siquiera dos películas, quizás sin contar con las de la vida de Jesús, en toda la historia, sean del género que sean, que repitan esta frase? Quizás jamás se dijo en ninguna cinta y ahora se repite en dos guiones contemporáneos que tienen casi el mismo título. Creo que dar un 1% a esta coincidencia es exageradísimo, pero así mantenemos números enteros".

-Sobre LAS EX-AMANTES: 2 semejanzas. 80-90%.

-Sobre EL PATRIARCA DEL CLAN GITANO: 3 semejanzas. 80-90%.

-Sobre EL NOVIO DE LA PROTAGONISTA: 5 semejanzas. 70-90%.

2).Informe MATJI:

-Ocho coincidencias no señaladas en el otro informe. 80-90%.

"La aparición del personaje del policía en la Sec. 16 de cada guion (resulta cuanto menos desconcertante). Una casualidad del 90%".

"Ambos proponen ficciones de `sexo, droga y música flamenca´. 80%. Aun hoy, se puede elucubrar otras cosas concernientes al mundo gitano".

"Historias marcadas por la tristeza y talante pesimista. 90%".

3).Informe MONCADA.

-Cuatro coincidencias no señaladas anteriormente. 70-90%.

"Bofetada del protagonista a la chica. 90%.".

"Revólver que se utiliza sin balas en ambos. Sin balas no es tan usual, 80%.".

4).Informe SÁNCHEZ-ESCALONILLA.

-2 coincidencias. 80% y 95%.

5).Informe ALMA.

-Una coincidencia.

"Relación entre géneros: En ambos casos se mezcla el cine negro (con mujer fatal incluida), el thriller policíaco (donde los policías son los malos), y el subgénero flamenco (representado por una habitual mezcla de tradición gitana, drogas y arte flamenco). Se destaca la coincidencia de un cruce de géneros poco común y sin embargo idéntico en los dos guiones. El cruce de géneros es de verdad significativo. Que haya ocurrido por casualidad puede tener un 60% de probabilidad ".

6).Otras 13 coincidencias no señaladas en los informes de manera específica.

"Ella irrumpe en la casa de él inesperadamente con el fin de seducirlo. 80%".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> "El protagonista empolva de cocaína la cara de la chica en secuencia erótica. Nunca se me hubiera ocurrido. Que se le ocurra a los dos protagonistas de los dos guiones puede ser evaluado en el 30%".
> "La última es que el proyecto de *GITANA* fue entregado con el fin de ser coproducido a D. Antonio Cardenal, responsable de la Productora ORIGEN, S.A., que es quien tiempo después realiza el proyecto *GITANO*. Que el mismo productor que hace una película haya tenido sobre su mesa un guion anterior con toda esa larguísima lista de coincidencias y que no tengan ninguna relación ambos proyectos es prácticamente imposible. Esta coincidencia última, junto al título, nombre de la protagonista y frase bíblica, unidas a otras decenas de puntos en común menos significativos pero en inusual cantidad, puede ser evaluada con un generosísimo 1%".

En la parte final del documento, García Pelayo concreta su metodología de probabilidad combinada de todas las coincidencias (multiplicación de 77 factores de cada probabilidad individual expresada en decimales). Probabibilidad total de que por pura casualidad se hayan producido las 77 repeticiones:

0,85 x 0,95 x 0,6 x 0,6 x 0,8 x 0,9 x 0,5 x 0,95 x 0,6 x 0,7 x 0,8 x 0,8 x 0,9 x 0,95 x 0,98 x 0,95 x 0,9 x 0,95 x 0,8 x 0,9 x 0,8 x 0,8 x 0,9 x 0,8 x 0,95 x 0,9 x 0,9 x 0,95 x 0,7 x 0,9 x 0,9 x 0,8 x 0,9 0,9 x 0,9 x 0,9 x 0,9 x 0,3 x 0,9 x 0,01 x 0,9 x 0,6 x 0,6 x 0,9 x 0,8 x 0,8 x 0,8 x 0,9 x 0,8 x 0,9 x 0,7 0,7 x 0,8 x 0,8 x 0,9 x 0,9 x 0,8 x 0,8 x 0,9 x 0,7 x 0,8 x 0,95 x 0,8 x 0,6 x 0,8 x 0,9 x 0,6 x 0,9 x 0,9 x 0,8 x 0,8 x 0,7 x 0,7 x 0,9 x 0,3 x 0,8 x 0,01= 0,000000000002733, es decir, 1 entre 365.000 millones.

El método falla en su base, en la recopilación de los datos, pero sin embargo, podría entenderse que este apartado sí es aceptable por emplear recursos estadísticos ampliamente aceptados. Sin embargo, vuelve a fallar al interpretar las conclusiones con estas sentencias al inventarse el horizonte sobre el que fijarse, el número de películas existentes en el mundo, y al relacionar este parámetro con el del tiempo, como si el paso del tiempo hiciera inevitable y admisible el plagio:

> "Considerando que en 100 de toda la historia del cine y siendo otra vez muy generosos es la estimación, es decir, sextuplicando la cifra, se han hecho seis millones de películas, necesitaríamos 60.000 siglos para que esta probabilidad resulte creíble. Si no tomáramos en consideración las dos coincidencias del 1% (pensemos que no han existido), la acumulación de repeticiones más probables nos daría también una probabilidad increíble de 1 de 36,5 millones, es decir necesitaríamos 6 siglos para resultar aceptable".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El perito concluye de manera muy contundente su dictamen:

> "Existe la certeza matemática de plagio entre uno y otro guion. Es imposible que pueda darse entre dos guiones tal número de coincidencias de manera casual. No creemos que *El halcón maltés* y *El sueño eterno*, siendo del mismo género negro lleguen a tres o cuatro coincidencias […] El cúmulo de coincidencias en el argumento, idea, desarrollo, desenlace, personajes protagonistas y secundarios con sus características y psicología, título, nombre de la protagonista y frase bíblica, unidas a otras decenas de puntos en común menos significativos pero en inusual cantidad, puede ser evaluada como más que milagrosa... IMPOSIBLE. La experiencia profesional y el conocimiento de ambos proyectos me llevan a la CONVICCIÓN TOTAL Y ABSOLUTA DE LA EXISTENCIA DE PLAGIO. Afirmo rotundamente que es IMPOSIBLE que no haya sido así, dada la cantidad, calidad, matices sutiles y delatores de muchas de ellas.
>
> Leído el Informe de D. Gonzalo García-Pelayo relativo a los elementos comunes contenidos en las peritaciones de los guiones GITANO y GITANA y asumiendo que las coincidencias citadas sean ciertas (yo no he leído ninguno de los dos guiones) se puede afirmar que existe certeza matemática de la escasísima verosimilitud de dichas coincidencias si los guiones se hubieran escrito independientemente uno de otro.
>
> Aun asumiendo que cada una de las coincidencias por separado sea muy verosímil, incluso con una probabilidad de 0.9, la probabilidad de presentarse todas juntas es 0.000299. Si se considera que 10 de las coincidencias tienen probabilidad de 0.8 y las demás de 0.9 la probabilidad de presentarse todas juntas desciende a 0.00009228. Puesto que individualmente, muchas de ellas son, obviamente, menos probables que 0.8, los valores anteriores suponen una cota superior a la probabilidad de tal cúmulo de coincidencias.
>
> Observemos que tales probabilidades no son nulas, es decir, no hablan de imposibilidad manifiesta. Cualquier suceso posible si el experimento aleatorio correspondiente se repite suficientemente acabará apareciendo, aunque no sepamos cuándo. Pero en este proceso el carácter de repetitividad tiene un valor muy limitado. Con el número de guiones llevados al cine en España cada año podemos concluir, dadas las probabilidades obtenidas, que existe certeza matemática de la imposibilidad de un número tan alto de coincidencias en dos guiones".

Probablemente, y a la vista de las similitudes, otro dictamen mejor sustentado podría haber llegado a una conclusión similar a la de García Pelayo, pero en la ciencia una conclusión no se puede validar si no tienen un mínimo reconocimiento los instrumentos empleados que nos han conducido hasta ella. Sorprende que un informe con una base teórica tan débil, haya sido admitido y supere las reglas de la sana crítica del juez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.2.2. SENTENCIAS DEL CASO GITANO

4.1.2.2.2.1. VÍA PENAL

En la sentencia (ANEXO VII) dictada por el Juzgado de Instrucción Nº 29 de Madrid 2 de febrero de 2004 las actuaciones se sobreseyeron provisionalmente y se archivaron porque se entiende que no existían datos directos, indirectos o indiciarios de los que deducir que se había cometido un plagio.

El tribunal señala así las conclusiones extraídas de los informes periciales:
-DAMA. Son más relevantes las diferencias que las semejanzas.
-SGAE 1. Ambos guiones se parecen porque también se parecen los personajes y los problemas que les aquejan.
-SGAE 2. No hay pruebas consistentes ni evidentes de haberse inspirado con mala fe, aunque existen similitudes que podrían venir de la coincidencia en el género de película que se relata, mezcla de cine negro y universo gitano, aunque la base argumental es diferente.
-ALMA. Coinciden conceptos tópicos y lugares comunes.

El ministerio fiscal y tribunal coinciden en que ni estos informes ni otras diligencias, como las declaraciones de las partes o de los testigos, autorizan a hablar de plagio ni, en consecuencia, de los delitos contemplados en los artículos 270, 271 y 272 del Código Penal.

Posteriormente se define qué debería ocurrir para que ocurriera lo contrario:

> "La figura del plagio ha de surgir de la comparación objetiva de una y otra obra, de la comparación de ideas de una y otra, la supuestamente plagiada y la plagiadora, siendo necesario para su apreciación una identidad sustancial y estructural entre las obras en cuestión".

4.1.2.2.2.1.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LA SENTENCIA DE LA VÍA PENAL DEL CASO *GITANO*

-El plagio ha de demostrarse comparando ambas obras.
-Las semejanzas han de ser sustanciales y estructurales.
-El encargado de extraerlas y calificarlas es un perito.
-El informe pericial será muy relevante a la hora de tomar la decisión final.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.2.2.2. VÍA CIVIL.1ª INSTANCIA

Antonio González-Vigil y su empresa Dato Sur S.L. también canalizaron su reclamación por la vía civil con una demanda que suplicaba:

-La declaración de la vulneración de los derechos de propiedad intelectual de Antonio González Vigil como coautor del guion *Gitana/Corazones púrpura*.

-La declaración de la vulneración de los derechos de propiedad intelectual de DATOSUR como cesionario de los derechos de explotación de dicho guion.

-La condena solidaria a ambos demandados (Manuel Palacios y Arturo Pérez-Reverte) por los daños y perjuicios morales y patrimoniales estimados en 160.890,04 euros más los intereses legales devenidos desde la presentación de la demanda.

-La condena a ambos demandados a indemnizar por los daños y perjuicios patrimoniales a Dato Sur SL, la cantidad de 80.928,29 euros más los intereses legales que se devenguen desde de la presentación de la demanda.

-La condena a los codemandados a abonar solidariamente las costas del procedimiento.

En este sentido, el juzgado de lo mercantil de Madrid dictó sentencia (ANEXO VIII) el 15 de diciembre de 2008 rechazando sus pretensiones. Esta resolución argumenta su decisión en tres apartados, los dos primeros asentando los conceptos básicos sobre los que pivotará el caso (originalidad y plagio), y el tercero, valorando las informes periciales como los documentos principales para dictaminar.

1).EL CONCEPTO DE ORIGINALIDAD.

-La ley exige originalidad y creatividad para que una obra sea protegida por la legislación reguladora de la misma (SAP de Madrid, sección 28, de 11 de enero de 2008).

-La originalidad exige un mínimo de singularidad, novedad y altura creativa (Sentencia de la Sala 1ª del Tribunal Supremo de 24 de junio de 2004).

-Este requisito se ha relativizado en algunos sectores donde las creaciones requieren poca creatividad, como un folleto de mamparas de baño (Sentencia de la Sala 1ª del Tribunal Supremo de 30 de enero de 1996) o en los anuncios por palabras (Sentencia de la Sala 1ª del Tribunal Supremo de 13 de mayo de 2002).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La originalidad se ha venido entendiendo desde dos perspectivas:

-Originalidad subjetiva, reflejo de la personalidad del autor. Plantearía graves problemas porque muchas obras protegidas no muestran el mundo interior del autor y porque podría ocurrir que otras obras sí lo hagan pero no produzcan un resultado creativo nuevo.

-Originalidad objetiva, novedad fruto del ingenio del autor. Aceptada con un consenso mucho mayor por la doctrina.

El Tribunal Supremo asume el concepto objetivo de la originalidad, según se desprende de la sentencia de 24 de junio de 2004:

> "Según autorizada doctrina científica, el presupuesto primordial, para que la creación humana merezca la consideración de obra, es que sea original, cuyo requisito, en su perspectiva objetiva, consiste en haber creado algo nuevo, que no existía anteriormente; es decir, la creación que aporta y constituye una novedad objetiva frente a cualquier otra preexistente: es original la creación novedosa, y esa novedad objetiva es la que determina su reconocimiento como obra y la protección por la propiedad intelectual que se atribuye sobre ella a su creador. En cualquier caso, es exigible que esa originalidad tenga una relevancia mínima."

Otras sentencias también siguen esta línea:

-Audiencia Provincial de Salamanca, sentencia de 16 de mayo de 2000:

> "...es preciso que la originalidad, es decir, la novedad objetiva, tenga una relevancia mínima, ya que no se protege lo que es patrimonio común; de tal manera que la falta de originalidad determina la falta de protección. Y para determinar hasta qué punto una obra presenta suficiente novedad a los efectos de merecer la protección del derecho de autor, habrá que acudir a la opinión de los colectivos sociales a los que va dirigida la obra, así como de los especialistas".

-Audiencia Provincial de Barcelona, sentencia de 21 de noviembre de 2003:

> "El requisito de la originalidad, exigido con alcance general por el artículo 10, para que la fotografía merezca la conceptuación de obra protegida, ha de identificarse con la novedad objetiva, ya sea radicada en la concepción ya en la ejecución de la misma, o en ambas, mas no con la mera novedad subjetiva"

-La novedad además de objetiva ha de tener cierta relevancia, exigiéndose más o menos según el grado de libertad creativa con el que cuenta el autor.

-Se protege la expresión, no las ideas (SAP Madrid, sección 28, 11 de enero de 2007).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2).EL CONCEPTO DE PLAGIO.

Comienza con dos definiciones extrajudiciales, la de la Real Académica Española y la Antonio Agúndez Fernández, jurista y autor de un conocido tratado sobre el plagio literario:

-DRAE: "Copia en lo sustancial de obra ajena dándola como propia".

-Agúndez Fernández:

> "La copia de obra literaria ajena, en sentido amplio comprendiendo también la artística y la científica, sea parcial sea total, en lo sustancial de su texto conforme a coincidencias básicas y fundamentales y la exclusión de las accesorias añadidas, superpuestas y de modificaciones no trascendentales, apropiándose quien la realiza de la titularidad de autor al sustituir el nombre del que la creó por el de persona usurpadora que, con este fraude, ocasiona al verdadero autor perjuicios tanto morales como patrimoniales".

Luego se citan dos sentencias del Tribunal Supremo que asientan tres conceptos:

-El plagio supone copiar otra obra en lo sustancial, una actividad carente de originalidad:

> "...todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial, por lo que se presenta como una actividad mecanizada, muy poco intelectual y creativa, carente de toda originalidad y concurrencia de genio o talento humano, aunque manifieste cierto ingenio" (17 de octubre de 1997).

-Normalmente el robo se trata de ocultar:

> "...dándose en las situaciones de identidad y en aquellas otras que, aunque encubiertas, descubren similitud con la creación original, una vez despojadas de ardides y disfraces, produciendo un estado de apropiación y aprovechamiento de la labor creativa y esfuerzo ideario o intelectivo ajeno." (17 de octubre de 1997).

-El acervo cultural generalizado no está protegido:

> "No procede confusión con todo aquello que es común e integra el acervo cultural generalizado o con los datos que las ciencias aportan para el acceso y conocimiento por todos, con lo que se excluye lo que supone efectiva realidad inventiva, sino mas bien relativa, que surge de la inspiración de los hombres y difícilmente, salvo casos excepcionales, alcanza neta, pura y total invención, desnuda de toda aportación exterior. Por todo lo cual el concepto de plagio ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no transcendentales." (23 de marzo de 1999).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La propia sentencia condensa así las principales conclusiones que salen de todo lo citado:

-La obra supuestamente copiada debe estar plasmada y no ser una mera idea.

-Se exige originalidad en la obra protegible.

-Se requiere que la obra haya sido copia, parcial o total, en lo sustancial de su texto.

-La copia sustancial implica coincidencias estructurales básicas y fundamentales, su esencia y naturaleza.

-Se trata de una actividad material mecanizada muy poco intelectual y menos creativa.

-No habrá confusión con todo aquello que es común e integra el acervo cultural generalizado o con los datos que las ciencias aportan y comunican.

-El plagiador asume la autoría de la obra.

3).INFORMES APORTADOS EN EL PROCEDIMIENTO PENAL Y CIVIL Y ANÁLISIS DE LOS GUIONES.

Para terminar, la sentencia resume los datos más importantes que aportan los distintos informes, citándolos con seudónimos.

Informe de Lucas:

-Se parecen ambos guiones, pero porque también lo hacen los personajes y los problemas que les aquejan.

Informe de Luis Pedro:

-No hay similitudes manifiestas en los personajes o en los diálogos.

-No se puede deducir que existiera un propósito deliberado y llevado a cabo con mala fe, para trasladar literalmente o en espíritu, escenas o situaciones de un guion a otro.

-Hay coincidencias puntuales, derivadas del género negro, seguido en ambos guiones:

-Salida de la cárcel y alguien esperándole fuera.

-Traficantes de drogas.

-Una mujer perversa y manipuladora que domina mediante el sexo al protagonista tendiéndole una trampa.

-Pareja de policías corruptos.

-Mundo gitano. En el guion del demandado toma mucha más fuerza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Informe de Bartolomé , Gabino y Mauricio:

-Hay muchas e importantes coincidencias.

-Es poco probable que sea debido al azar.

-No existe copia literal entre las obras.

-El desarrollo de los elementos comunes es diferente pero existen significativos indicios de cierta transmisión conceptual, argumental, estructural, relacional y de atmósfera de una obra respecto a la otra.

Informe de José Pablo (designado por el juez).

-Los dos guiones comparten con otros muchos relatos y películas el esquema argumental (condenado que regresa al encuentro de su pasado).

-También comparten estereotipos:

-El protagonista sale de la cárcel.

-Mujer traidora.

-Policías paranoicos.

-Estas coincidencias no pueden considerarse relevantes porque son propias del género.

-Los dos guiones desarrollan tramas muy diferentes.

-Su estructura narrativa es distinta. *Gitano* tenga 19 escenas más que *Gitana*.

-La concurrencia en el tiempo de dos proyectos tan parecidos sucede con cierta frecuencia en la industria del cine sin que los caminos de los autores lleguen a cruzarse en ningún momento.

-La utilización de situaciones parecidas (las relacionadas con zonas en conflicto) podría indicar algún tipo de ósmosis o comunicación entre ambos guiones.

-En la ratificación judicial señaló tres coincidencias en las que un guion contamina a otro, pudiendo aventurar que hubo un conocimiento previo del otro, pero considera más importantes las diferencias (documento nº 9 de la contestación a la demanda).

Informe de Margarita y Baltasar (documento nº 24 de la demanda).

-Las similitudes fundamentales son:

-Composiciones de conflicto.

-Situaciones de base.

-Particularidades de personajes.

-Motivaciones de conducta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Conceptos de frase.

Existen identidad ente ambos guiones en sus aspectos estructurales:

-Story line.

-Argumento.

-Personajes.

Las diferencias incluidas no pueden desvirtuar esa conclusión, porque se refieren a una trama secundaria y a la literalidad de los diálogos.

EXPLICACIÓN DE LA DECISIÓN POR PARTE DEL TRIBUNAL. El tribunal desestimó las peticiones del demandante basándose en dos argumentos principales: sus propias conclusiones tras la lectura de los dos guiones y el dictamen del único perito designado judicialmente.

1).Lectura de los guiones. El tribunal señala estas diferencias:

Corazones púrpuras	*Gitano*
No tiene una trama sobre las costumbres de los gitanos y la ley de la venganza. Sólo hay una historia: la relación del protagonista con Carmencita, una mujer que no sigue los dictados del mundo gitano. El protagonista tuvo una relación con Isabel, madre de Carmencita.	Se aprecian dos historias: -Las costumbres de los gitanos y la venganza de un clan contra otro. Esto afectará al protagonista, que jura a un patriarca que le dejará tomarse la justicia por su mano contra el que atropelló a un niño de su clan, hecho que ocurre en la última escena. -La historia principal, sobre el protagonista (Andrés) y su mujer (Lucía). Él sale de la cárcel e ignora hasta el final del filme que fue su mujer el que lo traicionó para poder irse con un director de una discográfica.
José, el protagonista, no es gitano y no conoce previamente a nadie del clan, salvo a su antigua pareja.	El protagonista pertenece a uno de los clanes y sigue la ley gitana.
José se queda hechizado por Carmencita y se deja embaucar para que le ayude en un negocio de drogas.	Lucía ejerce menos control sobre Andrés.
José descubre que Isabel y su amante le han traicionado para ir a la cárcel tras el negocio.	Lucía manda más que Carmencita sobre el negocio de la droga.
La historia termina con Carmencita triunfando en el teatro y José marchándose	Lucía es asesinada por haber atropellado al niño del otro clan.

2).Dictamen de José Pablo. Partiendo de él, afirma estar de acuerdo en que:

-No ha habido transmisión de elementos esenciales de un guion a otro.

-La trama ausente de las costumbres de los gitanos es relevante.

-No existe coincidencia de diálogos.

-Los personajes son diferentes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.2.2.2.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LA SENTENCIA DE LA VÍA CIVIL DEL CASO GITANO. 1ª INSTANCIA

-Rechaza la posibilidad de acotar la originalidad subjetiva, pero sí lo ve posible con la objetiva, con lo que la originalidad se hará exclusivamente con el análisis de la obra y no del autor.

-La copia ha de ser sustancial.

-Normalmente el robo se trata de ocultar.

-El acervo cultural no está protegido.

-Los peritos han estudiado en sus informes los guiones: personajes, tramas y diálogos. Algunos apuntan a que los lugares comunes del género de cine negro deben quedar fuera.

-Entendemos que esta sentencia tiene dos errores:

-Arrogarse el tribunal las cualidades de un teórico del cine y asumir la función de perito incluyendo sus propias conclusiones y dándoles un lugar destacado.

-Desdeñar todos los informes que no vengan por designación judicial, sobre todo cuando entre ellos algunos apuntan a conclusiones radicalmente opuestas a las suyas.

4.1.2.2.2.3. VÍA CIVIL.2ª INSTANCIA

La sección 28º de la Audiencia Provincial de Madrid dictó esta sentencia el 8 de abril de 2011 tras el recurso de apelación interpuesto por los demandantes. Este tribunal revocó la sentencia de 15 de diciembre de 2008 por aplicación de los siguientes artículos del TRLPI:

-Artículo 14, que regula los derechos morales que le incumben (en concreto, el derecho de reconocimiento de la autoría).

-Artículo 17 del TRLPI, que regula los derechos de explotación de la obra en cualquier forma que corresponden en exclusiva al autor.

-Artículo 21, porque el plagio se produce en términos de copia sustancial.

La indemnizaciones por daños y perjuicios morales y patrimoniales ascendieron a 80.000 euros para Antonio González-Vigil, por la vulneración de sus derechos de propiedad intelectual, y 80.928,29 euros a Dato Sur, por ser cesionaria de los derechos de explotación del guion *Gitana/Corazones púrpura*. Resumiremos ahora algunos de las razones esgrimidas en esta decisión (ANEXO IX):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-La lectura de los guiones y el análisis de los informes comparativos llevó a los magistrados a concluir la existencia de un alto grado de coincidencia entre ambas obras, especialmente en los siguientes puntos presentes en ambos guiones:

-El protagonista sale de la cárcel al comienzo tras cumplir condena de dos años por un delito de drogas.

-Luego mantiene una relación sexual con una prostituta en su casa.

-Se reencuentra con un antiguo amor que trata de seducirlo de nuevo y de traicionarlo después.

-Dos policías corruptos, uno de ellos cocainómano, quieren encarcelarlo sin motivo.

-Se enamora de una gitanilla que es familia de su antiguo amor y que se dedica al mundo del espectáculo.

-Esta chica mantiene una relación sentimental con un gitano al que desprecian.

-El antiguo amor le traicionó en el pasado y ahora mantiene relaciones amorosas con un empresario extranjero involucrado en el mundo de la droga. El protagonista se llega a reunir con este empresario en su lujosa oficina.

-El protagonista tiene la oportunidad de vengarse de la mujer que lo ha traicionado, pero no la mata.

-En el desenlace, el patriarca del clan gitano aparece como figura preponderante.

-Se pronuncia la frase del Evangelio: “Mi reino no es de este mundo”.

-Se considera probado que la línea argumental de la obra del demandante se ha incorporado a la obra del demandado, aunque luego se le hayan añadido otras tramas, como la de la venganza gitana.

-Se tiene muy presente que algunas de las peritaciones recabadas ya hablaban de esta ósmosis especialmente con el aspecto cuantitativo que otorga el informe de Gonzalo García Pelayo y el dato de que la posibilidad de que coincidan 77 elementos se calcula en 1 entre 365.000 millones. Esto hace pensar al tribunal en que no existe casualidad, sino plagio, aunque no sea literal ni total.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Se afirma que lo susceptible de propiedad intelectual es el resultado creativo plasmado y no las ideas, ni los lugares comunes o tópicos casi inevitables en cierto tipo de guiones. Pero tantas similitudes notables no derivarían de los clichés del género.

-La sala toma como un dato relevante para descartar la casualidad la acreditación de que el guion fue enviado a la oficina de Origen PC, productora de *Gitano*.

4.1.2.2.2.3.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LA SENTENCIA DE LA VÍA CIVIL DEL CASO GITANO. 2ª INSTANCIA

-Los artículos del TRLPI empleados son:

-Artículo 14, por el derecho de reconocimiento de la autoría.

-Artículo 17 del TRLPI, por los derechos de explotación.

-Artículo 21, por la copia sustancial.

-La copia no necesita ser total ni literal.

-La acumulación de semejanzas anula la explicación de que ambas pertenecen al mismo género.

-Se estudian los personajes y la trama.

-El acceso del demandado al trabajo del demandado es un dato muy revelador para el juez, pero no debe afectar al trabajo del perito.

4.1.2.3. EL CASO *800 BALAS*

En el año 2007 se presentó ante el Juzgado de 1ª Instancia núm. 34 de Madrid una demanda en la que un guionista acusaba al director Alex de la Iglesia de haberle plagiado un guion cinematográfico llamado *Camino de Almería* en su película *800 balas*. El demandante pedía el cese de la exhibición de la película, una indemnización de 45.000 euros y la realización de publicidad sobre el carácter de autor de la referida obra del demandante. La sentencia (ANEXO X) resultó favorable a De la Iglesia, aunque fue recurrida y llegó a la Audiencia Provincial de Madrid, con igual resultado ya que entendía el tribunal que el recurso contenía una serie de alegaciones confusas e infundadas, como reclamar que el guion del demandante era una obra protegida, lo que nunca se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puso en cuestión, y dudar de que el guion de *800 balas* estuviera inscrito en el Registro de la Propiedad Intelectual, algo irrelevante porque un guion desde su nacimiento goza de todos sus derechos, independientemente de si ha sido registrado o no. Sin embargo, el fallo más relevante fue que su acusación de plagio se basaba únicamente en un inconsistente y forzado listado de coincidencias, del que el tribunal habló así:

> "El listado de coincidencias aportado con la demanda es inexacto, pues hace referencia a coincidencias que no son tales, o simplifica algunos extremos para hacerlos coincidir, sino que además no hace referencia a los elementos que la jurisprudencia ha exigido que coincidan para que pueda hablarse de plagio, como es el caso de las estructuras básicas y fundamentales de las obras cinematográficas. Las coincidencias se producen en algunos `lugares comunes´ de ciertos géneros cinematográficos (o de lo que podría considerarse como una especie de `homenaje´ a tales géneros), y en una coincidencia geográfica (antiguos decorados de las películas de `spaghetti western´ en el desierto de Tabernas, en Almería)".

La Audiencia Provincial reconoce que la jurisprudencia norteamericana es la más desarrollada al respecto del tema y recurre a ella en varias ocasiones a la lo largo de esta sentencia, a pesar de que ninguna de las dos obras confrontadas tienen origen ni producción estadounidense. La primera vez que lo hace es para explicar que es un error pedir la protección de ideas genéricas y lugares comunes, algo incompatible con la regulación de la propiedad intelectual:

> "Respecto de estos `lugares comunes´, la jurisprudencia norteamericana sobre el `copyright´ ha elaborado la doctrina conocida como `Scènes à faire´, según la cual no están amparados por el derecho de autor ciertos tópicos comunes a un género. Por ejemplo, una novela de espías contendrá por lo general elementos tales como automóviles de lujo, cuentas numeradas en un banco suizo, una mujer fatal o varios `gadgets´ de espía escondidos en relojes, cinturones, zapatos o paraguas, sin que la obra posterior en la que tales elementos aparezcan sea un plagio de otra anterior en la que también se acudía a tales elementos. Lógicamente, en el subgénero de películas en las que se rinde un homenaje al `spaghetti western´ esos tópicos son bastante más limitados, y es casi inevitable que aparezcan en los guiones de tales películas".

> "Las únicas coincidencias significativas se refieren a lo que hemos denominado como `lugares comunes´, a ciertos `clichés´ propios del cine o de algún género cinematográfico en concreto (el `saloon´, el duelo, la mina de oro), a recursos utilizados con frecuencia en las películas (el noticiario de televisión donde se refieren, como noticia, a sucesos de la película), así como a ubicaciones (los antiguos decorados de películas del oeste de Almería) o referencias a personajes y elementos cinematográficos (el actor Clint Eastwood, el poncho que utilizaba en las películas dirigidas por Sergio Leone), elementos difícilmente eludibles cuando se trata de una película española que pretende ser un homenaje al `spaghetti western´".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En otro momento alude, sin mencionarlo explícitamente, al conocido test intrínseco (interno) / extrínseco (externo):

> "Los guiones confrontados en el presente litigio discurren de modo muy diverso. No coincide la `forma externa´ de los guiones, y ni siquiera puede decirse que coincidan, como ahora se pretende en el recurso, la `forma interna´, la `estructura básica´ de ambos guiones. Los argumentos que sirven de base a uno y otro guion son diferentes, siendo distintos el inicio, el desarrollo y el desenlace de la historia. Los principales personajes son distintos (el niño, el abuelo especialista, la exmujer de éste, Laura, Cheyene en *800 balas*; Clint, el capitán, Brando, el chino en *Camino de Almería*), con meras coincidencias en personajes secundarios irrelevantes (los guardias civiles, una mujer con pechos grandes)".

4.1.2.3.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LA SENTENCIA DEL CASO DE *800 BALAS*

-El tribunal no admite las coincidencias excesivamente simplificadas para hacerlas coincidir.

-La Audiencia Provincial da validez a la jurisprudencia norteamericana al asumir la doctrina de las "Scènes à faire" y el test intrínseco/extrínseco norteamericano.

-Se puede extraer la conclusión de que el juzgador tuvo en cuenta, al menos, los siguientes parámetros para tomar su decisión:

- -Consistencia de las similitudes.
- -Estructura externa.
- -Estructura interna.
- -Personajes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2. LA LINGÜÍSTICA FORENSE

En nuestro deseo de lograr un análisis lo más cercano al método científico, hemos recurrido a la lingüística forense, según la cual todo mensaje posee unas marcas que lo hacen irrepetible y que pueden ser rastreadas y clasificadas. Este proceso se basaría en unos conceptos que Alberto Fuertes Puerta[172] define así:

-Idiolecto. Relación entre la extensión léxica de una persona y su selección léxica.

-Extensión léxica. Conjunto de elementos léxico-gramaticales almacenados en el cerebro a lo largo de la vida. Se asociaría con el paradigma de la lengua, el conjunto de opciones de que dispone un hablante a la hora de materializar un mensaje.

-Selección léxica. Elementos que el hablante tiende a favorecer sobre otros posibles. Se entiende como el sintagma o cadena hablada, la realización concreta y puntual del paradigma. Cuando hablamos o escribimos pondríamos en marcha principios en marcha: el de selección abierta y el fraseológico. La secuencia resultante podría resultar de una selección idiosincrásica o ser simplemente un enunciado habitual en la lengua.

El idiolecto se consideraría único en cada persona por las diferencias en la extensión y selección léxica a través de textos, normalmente escritos. Cuanto más extensa sea la secuencia estudia, menos probable sería que dos usuarios de la lengua produjeran el mismo enunciado por casualidad.

En España ha sido Mª Teresa Turell quien ha liderado el desarrollo de esta disciplina a través de su trabajo en el Laboratorio de Lingüística Forense (ForensicLab) del Instituto Universitario de Lingüística Aplicada, organismo de la Universidad Pompeu Fabra y referencia mundial en este campo. Turell[173] detalla que las principales aplicaciones de sus estudios son la identificación de hablantes y escritores de una determinada variedad lingüística, el análisis de la imitación de la firma y de la producción de textos con fines criminales, el establecimiento de la autoría, tanto de textos orales como escritos y el análisis del plagio. Se podría decir que los dos últimos asuntos son el fondo el mismo porque la detección del plagio implica averiguar si un texto se ha producido o no con independencia de otro previo, afirmando o negando la autoría declarada del mismo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[172] Alberto Fuertes Puerta, *op.cit.*, pp.15-20.

[173] TURELL, Mª Teresa, *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005, p.13.

El trabajo requerido a un lingüista forense en un juicio por plagio consistiría en recopilar todos los datos lingüísticos posibles a través de pruebas periciales que ayudan a confirmar o no la existencia de esta práctica. Cada una de estas similitudes como tal no serían una prueba contundente, pero la acumulación de las misma sí podría constituirla. El proceso tendría dos fases: la cualitativo, localizando semejanzas entre dos textos, y la cuantitativo, especificando cuán parecidas son [174].

Como apunta Sheila Queralt[175], todavía se sigue trabajando para cuantificar el grado de similitud entre las muestras ya que, a diferencia de otras ciencias forenses, la lingüística no es una ciencia exacta y la lengua es un objeto de estudio variable. Añade que los peritos normalmente han basado sus dictámenes en análisis descriptivos o cualitativo, dándole a cada similitud o diferencia una valoración subjetiva y calculada según su propia experiencia. Sin embargo, en las últimas décadas esta tendencia se habría subvertido gracias a la implementación de una serie de métodos forenses probabilísticos y multivariantes que buscarían evaluar los grados de similitud, de rareza y de probabilidad de aparición de esas características en comparación con una población relevante.

Queralt entiende que, para aumentar la aceptación de la práctica de la comparación forense de textos, los lingüistas deberían establecer un marco metodológico común que arroje resultados fiables definiendo al menos estos puntos: naturaleza, número y tamaño de las muestras; variables más discriminatorias; y técnicas estadísticas capaces de medir la tasas de error. Así, estos cambios irían acorde con lo que se ha venido en llamar "el marco de la razón de la verosimilitud" o "norma Daubert", establecida por el Tribunal Supremo de EEUU en 1993 a raíz del caso *Daubert v. Dow Merrill Pharmaceuticals Inc*.. Un peritaje se validaría si:

-La teoría presentada ha sido probada y es replicable.

-Se ha sometido a publicación y revisión por parte de la comunidad especializada.

-Posee un margen de error real o probable.

-La teoría tiene una aceptación generalizada entre la comunidad científica.

Solan y Tiersma[176] consideran que estos criterios han favorecido a las grandes empresas dificultando mucho el testimonio de los peritos en las demandas. Algunos casos resultan

[174] TURELL, María Teresa, *Plagio y traducción literaria*, Revista Vasos Comunicantes: http://revistavasoscomunicantes.blogspot.com.es/2011/04/vasos-comunicantes-numero-37.html (vi: 12 noviembre 2013), p. 46-48.

[175] QUERALT ESTÉVEZ, Sheila, Acerca de la prueba lingüística en atribución de autoría hoy, Revista de llengua I dret. Journal of language and law, http://revistes.eapc.gencat.cat/index.php/rld/article/viewFile/10.2436-20.8030.02.77/pdf (vi: 11 de agosto de 2015).

[176] SOLAN, Lawrence y TIERSMA, Peter, "La lingüística forense en los tribunales norteamericanos", en TURELL, Mª Teresa (coord.), *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005, pp.147-157.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paradójicos, como el de *Clifford v. USA*, en el que un lingüista admitió que su disciplina aún no había desarrollado una metodología totalmente fiable para determinar la autoría de unos documentos. El tribunal rechazó entonces su testimonio, dejándole al jurado, que poseía muchos menos conocimientos sobre el asunto, la obligación de decidirlo. En un caso posterior, *USA v. Van Wyk* (1998), se llegó a un punto intermedio. Se dirimía en este juicio si el acusado había escrito unas cartas amenazantes. El tribunal permitió que el perito declarara sobre las similitudes y diferencias entre los documentos, pero no que diera su opinión sobre la autoría de los mismos. Es un punto intermedio solamente en apariencia, puesto que al jurado le quedaría clara la opinión del perito sobre la autoría oyendo las numerosas similitudes entre ambos documentos.

Mejor opinión posee de estos cambios Queralt, para quien estos estándares habrían tenido un gran impacto en la comunidad científica internacional, anulando las metodologías basadas en la experiencia en vez de en la objetividad y permitiendo, en el caso de la comparación forense de textos, llegar a expresar resultados de probabilidad de que un texto pertenezca a un autor o no. Con todo, esta disciplina gana cada vez más terreno a medida que se dan a conocer procesos donde su aplicación ha resultado fundamental, como en el famoso caso acaecido en Inglaterra donde un hombre, Derk Bentley, fue condenado en base a una confesión escrita y luego se demostró que ese texto recurría a un lenguaje más propio de la policía que al del detenido. Solan y Tiersma[177] añaden que las reticencias del sistema judicial están descendiendo debido a dos motivos. El primero es que la policía sí tiene total libertad para emplearla en la fase previa al juicio, normalmente para descartar sospechosos. El segundo es que se están desarrollando métodos más reconocidos por la comunidad científica, recurriendo al uso de ordenadores y métodos estadísticos que rastrean la presencia de rasgos morfosintácticos y léxicos para trazar las semejanzas entre dos textos o entre un texto y la forma de hablar de un segmento de la población.

4.2.1. EL ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA LINGÜÍSTICA FORENSE

Sin duda, la gran novedad de esta ciencia es el intento de cuantificar semejanzas a través de medidas y métodos que permitirían atribuir un mayor grado de fiabilidad a las pruebas periciales que se presentan en los juicios. La clave estaría en establecer umbrales que separen el terreno de la semejanza aceptable del plagio a través de tres mecanismos:

[177] Ibídem, pp.147-157.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Un tanto por ciento prefijado. David Woolls estableció entre un 30% y un 50%.

-La introducción de los llamados "textos de control", que ayudarían a calibrar la importancia de las similitudes.

-Escalas de valoración. La más aceptada es la de McMenamin de 9 gradientes que van desde el máximo nivel de certeza posible al mínimo nivel de certeza posible en una pericia forense de atribución o de exclusión de autoría dubitada.

Queralt[178] pone como ejemplo, el empleo de tablas con intervalos que ayudarían a la comprensión del resultado, como el de la equivalencia verbal de Champod y Evett.

EQUIVALENCIA VERBAL PROPUESTA POR CHAMPOD, Y EVETT.	
LIKELIHOOD RATIO LR	PROPOSED VERBAL EQUIVALENT
> 10.000	Very strong evidence to support
1000-10.000	Strong evidence to support
100-1000	Moderately strong evidence to support
10-100..	Moderate evidence to support
1-10..	Limited evidence to support
0,1-1..	Limited evidence against
0,01-0,1..	Moderate evidence against.
0,001-0,01..	Moderately strong evidence against.
0,0001-0,001..	Strong evidence aginst.
< 0,0001..	Very strong evidence against.

Uno de los grandes nombres de esta disciplina, Malcom Coulthard, ejemplifica este punto utilizando dos oraciones ("I picked something up like an ornament" y "I asked her if I could carry her bags") y trata de buscar la cadena de palabras en Internet a través del buscador Google para intentar comprobar sus opciones de coincidencia. El resultado fue:

CADENA	COINCIDENCIAS
I picked	1060000
I picked something	780
I picked something up	362
I picked something up like	1
I picked something up like an	0
If I could	2370000
I asked	2170000
I asked her	284000
I asked her if	86000
I asked her if I	10400

[178] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I asked her if I could	7770
I asked her if I could carry	7
I asked her if I could carry her	4
I asked her if I could carry her bags	0

Coulthard realizó esta búsqueda en 2005 y Fuertes Puerta[179] la repitió en 2011 con la segunda frase y este resultado:

CADENA	COINCIDENCIAS
If I could	86400000
I asked	226000000
I asked her	138000000
I asked her if	45300000
I asked her if I	33800000
I asked her if I could	13800000
I asked her if I could carry	522000
I asked her if I could carry her	86800
I asked her if I could carry her bags	7

Para este autor las posibilidades de que dos textos, aunque traten de un mismo tema, incluyeran oraciones coincidentes se reducirían cuanto más extensas sean. Si se produjeran de forma sistemática las opciones se reducirían al mínimo dejando a la copia casi como la única opción posible. No existiría constancia de que algún plagiario se haya defendido aludiendo a la posibilidad de que tanto él como el otro autor hayan empleado sistemáticamente una idéntica formulación lingüística.

La premisa del análisis cuantitativo sería, por tanto, que si dos textos comparten un elevado porcentaje de palabras y oraciones, habría que calificarlo de plagio lingüístico. Este proceso se ha aligerado enormemente gracias al empleo de programas informáticos, como CopyCatch, desarrollado por el propio David Woolls, que procesaría los textos por pares, mostraría la similitud textual entre ellos y emparejaría los fragmentos coincidentes o parecidos para su análisis cualitativo.

Veamos los pasos necesarios para el correcto empleo de este programa[180].

1).Stoplist.

Su uso comenzaría con la creación de una stoplist, es decir, lista de palabras que el programa obviará en el cálculo de la similitud textual y que estaría compuesta por dos tipos de palabras:

-De contenido gramatical/function-words. Categorías gramaticales cerradas: preposiciones, artículos, determinantes y pronombres. Su uso es habitual y no aportaría información útil.

[179] Alberto Fuertes Puerta, *op. cit.,* pp.15-20.

[180] Ibídem, pp.104-107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-De contenido léxico/content-words. Categorías gramaticales cuyo inventario permanece abierto: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios. La selección léxica que lleva a cabo el emisor entre las distintas opciones sería uno de los principales elementos de distinción, junto con la disposición discursiva y sintáctica de los elementos, de un texto respecto a otro. Si dos obras versan sobre el mismo tema ha de entenderse como normal la coincidencia de determinados elementos léxicos y éstos han de incluirse en la stoplist. También se incorporarían los verbos ser y haber en todas sus conjugaciones porque su uso se acerca más a las palabras de contenido gramatical por su extensión y función.

2).Medidas estadísticas de similitud textual.

Afirma Fuertes Puerta[181] que la lingüística forense puede detectar el plagio gracias a un juicio del lector basado en una expectativa de similitud. El mayor problema sería determinar el umbral de similitud a partir del cual los parecidos pasan de ser razonables a sospechosos. Woolls establecería que en los textos creados independientemente la cantidad de léxico compartido ha de ser inferior al 50% y un 5% en la cantidad de léxico que aparece una sola vez. Las medidas de similitud textual CopyCatch se elaborarían sobre las palabras de contenido léxico con estos parámetros:

2.1).Volumen de palabras compartidas más de una vez. Relación entre:

-El total de palabras de contenido léxico compartidas que aparecen más de una vez en al menos uno de los archivos.

-El total de todas las palabras de contenido léxico que integran cada archivo.

Simulando un ejemplo hipotético, saldrían estos porcentajes.

	PALABRAS DE CONTENIDO LÉXICO	VOCABULARIO COMPARTIDO MÁS DE UNA VEZ
TEXTO A	10000	50%.
TEXTO B	11000	45,5%.
PALABRAS COMPARTIDAS MÁS DE UNA VEZ	5000	

2.2).Volumen de palabras únicas compartidas. Relación entre:

-El número de palabras que aparecen una sola vez en uno y otro archivo

-El total de todas las palabras de contenido léxico en uno y otro.

[181] Ibídem, pp.15-20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	PALABRAS DE CONTENIDO LÉXICO.	VOCABULARIO ÚNICO COMPARTIDO
TEXTO A	10000	5%.
TEXTO B	11000	4,5%.
PALABRAS ÚNICAS COMPARTIDAS	500	

Según Woolls los porcentajes de textos producidos independientemente rondarían el 5%.

2.3).El volumen de vocabulario coincidente.

Media de volumen total de palabras compartidas (Suma del volumen de palabras compartidas más de una vez +volumen de palabras únicas compartidas) del texto A con el B y del texto B con el A. [Texto A (50%+5%) + Texto B (45,5%+4,5%)]/2: 52,5%.

2.4).El vocabulario único no coincidente.

Palabras que aparecen una vez en uno de los textos y no en el otro. Un porcentaje elevado desmentiría el plagio. Aunque CopyCatch no lo calcula, se podría hacer tomando como referencia el total de palabras de contenido léxico de cada archivo.

2.5).Los sintagmas únicos coincidentes.

Un sintagma es un conjunto de palabras unidas alrededor de un núcleo y que realizan una misma función. CopyCatch muestra los sintagmas pero no cuantifica cuántos son, lo que obligaría a un recuento manual. Teresa Turell propuso localizar los más comunes, esto es, los que contengan 3, 4 y 5 palabras.

3).Nivel umbral de similitud para el vocabulario coincidente

Turell[182] recuerda que en cualquier texto dudoso una de cuestiones más relevantes es determinar cuál sería el nivel umbral de similitud de vocabulario coincidente, es decir, cuánto de similar o de idéntico es admisible. Ese nivel de similitud tendría la capacidad de cuantificar y concretar ese sensación etérea de similitud, produciendo un resultado bastante eficaz a la hora de presentarse como una prueba en un juicio de plagio. Según esta autora, el porcentaje de "Vocabulario coincidente" se calcula respecto del número total de palabras léxicas usadas en los dos archivos y utilizando un programa informático que discrimina entre palabras léxicas de contenido y palabras cerradas funcionales.

[182] Mª Teresa Turell, *op. cit.,* 2005, pp. 275-296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por ejemplo, en una traducción sería normal establecer como palabras cerradas funcionales los topónimos (nombres de lugar) y los patronímicos (nombre de los personajes de la obra).

Para calcular el vocabulario coincidente los programas deberían utilizar un nivel de similitud del 50% ya que los resultados obtenidos sobre textos de un mismo texto harían oscilar el resultado entre el 30% y el 50%. En el estudio de las traducciones, este deberá establecerse en un nivel porcentual mucho más alto: 70%.

4.2.2. EL CASO *JULIO CÉSAR*

En 1988 el Centro Dramático Nacional estrenó una versión de *Julio César* escrita por Manuel Vázquez Montalbán, quien reconocía dentro de su texto haber consultado varias traducciones anteriores. Sin embargo, el autor de una de ellas, Ángel Luis Pujante, denuncia que Vázquez Montalbán tomó una cantidad excesiva de lo que él aportó a la obra de Shakespeare y llevó el caso a juicio. La acusación se complementó con un informe pericial (ANEXO XI)[183] que llevará a cabo Pilar Zozaya, catedrática de Filología Inglesa de la Universidad de Barcelona, en el que se valoraban las similitudes existentes entre ambos textos.

El juez del caso finalmente dictó la lesión del derecho de propiedad intelectual de Pujante. En su auto de sentencia, se otorgó una importancia capital al informe pericial por haber extraído las coincidencias significativas cualitativa y cuantitativamente y concluir que Vázquez Montalbán no hizo una verdadera aportación original en su labor, lo que supondría una indemnización de tres millones de pesetas por perjuicio moral y un 15% de las ganancias obtenidas por este trabajo.

La apelación de la sentencia llevó el caso a la Audiencia Provincial de Barcelona, que dictó en sentido contrario al absolver al demandado porque, aun admitiendo que no existía una contribución original, Vázquez Montalbán no había ocultado sus fuentes. Un recurso de casación por infracción de la LPI llevó el caso ante el Tribunal Supremo, el cual consideraba como probadas las conclusiones del informe pericial por no haber sido rebatidas y condenó definitivamente a Vázquez Montalbán por reproducción de una obra sin consentimiento del autor y no por plagio, ya que ese delito no se había recogido como tal en el Código Penal.

[183] Alberto Fuertes Puerta, *op.cit.*, pp.535-548.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La diferencia entre ambas figuras residiría en que el plagio oculta su autoría propia y la reproducción no autorizada sí lo hace, pero su empleo sin autorización iría contra los intereses económicos del autor, como ocurriría cuando se fotocopia un libro sin licencia, pero sin negar el nombre de su escritor.

Finalmente se reestableció la indemnización del 15% de los derechos de autor a Pujante, pero no de los 3 millones por daños morales, porque la obra acabó en una empresa digna y porque se advirtió al lector del uso de la traducción de Pujante[184].

4.2.2.1. EL INFORME PERICIAL DE PILAR ZOZAYA[185]

En el informe de Zozaya comienza dejando claro que para ella una traducción debería partir del texto original y no otras traducciones anteriores, que como mucho servirían de apoyo puntual. El nuevo trabajo ha de aportar material al ya existente, sobre todo con giros y hallazgos en los puntos más problemáticos, algo que en este caso se facilitaría con la distancia espacial y temporal con respecto al texto de origen. Zozaya estudió las dos versiones de Pujante y Vázquez Montalbán, pero también de la de Astrana (1961) y Valverde (1968), que harían de textos de control y servirían para entender si los parecidos están motivados. Su enfoque sería cualitativo por buscar las principales coincidencias y la posterior valoración de las mismas, aunque en su informe llega a plantear la opción de una cuantificación del plagio a través de un programa informático (recordemos que en el año 1990 el uso de ordenadores no estaba generalizado), pero no le da especial importancia porque cree que la conclusión sería la misma.

Su metodología partiría de una postura cercana a la lingüística forense al concebir que cada escritor tiene un estilo propio, asimilable al concepto de idiolecto y localizable a través de sus decisiones al plasmar su dominio del idioma. La naturaleza del texto original influye en su traducción. Un texto técnico apenas se prestaría a variaciones frente a las enormes posibilidades ofrecidas por uno literario. *Julio César* contaría con una elevada calidad connotativa del lenguaje literario gracias a un verso lleno de dobles sentidos y sentencias crípticas, lo que complicaría mucho la coincidencia. Lo ilustra esta experta con tres ejemplos:

[184] Ibídem, pp.85-91.
[185] Ibídem, pp.93-101.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).*My heart is thirsy for that noble pledge.*

A. ¡Mi corazón está sediento de este noble brindis!

V. Mi corazón está sediento de este noble brindis.

P. Mi corazón está sediento de ese brindis.

V. M. Mi corazón está sediento de este brindis.

2).*Fill, Lucuis, till the vine o'erswell the cup.*

A. ¡Llena, Lucio, llena de vino mi copa hasta que se derrame!

V. Llena, Lucio, hasta que el vino rebose de la copa.

P. Lucio, llena la copa hasta que se desborde.

V. M. Lucio, llena la copa hasta los bordes.

3).*I cannot drink too much of Brutus' love.*

A. Jamás beberé lo bastante por el afecto de Bruto.

V. No puedo beber suficiente del cariño de Bruto.

P. Jamás podré apurar la amistad de Bruto.

V. M. Jamás podré apurar la amistad de Bruto.

Los dos primeros entrarían dentro de lo admisible al ser versos sencillos y traducciones lógicas. Sin embargo, en el tercero Pujante se desvió de la literalidad e introdujo cambios como la condensación de tres palabras, "drink too much", en una sola, "apurar", y la sustitución de "love" por "amistad". Vázquez Montalbán lo reprodujo sin cambiar nada.

El dictamen incluye un apéndice con 45 páginas que desglosan las coincidencias entre versiones. He aquí un resumen de los relevantes:

1.CALCOS DE UNA SOLA PALABRA. *Now let it work. Mischief... (III, ii)* A. ¡Ahora prosiga la obra! Maldad… V. Ahora, hay que dejarlo actuar. Ruina… P. Y ahora, que actúe. Discordia… V. M. Y ahora, actúa tú. Discordia…	La traducción de Pujante para *mischief* por *discordia* sería inusual.
2.CALCOS DE VARIAS PALABRAS. *That I do fawn on men, and hug them hard (I, ii).* A. que marcho en pos de los hombres y los abrazó efusivamente. V. que adulo a los hombres, y les abrazo estrechamente. P. que prodigo halagos y zalemas.	Pujante cambiaría la estructura de dos oraciones coordinadas por una con dos complementos directos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

V. M. que prodigo elogio y zalamerías.	
3.CALCOS DE TODO EL VERSO. *What should be in that Caesar (I,ii).* A. ¿Qué había de haber en este ‗César'? V. ¿Qué tendría que haber en ese ‗César'? P. ¿Qué tiene el nombre de César? V. M. ¿Qué tiene el nombre de César?	Los dos primeros traduciría literalmente, mientras que Pujante reinterpretaría el original.
4.CALCOS DE VERSOS EN SERIE. And *groaning underneath this age's yoke (I, ii).* A. Y gimiendo por la opresión de la época. V. gimiendo bajo el yugo de esta época. P. que gimen bajo el yugo de los tiempos. V. M. que gimen bajo el yugo de los tiempos. *Have wished that noble Brutus has his eyes.* A. suspirar por que el noble Bruto abriese los ojos. V. han deseado que el noble Bruto tuviera sus ojos. P. y quisieran que Bruto no fuese tan ciego. V.M. y quisieran que Bruto no fuera tan ciego.	Una vez más, Pujante recrearía el original
5.EJEMPLOS DE ADICIÓN Y OMISIÓN. *O yes, and soundless too! (V, i).* A. ¡Oh, sí! ¡Y también su ruido! V. Ah sí, y también su ruido. P. Sin aguijón y sin voz. V. M. Sin aguijón y sin voz. *Yon Cassius has* a lean *and hungry look (I, ii).* A. He allí a Casio con su figura extenuada y hambrienta. V. Ese Casio tiene aire macilento y hambriento. P. Ese Casio tiene un aspecto famélico. V. M. Este Casio tiene un aspecto famélico.	Adición de un segundo significado para *soundless*. Omisión por la una fusión de dos adjetivos en uno solo.
6.ERRORES DE TRADUCCIÓN. *That Tiber trembled underneath her banks (I, i).* A. que temblaba el Tiber bajo sus bordes. V. que hacía temblar el Tiber bajo sus riberas. P. que hacía temblar al Tiber en su lecho. V. M. que hacía temblar al río en su lecho. *For let the gods so speed me as I love (I, ii).* A. pues así me favorezcan los dioses como amo. V. pues que los dioses me protejan como amo. P. pues, que los dioses me sean adversos. V. M. pues, que los dioses me castiguen.	Zozaya estimaría que Pujante se equivoca en su traslación de los términos *banks* por *lecho* y *speed* por ser adverso, cuando deberían ser *ribera* y *proteger* respectivamente.
7.RECONSTRUCCIÓN. *The gods do this in shame of cowardice (II, ii; 41).* A. ¡Eso lo hacen los dioses para vergüenza de la cobardía! V. Los dioses hacen eso para avergonzar la cobardía. P. Así es como los dioses censuran al cobarde. V. M. Así es como los dioses castigan al cobarde.	Pujante reconstruye la frase al cambiar la categoría gramatical de *cowardice*, de sustantivo a adjetivo, y de *shame*, de sustantivo a verbo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Zozaya acaba con la siguiente conclusión:

> "…que tan frecuentes y sistemáticas coincidencias, tales paralelismos en versos enteros, tales parafraseos, el hecho de seleccionar una misma estructura sintáctica, o un recurso estilístico idéntico, en escena tras escena y así durante cinco actos, no pueden ser el resultado de la mera casualidad, sino una apropiación clara y contundente por parte del Sr. Vázquez Montalbán de la traducción realizada por el Dr. Pujante".

4.2.2.2. EL ENFOQUE CUANTITATIVO DEL CASO *JULIO CÉSAR*

Teresa Turell[186] volvió a estudiar el caso *Julio César* añadiendo el enfoque cuantitativo que Zozaya no había empleado y obtiene estos resultados tras cuantificar los cuatros textos con CopyCatch.

1).Nº de palabras.

Astrana Marín (1961).	20,664 palabras.
Valverde (1968).	20,649 palabras.
Ángel Luis Pujante (1987)	18,422 palabras
Manuel Vázquez Montalbán (1988).	18,849 palabras.

2).Vocabulario coincidente. Luego estos textos se someten por parejas al programa informático, arrojando los siguientes porcentajes.

PORCENTAJE DE VOCABULARIO COINCIDENTE EN LOS PARES DE TRADUCCIONES COMPARADOS.	
Astrana-Valverde	64,3
Pujante-Valverde	67,3
Vázquez Montalbán- Valverde	67,7
Vázquez Montalbán-Astrana	73,5
Pujante- Astrana	75,3
Pujante- Vázquez Montalbán	83,9

Aunque el de Pujante-Vázquez Montalbán arrojaría un dato especialmente elevado (casi 20 puntos por encima de la comparación Astrana-Valverde), esta cifra entraría dentro de lo esperado en casos de traducción. Por eso se necesitaría recurrir a otras mediciones.

[186] TURELL, Mª Teresa, "El plagio en la traducción literaria", en TURELL, Mª Teresa (coord.), *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005, pp. 275-296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).Palabras compartidas que aparecen una sola vez en ambas obras.

PALABRAS COMPARTIDAS UNA SOLA VEZ	
Astrana-Valverde	445
Pujante-Valverde	393
Vázquez Montalbán- Valverde	432
Vázquez Montalbán-Astrana	668
Pujante- Astrana	698
Pujante- Vázquez Montalbán	109

Una vez más, la pareja Pujante-Vázquez Montalbán destaca, casi doblando al resto de opciones.

4).Vocabulario único. Este parámetro localiza los elementos léxicos empleados en un texto y no en el otro. Cuanto más elevado sea el porcentaje, más independientes serán ambos textos. Pujante-Vázquez Montalbán arroja el porcentaje más bajo.

VOCABULARIO ÚNICO	
Astrana-Valverde	A. 45,5 V. 25,4
Pujante-Valverde	P. 41,2 V. 27,5
Vázquez Montalbán- Valverde	V,M, 40,9 V. 24,8
Vázquez Montalbán-Astrana	V.M. 28,5 A. 33,0
Pujante- Astrana	P.32.6A.25.6
Pujante- Vázquez Montalbán	V.M. 17,7 P. 20.3.

5).Sintagmas compartidos una sola vez. Busca los sintagmas que aparecen una sola vez en los dos textos. Al pasar al nivel sintagmático, los resultados son más esclarecedores por ser más difíciles las similitudes.

SINTAGMAS COMPARTIDOS UNA SOLA VEZ	
Astrana-Valverde	48
Pujante-Valverde	46
Vázquez Montalbán- Valverde	47
Vázquez Montalbán-Astrana	31
Pujante- Astrana	46
Pujante- Vázquez Montalbán	164

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DISTRIBUCIÓN DE SINTAGMAS COMPARTIDOS UNA SOLA VEZ POR LONGITUD PREDETERMINADA.			
	LONGITUD DEL SINTAGMA COMPARTIDO		
	5 palabras	4 palabras	3 palabras
Astrana-Valverde	8	16	48
Pujante-Valverde	2	6	46
Vázquez Montalbán- Valverde	3	12	47
Vázquez Montalbán-Astrana	6	7	31
Pujante- Astrana	3	13	46
Pujante- Vázquez Montalbán	25	56	164

Turell no duda en declarar como plagiario a Vázquez Montalbán y considera que Zozaya fallaba al no establecer la frecuencia, la rareza y las expectativas de la selecciones de los autores. Además, apunta al uso de corpus como referencia para, para indicar si las selecciones de Pujante eran raras o esperables, tanto en textos escritos en español actual, como en textos escritos por contemporáneos de Shakespeare. Recurrió así a dos corpus de la RAE:

-El CREA (corpus de referencia del español actual), con 140 millones de palabras. Determina la singularidad de las selecciones respecto al español actual.

-El CORDE (corpus diacrónico del español), con 180 millones de palabras. La misma función, pero respecto al español empleado en la época en que Shakespeare escribió su obra.

En los resultados se observa que no hubo ocurrencia de la mayoría de formas ni en el corpus diacrónico (CORDE), ni en el contemporáneo (CREA), y en los casos en que sí hay, la densidad de la ratio entre el número de casos y el número de textos es muy baja, entre 1 y 2,7. Estos resultados explicarían la rareza de las selecciones de Pujante, y negarían así la posibilidad de que Pujante y Vázquez Montalbán hubieran recurrido a una fuente común de manera separada y apuntarían más bien a que Vázquez Montalbán plagió a Pujante.

El siguiente cuadro resume la ratio de frecuencia de aparición de palabras, sintagmas y oraciones utilizadas por Pujante en su traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CORDE		CREA	
Nº casos/Nº documentos	Ratio	Nº casos/Nº documentos	Ratio
PALABRAS			
Carpintero	2/2	(1)	244/128	(1,9)
Mandil	5/3	(1,6)	90/52	(1,7)
Escuadra	20/10	(2)	319/220	(1,4)
Artesano	0 casos		315/185	(1,7)
Chapucero	0 casos		45/40	(1,1)
Oficio	231/28	(8,2)	3.122/1.401	(2,2)
Soga	2/2	(1)	129/85	(1,5)
SINTAGMAS				
zapatero remendón	0 casos		11/9	(1,2)
medias suelas	0 casos		9/7	(1,2)
el yugo de los tiempos	0 casos		0 casos	
un aspecto famélico	0 casos		0 casos	
SALUDOS				
Buenas noches	0 casos		1.052/389	(2,7)
ORACIONES ENTERAS				
Jamás podré apurar la amistad de *	0 casos		0 casos	
y quisieran que no fuese tan *	0 casos		0 casos	
EXPRESIONES IDIOMÁTICAS				
Vivimos unos tiempos singulares	0 casos		0casos	
(Sin) aguijón	0 casos		175/112	(1,5)
No volveríais a mirarme a la cara	40/40		(1)	0 casos
Así es como los dioses censuran al cobarde	0 casos		0 casos	
JUEGOS DE PALABRAS				
A quien mal anda lo consuela	0 casos		0 casos	

Turell reconoce que las herramientas cuantitativas no permiten elaborar una caracterización global de las cuatro traducciones ni detecta marcadores distintivos, rasgos que diferencien el trabajo de un traductor del de otro, como los juegos de palabras, el calco de rasgos semántico-estructurales, las figuras retóricas, el dialecto y la rima. Podríamos decir que el enfoque cuantitativo localiza los elementos más notables, la fisonomía del texto, y el cualitativo, lo más íntimos, el alma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.3. EL CASO *METAMORFOSIS*

En uno de sus artículos, Turell[187] explicó otro caso, en este caso, un supuesto plagio consiste en tres traducciones al catalán de *La metamorfosis*, de Frank Kafka: Llovet (1985), Sòria Parra y Van Lawick (1989) y Gala (2004), lo que arrojaría los siguientes resultados:

ANÁLISIS CUALITATIVO DEL CASO *METAMORFOSIS*.

1).Llovet-Sòria y Van Lawick.

-Llovet sería menos literal y se distanciaría al recurrir a constantes recreaciones propias.

-Sòria y Van Lawick optaría por la literalidad, aunque en los problemas traductológicos sus soluciones coincidirían con las soluciones de Llovet.

2).Llovet-Gala.

-Como ya se dijo, Llovet se distanciaría mucho más del original.

-La versión de Gala preferiría la literalidad, aunque también recurriría a recreaciones lingúisticas iguales a las de Llovet. También se distinguiría por la presencia de distintas omisiones, adiciones y errores de comprensión.

3).Sòria y Van Lawick-Gala.

-Sòria y Van Lawick. Emplearía una variedad no estándar del catalán valenciano en el uso de los pronombres posesivos, algunas formas verbales y también adjetivos.

-Gala. Su traducción tendría muchas coincidencias lingüisticas con respecto a la de Sòria y Van Lawick.

ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL CASO *METAMORFOSIS*.

-El programa CopyCatch arrojaría los siguientes porcentajes de vocabulario coincidentes y frases en todos las combinaciones de pares, incluyendo la inversión que señalaría la direccionalidad del plagio.

[187] Ibídem, pp. 50-51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	VOCABULARIO COINCIDENTE	FRASES COINCIDENTES	
Llovet-Sòria y Van Lawick.	38.%	55.%	La traducción de Sòria y Van Lawick contiene muchos elementos de la versión de Llovet y, por tanto, se habría producido un plagio linguístico.
Sòria y Van Lawick-Llovet.	74.%	42.%	
Llovet-Gala.	35%.	55%.	La elevada similitud textual también indicaría un plagio por parte de Gala.
Gala-Llovet.	79.%	40.%	
Sòria y Van Lawick-Gala.	33.%	49%.	Gala también habría cogido gran parte de la traducción de Sòria y Van Lawick.
Gala-Sòria y Van Lawick.	76.%	36.%	

4.2.4. EL INFORME PERICIAL SOBRE EL CASO *ZAMBRANO*

Pasaremos ahora a estudiar el informe pericial (ANEXO XII) presentado por María Teresa Turell el 14 de febrero de 2011 para un caso de un posible plagio realizado por un juez llamado Nicolás Zambrano.

1.PRESENTACIÓN. El informe trataba de determinar la autoría de un texto cuestionado, una sentencia de 188 páginas (SENTENCIA) fechada el 14 de febrero de 2011 y firmada por el juez Nicolás Zambrano. Para comparar, se cogieron 8 sentencias y 12 providencias que habían sido escritas por este juez y escritos de otros abogados.

2.PRINCIPIOS BÁSICOS DE LINGÜÍSTICA Y PLAGIO. Mª Teresa Turell explicó aquí algunos de los conceptos necesarios para entender su enfoque metodológico:

-La estructura léxico-gramatical de un idioma. Los idiomas poseen estructuras de su léxico y su gramática, con lo que se podría estudiar si un texto es congruente con estas estructuras.

-El estilo idiolectal de un escritor. Cada persona tendría un "estilo idiolectal" formada por la selección de entre las distintas opciones en cada expresión. La unión de estas elecciones sería única en cada escritor.

-Contextualización de plagio lingüístico. Turell recurrió a Menasche y Roig para definir algunas estrategias pensadas para disimular el plagio:

-El uso de las mismas palabras u oraciones para escribir sobre sus propias ideas o las ideas de otras personas.

-El uso de paráfrasis, esto es, cuando alguien usa las ideas de otras personas con sus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propias palabras, pero utiliza el grueso de las palabras, frases y oraciones originales.
-El uso de varias palabras y oraciones sin colocarlas entre comillas.
-El uso de la sintaxis del texto original, reemplazando palabras por sinónimos.
-El reconocimiento de las ideas y el uso del lenguaje del autor original, cambiando solamente una o dos palabras, el orden de las palabras, la voz (activa en vez de pasiva o viceversa) o los tiempos.
verbales y el aspecto de las oraciones o de todo el texto.
-El cambio de formas personales a impersonales, o viceversa.

3.METODOLOGÍA. La experta explicó la necesidad de recurrir a dos tipos de análisis:
-Análisis cualitativo:
-Comparación entre las ocho sentencias y la SENTENCIA.
-Comparación entre los escritos por los abogados Ponce, Sáenz y Prieto y la SENTENCIA.
Análisis cuantitativo:
-Búsqueda de una posible relación entre la SENTENCIA y el Memo Fusión con el programa CopyCatchGold2.

4.ANÁLISIS. Veamos, a modo de ejemplo, un extracto de la explicación de ambas vertientes de análisis.
ANÁLISIS CUALITATIVO.
Turell analizó en las 8 sentencias firmadas en solitario por este juez los siguientes parámetros y marcadores lingüísticos:
-Uso frecuente de un conector/marcador del discurso conocido como dequeísmo.
-Uso frecuente del pronombre relativo simple (que) en vez del pronombre relativo compuesto (el cual, la cual, lo cual, los cuales, las cuales).
-Uso sistemático de un formato para las fechas: "16 de noviembre del 2010".

Sin embargo, las tres sentencias firmadas conjuntamente con otros dos jueces presentan un estilo muy distinto, con la repetición de estos marcadores:
-Uso frecuente del pronombre relativo compuesto (el cual, la cual, lo cual, los cuales, las cuales) cuando podría haberse usado el pronombre relativo simple (que).
-Uso variable de un formato para las fechas: 2004 o 2.004.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ANÁLISIS CUANTITATIVO: COPYCATCH.

Repite las medidas tomadas en los casos anteriores:

-Nivel básico de similitud del vocabulario coincidente, palabras compartidas (una vez y más de una vez) y vocabulario único). La propia Turell recurre a anteriores trabajos suyos donde ya establecía que un nivel de similitud del vocabulario coincidente de hasta 35% es habitual y hasta 50% no es inusual, aunque cuanto más supere el 50% más probable es que esto indique que los textos analizados no se han producido de manera independiente.

-Palabras compartidas. El número de palabras que aparecen en cada archivo (de los pares de texto comparados) y también en los dos miembros del par: cuanto más elevado sea su número, mayor es la similitud entre los dos textos.

-Vocabulario único considera el número de palabras que no aparecen en el otro texto, es decir, palabras que son únicas en cada texto; se supone que si los textos han sido producidos independientemente, incluirán una mayor proporción de elementos léxicos únicos que los que no hayan sido producidos de manera independiente.

4.2.5. PERITAJE LINGÜÍSTICO SOBRE DOS NOVELAS

De los trabajos publicados por el Instituto Universitario de Lingüística Aplicada de la Universidad Pompeu Fabra, el que mejor se adapta a nuestros objetivos es uno escrito por María Gómez[188] sobre el plagio entre dos novelas de espías, el cual habría de estudiarse en dos planos: el lingüístico y el de las ideas. Detallemos su metodología.

1.METODOLOGÍA.

1.1.PLANO LINGÜÍSTICO.

En este apartado, un programa informático (aquí, el CopyCatch) serviría como punto de partida, aunque éste ha de ser complementado con un análisis manual exhaustivo para detectar las reformulaciones del plagiario.

1.2.PLAGIO DE IDEAS.

Para Gómez, la copia de ideas sólo admitiría el razonamiento del investigador, quien se encargaría de localizar y analizar todas las semejanzas y diferencias significativas en dos apartados:

[188] GÓMEZ GÓMEZ, María, *Estudio sobre el umbral de intertextualidad para la detección del plagio en la novela de espionaje*, Instituto universitario de lingüística aplicada de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2014.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Los personajes protagonistas.

-La acción y el ambiente definidos por el lugar, el tiempo y la trama.

Para estandarizar el análisis del primer apartado, ha elaborado una serie de ítems que se extraerían de un corpus de control formado por 8 novelas significativas dentro del género de espías:

1) PERSONAJE PRINCIPAL
1.1.RASGOS FÍSICOS.
1.1.1.Edad. -30-40 años. -40-50 años. -Más de 50 años.
1.1.2.Color del pelo. -Negro. -Castaño. -Rubio. -Gris. -Diferentes tonos.
1.1.3.Color de los ojos. -Azules. -Oscuros. -Verdes. -Diferentes tonos.
1.1.4.Constitución. -En buena forma. -En plena forma. -Fuertes.
1.1.5.Estatura. -Media. -Altos. -Bajos.
1.1.6.Apariencia. -Siniestro. -Atractivo.
Gómez establece un prototipo físico extraído de estas novelas: entre 30 y 50 años, pelo oscuro, ojos oscuros o azules, buena forma física, estatura elevada y aspecto atractivo. Luego concluye que un rasgo relevante y separado de este prototipo que se repita en dos novelas pasaría a convertirse en un marcador de un plagio.
1.2.RASGOS BIOGRÁFICOS
1.2.1.Estado civil -Soltero. -Casado. -Con pareja.
1.2.2.Motivaciones -Patriotismo -Dinero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Personales
1.2.3.Deseos -Casarse/retirarse -Salvarse a sí mismo/al mundo -Seguir igual
1.2.4.Trabajo -Agencia espionaje. -Otro.
1.2.5.Pasado de los personajes -Familia clase media/alta -Turbio/desconocido.
Igualmente se establece un modelo de rasgos biográficos: el surgimiento de una relación amorosa durante el relato, el deseo de un retiro o una vida tranquila, la procedencia de una familia bien establecida, el patriotismo y la pertenencia a una agencia.
1.3.RASGOS SOCIOLÓGICOS
1.3.1.Fumadores: -Sí. -No.
1.3.2.Relación con los demás ¿Solitario? -SÍ. -NO.
1.3.3.Percepción de las mujeres -Indiferente -Misógino -No misógino
1.3.4.Relación con las mujeres -Engañado -No engañado -No se sabe
1.3.5.Vestimenta -Fin utilitario -Bien vestido -Elegante
1.3.6.Costumbres y vicios Cada personaje tiene costumbres y vicios y distintos, así que la coincidencia entre dos novelas es otro marcador significativo.
1.3.7.Temperamento -Gómez entiende que existe un grupo de características propias del género: fumadores, solitarios, fríos, arrogantes, irónicos, calculadores y misóginos. También cree que una combinación distinta sí es un marcador.
2.AMBIENTE Y ACCIÓN.
2.1.Acción trama principal
2.2.Ubicación trama principal
2.3.Final

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. PERITAJE REALIZADO SOBRE DOS NOVELAS.

2.1.PLAGIO LINGÜÍSTICO.

Gómez señala los siguientes ejemplos de plagio literales:

INDUBITADA	DUBITADA
[P1 S1] I want to live in privacy." (…) {P1 S1} [P2 S1] "I want to work against war," he said. {P2 S1} [P3 S1] "Work for peace?" {P3 S1} [P4 S1] "No, none of that bullshit. {P4 S1} [P4 S2] I want to be an enemy of war." {P4 S2}	{P1 S1} I want to live in privacy." (…) [P1 S1] {P2 S1} "I want to work against war. [P2 S1] {P2 S2} Without guns{P2 S3} .{P2 S4} " {P3 S1} "Work for peace?" [P3 S1] {P4 S1} "No, none of that bullshit. [P4 S1] {P4 S2} I want to be an enemy of war." [P4 S2]
[P1 S1] "What do you care about what, who and how?" [P1 S2] Christopher asked. [P1 S3] "The only question is why?" {P1 S3} [P2 S1] "I agree" Patchen said. {P2 S1} [P2 S2] "But how do I answer it?" {P2 S2} [P3 S1] Christopher shrugged. [P3 S2] "That's obvious." {P3 S1} [P4 S1] "It is? [P4 S2] Explain it to me anyway." {P4 S2} [P5 S1] If Patchen noticed he gave no sign. [P5 S2] "Come on," he said. [P5 S3] "What's so obvious?" [P6 S1] "Only the kidnapper knows the answer to your questions." {P5 S1} [P6 S2] Christopher said. [P7 S1] "So?" {P6 S1} [P8 S1] Christopher signaled another taxi. [P8 S2] "So kidnap the kidnapper." {P7 S1} [P8 S3] He said.	{P1 S1} "Going back to the Zero Directorate situation, sir. {P1 S2} I think we should forget about the what, who and how, then. {P1 S3} The only real question is why?" [P1 S3] {P2 S1} "I agree". [P2 S1] {P2 S2} "But how do we answer it?" [P2 S2] {P3 S1} "That's obvious." [P3 S2] {P4 S1} "It is? {P4 S2} Explain it to me anyway." [P4 S2] {P5 S1} "Only the kidnapper knows the answer to your questions." [P6 S1] {P6 S1} "So?" [P7 S1] {P7 S1} "So kidnap the kidnapper." [P8 S2]
[P1 S1] What's on the tapes? [P2 S1] "Everything the victims know. {P2 S1} [P2 S2] Everything. [P2 S3] Not only about the Outfit, but about themselves. [P2 S4] It's stream of consciousness; they go on and on, overjoyed at the opportunity to confess everything. {P2 S3} [P2 S5] You'd be amazed at the private lives some of our people have. [P2 S6] Or maybe you wouldn't." [P3 S1] "The kidnappers don't ask for a ransom?" {P3 S1} [P4 S1] "They don't communicate with us in any way. {P4 S1} [P4 S2] They just take our people, flush out their brains, and give them back good as new. {P4 S2} [P4 S3] Like the Eskimo's wife"	{P1 S1} "What are the other films like?" {P1 S2} Chase asked. {P2 S1} "Everything the victims know everything. [P2 S1] {P2 S2} Not only about the Company, but about themselves. [P2 S3]{P2 S3} It's stream of consciousness; they go on and on, overjoyed at the opportunity to confess everything. [P2 S4] {P2 S4} Luckily no one understood them in Italy and Cairo, but all of the Grauman's Chinese Theatre had to sign a gag order after the show." {P3 S1} "They don't ask for a ransom?" [P3 S1] {P4 S1} "They don't communicate with us in any way. {P4 S1} {P4 S2} They just take our people, flush out their brains, kill them and make the film public." [P4 S2]
La autora señala las siguientes diferencias: -El uso de un sinónimo: tapes vs films, -El nombre de la agencia: the Outfit vs the Company. -La muerte de unos agentes en un relato, pero no en el otro.	
[P1 S1] He now worked in his old specialty for a drug research laboratory in Geneva, where he was very highly regarded. {P1 S1} [P1 S2] He was married to a Swiss woman whose surname, Balmont, he had adopted, along with the forename Marcel. {P1 S2} [P1 S3] There was nothing unusual among Europeans in a man adopting his wife's name if it	{P1 S1} He now works in his old specialty, running a drug research laboratory in Marseille, where he is very highly regarded. [P1 S1] {P1 S2} He married a French woman whose surname, DuBourdieu, he had adopted, along with the forename Marcel. [P1 S2] {P1 S3} There is nothing unusual among Europeans in a man adopting his wife's name if it was a better one than his own, and

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

was a better one than his own, and clearly it was more advantageous to have a Gallic name in French Switzerland than an Arab one (…) He met his wife on a beach in Yugoslavia one August, and took her skiing in February, and re-entered Switzerland as her husband in April. {P1 S3} [P1 S4] We think she has no knowledge whatsoever of his other life" {P1 S4}	clearly it was more advantageous to have a Gallic name in Marseille than an Arab one (…) He met his wife on a beach in Yugoslavia one August, and took her skiing in February, and reentered Switzerland as her husband in April. [P1 S3] {P1 S4} We think she has no knowledge whatsoever of his other life" [P1 S4]
-Cambio del apellido del enemigo: Balmont vs DuBourieu. -Cambio de la localización del laboratorio: Ginebra vs Marsella. -Nacionalidad de la esposa del enemigo: suiza vs francesa. -Tiempo verbal de la narración: pasado vs presente.	
[P1 S1] Why do you call this cell of Arab terrorists 'the Eye of Gaza'?" {P1 S1} [P2 S1] "There is no cell." {P2 S1} [P3 S1] "What did you say?" {P3 S1} [P4 S1] "There is no such cell" [P5 S1] "Now you are lying. [P5 S2] Look at the machine. {P4 S1} [P5 S3] It knows; the pens are going crazy." {P4 S2} [P6 S1] "We understand. [P6 S2] If not us, then who is this Hassan going to kill?" [P7 S1] "Jews. [P7 S2] They were always the real target. {P5 S6} [P7 S3] He would have done it anyway. [P7 S4] We just made it possible for him to do what he would have done in any case." {P5 S10} [P8 S1] "What Jews?" {P6 S1} [P9 S1] "His goal is to kill all of them, complete the Final Solution." {P7 S1}	{P1 S1} When did you join the cell of terrorists called 'Zero Directorate'?" [P1 S1] {P2 S1} "There is no Zero Directorate." [P2 S1] {P3 S1} "What did you say?" [P3 S1] {P4 S1} "Look at the machine. [P5 S2] {P4 S2} It knows; the pens are going crazy." [P5 S3] {P5 S1} "Don't you get it? {P5 S2} Spies. {P5 S3} Not countries. {P5 S4} No races. {P5 S5} Spies. {P5 S6} They were always the real target. [P7 S2] {P5 S7} He wants them to release all their secrets. {P5 S8} To destroy the whole idea of espionage altogether. {P5 S9} He will do it with or without the Directorate. {P5 S10} He created the Directorate just to do what he would have done in any case." [P7 S4] {P6 S1} "What spies?" [P8 S1] {P7 S1} "His goal is to kill them all, all of them, like the Final Solution for spies." [P9 S1]
All spies re liars, it is their métier, and like ordinary liars, they live in panic, knowing that the truth about themselves may be discovered at any moment.	All spies re liars, it is their métier, and like ordinary liars, they live in panic, knowing that the truth about themselves may be discovered at any moment.

2.2. PLAGIO DE IDEAS.

RASGOS FÍSICOS DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES		
SEMEJANZAS HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.	-Apariencia atractiva. -Buena forma. -Estatura media. -Ojos claros.	
SEMEJANZAS NO HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.	-Cabello rubio.	
	NOVELA INDUBITADA	NOVELA DUBITADA
DIFERENCIAS.	Sobre 50 años.	Sobre 30 años.

RASGOS BIOGRÁFICOS DE LOS PERSONAJES COINCIDENTES	
SEMEJANZAS HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.	-Patriotas. -Deseos de paz. -Deseos de intimidad y privacidad. -Procedencia de buenas familias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Trabajan para una agencia de espionaje.	
SEMEJANZAS NO HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.		
	NOVELA INDUBITADA	NOVELA DUBITADA
DIFERENCIAS	-Quiere retirarse y llegar a conocer a su familia. -Casado.	-Quiere salvar el mundo, a su chica y limpiar su nombre. -No casado.

RASGOS CARACTERIZADORES DE LOS PERSONAJES COINCIDENTES		
SEMEJANZAS HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.	-Carácter o temperamento: fríos, irónicos y arrogantes.	
SEMEJANZAS NO HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.	-No son misóginos. -Carácter o temperamento: seguros de su inteligencia y de sus cualidades, no se dejan amedrantar por un superior.	
	NOVELA INDUBITADA	NOVELA DUBITADA
DIFERENCIAS	-Vestimenta: austero. -Aficiones: poesía y escuchar a los demás.	-Vestimenta: elegante. -Aficiones: mujeres y su trabajo.

2. AMBIENTE Y ACCIÓN.

-Acción trama principal.

-Ubicación trama principal.

-Final.

AMBIENTE Y ACCIÓN		
SEMEJANZAS HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.		
SEMEJANZAS NO HABITUALES EN EL CORPUS DE CONTROL.	-Argumento similar: el secuestro de espías para grabar sus confesiones en cintas de vídeo. -El protagonista pasa una temporada retenido en un país asiático donde es adiestrado para ser un asesino. -Enemigo: -Descripción exactamente igual (palabra por palabra). -Mismo nombre de pila. -Trabaja en un laboratorio. -Red terrorista: amenazan la existencia de los protagonistas.	
	NOVELA INDUBITADA	NOVELA DUBITADA
DIFERENCIAS	-Ubicación de la trama: América. -País de retención: Vietnam.	-Ubicación de la trama: Europa. -País de retención: Corea.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Apellido del enemigo: Balmont . -Localización del laboratorio del enemigo: Ginebra. -Nacionalidad de la esposa del enemigo: suiza. -Razón de la amenaza de la red terrorista al protagonista: familia judía. -Nombre de la red terrorista: The Eye of Gaza. -Objetivo de la red terrorista: judíos.	-Apellido del enemigo: DuBourieu -Localización del laboratorio del enemigo: Francia. -Nacionalidad de la esposa del enemigo: francesa. -Razón de la amenaza de la red terrorista al protagonista: ser espía. -Nombre de la red terrorista: Zero Directorate. -Objetivo de la red terrorista: espías

2.3.CONCLUSIONES.

Gómez recoge en el siguiente gráfico los distintos ítems de su estudio señalando si hay coincidencia o no. A continuación realiza una deducción cualitativa al calificar las coincidencias como tan elevada que no se puede explicar por el efecto de la intertextualidad o por el azar. Esto le lleva a su primera conclusión principal: "1).Que *Assassin of Secrets* no es una obra nueva sino que su publicación representa una copia de las ideas y contenidos de *Second Sight*"[189] .

Luego procede a la cuantificación del plagio, la autora recurre a los baremos de la International Association of Forensic Linguists (IAFL) y la International Association for Forensic Phonetics and Acoustics (IAFPA:

5 ---------- Muy alta

4 ---------- Bastante alta

3 ---------- Alta

2 ---------- Baja

1 ---------- Muy baja

0 ---------- Posible

Y extrae así su segunda conclusión: "2). Que esa copia de ideas se concreta además en un grado elevado de similitud textual y lingüística entre los dos conjuntos de fragmentos de textos: el texto dubitado, *Assassin of Secrets* y el texto indubitado, *Second Sight*, lo cual indicaría que se ha producido plagio lingüístico, con un grado de probabilidad muy alta (5)" [190] .

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[189] Ibídem, p.35.

[190] Ibídem, p.35.

4.2.6. EL INFORME PERICIAL DE VICTORIA GUILLÉN NIETO

No existen modelos establecidos de informes periciales, pero el realizado por Victoria Guillén Nieto bien podría servir como guía (ANEXO XIII). Una primera parte que sirve para presentar a la autora y al motivo inductor de este dictamen:

1).ACREDITACIÓN DE LA PERITO. Nombre, DNI, cargo, estudios, experiencia profesional, contribuciones a la disciplina de la lingüística forense, experiencia como perito judicial.

2).MANIFESTACIONES. Exposición de quién le ha encargado el informe.

Una segunda prte donde sigue la metodología propia de la ciencia:

3).OBJETIVO.

4).HIPÓTESIS A DEMOSTRAR.

5).PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

6).DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL APORTADO PARA EL ESTUDIO.

7).CONSIDERACIONES SOBRE LA IDONEIDAD DEL CORPUS DE TEXTOS.

8).BASES CIENTÍFICAS.

9).MÉTODO DE ANÁLISIS Y ESCALA DE EVALUACIÓN.

10).HERRAMIENTAS.

11).RESULTADOS DEL ANÁLISIS.

12).CONCLUSIONES.

13).REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Y una tercera con un solo apartado:

14).PROMESA DE LA PERITO. La autora afirma que se encuentra bajo promesa de decir la verdad y que ha actuado siguiendo los criterios de objetividad y neutralidad, sabedora de las consecuencias que podría tener el no actuar diligentemente.

Nos centraremos en el segundo apartado porque nos ayudará a preparar nuestro propio método de análisis:

3º) OBJETIVO. Expone en una frase el encargo del texto, sin apreciación alguna. Simplemente ha de determinar si un texto pertenece a un autor o no.

"Determinar si se puede atribuir o no la autoría del texto dubitado (folios 16 y 17) al autor del texto indubitado (folio 15), ambos textos facilitados por el abogado D. [nombre omitido]".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4).HIPÓTESIS. Establece una hipótesis: se puede identificar al autor de un texto a raíz del concepto de idiolecto o conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse un individuo. Hay dos posibles respuesta a esta hipótesis:

-Nula: la autoría no es atribuible al autor del texto indubitado.

-Alternativa: es atribuible al autor de texto indubitado.

5).PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO. Establece un protocolo de acercamiento al texto:

5.1).Lectura intensiva de los dos textos.

5.2.1).Análisis lingüístico forense de los textos:

5.2.1.1).Análisis estilométrico (cuantitativo):

-Número de palabras.

-Ratio tipo de palabras/palabras.

-Longitud media de palabra.

-Número de oraciones.

-Longitud media de oración.

-Número de párrafos.

-Longitud media de párrafo.

-Letras.

-Puntuación.

-Distribución de frecuencias de palabras funcionales y de contenido.

5.2.1.2).Análisis lingüístico descriptivo (cualitativo).Búsqueda e identificación de marcas de autoría en el texto dubitado y en el indubitado, consistente en un rastreo pormenorizado por los distintos niveles del lenguaje: ortográfico, morfológico, sintáctico, léxico, semántico y pragmático.

5.2.1.3).Análisis lingüístico comparativo entre los dos textos.

5.2.1.4).Elaboración del grado de conclusión.

6.DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL APORTADO PARA EL ESTUDIO.

6.1).Texto dubitado.

6.2).Texto indubitado.

7.CONSIDERACIONES SOBRE LA IDONEIDAD DEL CORPUS DE TEXTOS.

-A favor: son comparables por tener una extensión semejante y pertenecer al mismo género profesional y tipología textual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-En contra: la cantidad de textos aportados para la pericia no es suficiente para poder analizar el idiolecto. Se requieren al menos 5 textos escritos en el mismo año. Como consecuencia de esta falta, la hipótesis no se podrá considerar definitiva.

8.BASES CIENTÍFICAS. La lingüística forense se aplica al estudio científico del lenguaje con fines forenses. De todas sus ramas, la más adecuada en este caso es la estilística forense, que aquí se encuentra con tres posibles problemas:
-La consistencia del estilo de un autor.
-La autoría de un texto dubitado comparándolo con otros indubitados.
-La semejanza entre el estilo de escritura de un texto dubitado con el estilo de escritura de un texto indubitado o textos indubitados escritos por otro autor o por un número de autores sospechosos.

Este informe se enfrenta al tercer problema.

9.MÉTODO DE ANÁLISIS Y ESCALA DE EVALUACIÓN.El método combina las perspectivas cualitativa y cuantitativa para identificar, describir y medir la presencia o ausencia de las marcas del estilo del autor del texto indubitado en el texto dubitado:
-Cualitativa: identificar describir el idiolecto del autor en ambos textos y compararlos.
-Cuantativa:comparar, cuantificar y medir estas marcas. Para la conclusiones se ha empleado una la escala de probabilidad inductiva de Gerald McMenamin, que incluye nueve niveles de conclusión. Las conclusiones a las que se puede llegar en el caso de atribución de autoría son: la de descartar al sospechoso (nivel de eliminación), la de llegar a la convicción por parte del perito de que ambos textos han sido escritos por el mismo autor (nivel de identificación) y la inconclusión debida a la insuficiencia de datos concluyentes. Entre ambos extremos, puede efectuarse un continuo de valoración en orden a la mayor o menor similitud existente entre los textos. Esta escala es útil y de uso habitual en las periciales que no poseen valor absoluto, siendo sus parámetros los siguientes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE 9 GRADOS DE GERALD McMENAMIN[191]		
SEMEJANZA	CRITERIO	CONSISTENCIA
9 IDENTIFICACIÓN (lo escribió)	1.Sustanciales similitudes significativas en el rango de variación. 2.Ausencia de diferencias significativas. 3.Ausencia de limitaciones: ausencia de variables, diferencias.	9 DEFINITIVO (un autor)
8 ALTAMENTE PROBABLE (lo escribió)	1.Sustanciales similitudes significativas en el rango de variación. 2.Ausencia de diferencias significativas. 3.Presencia de limitaciones: ausencia de variables, diferencias.	8 ALTAMENTE PROBABLE (un autor)
7 PROBABLE (lo escribió)	1.Algunas similitudes significativas en el rango de variación. 2.Ausencia de diferencias significativas. 3.Presencia de limitaciones: ausencia de variables, diferencias.	7 PROBABLE (un autor)
6 INDICIAL (lo escribió)	1.Pocas similitudes significativas en el rango de variación. 2.Ausencia de diferencias significativas. 3.Las limitaciones podrían estar presentes: ausencia de variables, diferencias.	6 INDICIAL (un autor)
5 NO CONCLUYENTE	1.Insuficientes similitudes significativas en el rango de variación. 2.Insuficientes diferencias significativas en el rango de variación. 3.Las limitaciones podrían estar presentes: ausencia de variables. 4.Debe haber similitudes y diferencias.	5 NO CONCLUYENTE
4 INDICIAL (no lo escribió)	1.Pocas diferencias significativas en el rango de variación. 2.Las limitaciones podrían estar presentes: ausencia de variables. 3.Debe haber diferencias.	4 INDICIAL (no lo escribió)
3 PROBABLE (que no lo escribiera)	1.Algunas diferencias significativas en el rango de variación. 2.Las limitaciones podrían estar presentes: ausencia de variables. 3.Debe haber diferencias.	3 PROBABLE (más de un autor)
2 ALTAMENTE PROBABLE (que no lo escribiera)	1.Sustanciales diferencias significativas en el rango de variación. 2.Las limitaciones están presentes: ausencia de variables. 3.Puede haber diferencias.	2 ALTAMENTE PROBABLE (más de un autor)
1 ELIMINACIÓN (no lo escribió)	1.Diferencias significativas en el rango de variación. 2.Las limitaciones están presentes. 3.Sólo hay diferencias.	1 DEFINITIVO (más de un autor)

10.HERRAMIENTAS. Herramientas de análisis automático de textos: CopyCatch Gold v2., Signature Stylometric, TextWorks.

[191] McMENAMIN, Gerald, *Forensic linguistics. Advances in forensic stylistics*, Editorial CRC Press, Boca Raton, 2002.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

11.RESULTADOS DEL ANÁLISIS.

11.1).ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO (CUANTITATIVO).

La estilometría busca marcadores del estilo del autor de un texto, calcula sus porcentajes y frecuencias y determina si las diferencias observadas son significativas o no. En la siguiente tabla se exponen los resultados obtenidos tras haber analizado y comparado los marcadores de estilo:

1).Número total de palabras

2).Ratio entre tipos de palabras y palabras.

3).Longitud media de palabra.

4).Número de oraciones utilizado.

5).Longitud media de oración.

ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO.					
TEXTOS	Nº PALABRAS	RATIO TIPO/PALABRAS	LONGITUD MEDIA DE PALABRA	Nº ORACIONES	LONGITUD MEDIA DE ORACIÓN
Dubitado	550	43.%	6,3	9	61,1
Indubitado	416	43.%	6,6	7	59,4
Diferencias significativas	No	No	No Chi-cuadrado p=0,2 p> 0,5	No	No

En la siguiente tabla aparecen otros cuatro marcadores de estilo:

1)Número de párrafos.

2)Longitud media de párrafo.

3)Letras.

4)Puntuación.

ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO.				
TEXTOS	Nº PÁRRAFOS	LONGITUD MEDIA PÁRRAFO	LETRAS	PUNTUACIÓN
Dubitado	8	1,1	6,3	
Indubitado	6	1,2	6,6	
Diferencias significativas	No	No	No Chi-cuadrado p=0,2 p>.05	No Chi-cuadrado p=0,2 p>.05

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se introducen todos estos datos en la herramienta electrónica Signature Stylometric 1.0, la cual aplica el test estadísticio de Chi-cuadrado. Las diferencias no son significativas, al estar el valor de P por debajo del nivel de significancia establecida en .05 (p>05). La distribución de las frecuencias suma un total de 10 palabras funcionales:

DISTRIBUCIÓN DE FRECUENCIAS DE PALABRAS FUNCIONALES.										
TEXTOS	A	Y	EN	QUE	DE	CUAL	POR	TAMBIÉN	YA	EL
Dubitado	17 (3%)	9 (2%)	11 (2%)	34 (6%)	41 (7%)	1 (0%)	8 (1%)	4 (1%)	3 (1%)	17 (3%)
Indubitado	16 (4%)	6 (1%)	14 (3%)	17 (4%)	48 (12%)	1 (0%)	5 (1%)	1 (0%)	1 (0%)	12 (3%)

11.2).ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DESCRIPTIVO (CUALITATIVO).

NIVEL ORTOGRÁFICO.

-Existe una marca de autoría coincidente: el error de acentuación en términos monosilábicos.

-Texto dubitado: "[...]yo le aclaro que no muestre esa actitud hacia mi".

-Texto indubitado: "[...] y si se daba un comportamiento agresivo".

NIVEL SINTÁCTICO.

Se tratan cinco marcas de autoría en común:

-Marca sintáctica nº 1: adverbio "también". Puede tener tres posiciones en el orden sintáctico de la oración: al principio, en mitad de la oración y al final. Ambos textos emplean exclusivamente la segunda.

MARCA SINTÁCTICA Nº1: ADVERBIO "TAMBIÉN".		
POSICIONES DEL ADVERBIO	TEXTO DUBITADO	TEXTO INDUBITADO
Principio de la oración.	0	0
Mitad de oración.	"[...]ya que el detenido también se encontraba discutiendo en la misma calle con su pareja, por lo que Policía Local también pidió nuestro apoyo [...]".	"Así como observando también que los agentes de la Policía Local podían haber cometido un exceso en sus atribuciones [...]".
Final de oración.	0	0

-Marca sintáctica Nº2: conjunción causal "ya que". En ambos textos, se escoge a ésta entre las diversas conjunciones causales existentes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MARCA SINTÁCTICA Nº2:CONJUNCIÓN CAUSAL "YA QUE".		
CONJUNCIONES CAUSALES	TEXTO DUBITADO	TEXTO INDUBITADO
Porque	0	0
Puesto que	0	0
Pues	0	0
Ya que	"[...]en la que los hechos fueros similares ya que el detenido también se encontraba[...]"	"[...]un enfrentamiento verbal entre los agentes de ambos cuerpos por la fuerza empleada en la detención y custodia, ya que no se observaba resistencia[...]"

-Marca sintáctica nº3: pronombre personal "lo". Un autor tiene dos opciones cuando elige el pronombre personal como complemento directo masculino de persona: "lo" o "le". Ambos textos escogen "lo".

MARCA SINTÁCTICA Nº3: "LO" COMO COMPLEMENTO DIRECTO MASCULINO DE PERSONA.		
	TEXTO DUBITADO	TEXTO INDUBITADO
LO	"[...] de manera que lo golpean intencionadamente"	"[...]y remitirlo a los Calabozos Judiciales de la Policía Local de Novelda[...]".
LE	0	0

-Marca sintáctica nº4: "yuxtaposición seguida de perífrasis verbal con gerundio".

MARCA SINTÁCTICA Nº 4: YUXTAPOSICIÓN SEGUIDA DE PERÍFRASIS VERBAL CON GERUNDIO		
	TEXTO DUBITADO	TEXTO INDUBITADO
PERÍFRASIS VERBAL CON GERUNDIO	"[...]a lo que le preguntamos si requieren allí nuestra presencia, contestando el Policía Local que no[...]".	"[...] a tomarle manifestación en presencia de su abogado, no deseando manifestar, y remitirlo a los Calabazos Judiciales[...]".

-Marca sintáctica nº 5: pronombre de relativo "cual". Un autor puede elegir tanto "el cual" como "que" como pronombre de relativo para introducir una oración de relativo. Ambos textos se decantan por "el cual".

MARCA SINTÁCTICA Nº 5: PRONOMBRE DE RELATIVO "CUAL".		
PRONOMBRE DE RELATIVO	TEXTO DUBITADO	TEXTO INDUBITADO
CUAL	"[...] y únicamente vestido con unos calzoncillos, al cual bajan de forma muy violenta[...]"-	"[...] la detención de un individuo de nacional marroquí […], el cual es detenido a las 4:35 horas por agentes de la Policía Local [...]".
QUE	0	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

NIVEL PRAGMÁTICO.

Los marcadores del metadiscurso interaccional sirven para establecer una relación entre el texto y el lector.

CATEGORÍA	FUNCIÓN	TEXTO DUBITADO	TEXTO INDUBITADO
Matizadores	No comprometerse totalmente el autor con la enunciación	0	"[...] que los agentes de la Policía Local podían haber cometido un exceso[...]".
Realzadores	Enfatizar la fuerza o la certeza de lso enunciados de un texto	"[...] cuando observamos como del citado vehículo de Policía Local se bajan cuatro Policías Locales que seguidamente bajan a un individuo engrilletado y únicamente vestido con unos calzoncillos, al cual bajan de forma muy violenta [...]".	"[...] los Policías Locales actuantes tenían una actitud de agresividad que claramente excedía de la mera custodia del autor de un delito[...]".
Marcadores de actitud	Expresar la actitud del autor con respecto al contenido del texto	"[...] de manera que lo golpean intencionadamente contra una valla metálica[...]".	"[...] ya que no se observaba resistencia o actitud desafiante de ningún tipo [...]".
Auto-mención	Referirse explícitamente al autor.	"[...] el que suscribe reconoce [...]".	"[...] procedo a ordenar [...]".

Finalmente, la autora llega a tres grandes conclusiones:

-La autoría del texto dubitado sí es atribuible al autor de texto indubitado porque existe relación entre los idiolectos de ambos autores.

-Se encuentran en el texto dubitado rasgos propios del idiolecto del texto indubitado.

-La cantidad y la calidad de las similitudes encontradas dan un nivel de 6 de INDICIOS (de que lo escribiera).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.7. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LA LINGÜÍSTICA FORENSE

-Respaldamos el proceso para detectar el plagio literal en el diálogo a través de los conceptos de idiolecto, extensión léxica y selección léxica. Si en dos guiones hay una cantidad de frases iguales que supere los porcentajes que la práctica forense ha establecido (a partir del 30% del léxico compartido), dictaminaríamos inmediatamente la infracción. Emplearemos para ello un programa informático que encuentre estas coincidencias en segundos.

-El principal escollo aparece, una vez más, con el plagio no literal, aquel que disfraza su toma de elementos. Asumimos de la lingüística forense el desafío de señalar un grado de similitud suficiente que marque la frontera con el plagio a través de tres baremos, los cuales hemos dividido en dos tipos:

-Un tanto por ciento prefijado de similitud y escalas de probabilidad. Suena tentador establecer por nuestra cuenta la frontera en un porcentaje o un punto en un escala, incluso uno elevado para no aparentar injusticia, pero rechazamos esta idea. Un número aleatorio se convierte en un baremo injusto para ambas partes. La manera ideal de lograrlo sería emplear un banco de datos de guiones cinematográficos, pero no existe nada parecido, salvo algunas páginas que recopilan algunos de estos textos, pero sin la más mínima exhaustividad ni otro criterio que la notoriedad de la película. Por supuesto, descartamos emplear buscadores de Internet o la IMDB, por mucho que indexen las películas con algunas etiquetas. Así que proponemos una opción con una clara justificación y un respaldo práctico: volver a analizar con nuestro método los guiones de los dos casos paradigmáticos del plagio cinematográfico en España, es decir, los casos *Tiburón 3* y *Gitano*. Ellos marcarán unos niveles de similitud a partir de los cuales los tribunales españoles han dado el plagio como cierto, con lo que si otro guion supera estos niveles, se podría dar como plagio. Entendemos que nos respalda el mecanismo del derecho de aceptar los precedentes significativos que ayuden a fijar nuevas normas o ajustar las antiguas, precisando más la acción legal.

-Los textos de control. Erraríamos si pensamos en coger otras películas del mismo género y establecer con ellas un índice de rareza de algunas situaciones del texto acusado porque ya hemos visto que el género es un concepto abstracto e inabarcable. Si, en un trabajo titánico e improductivo, viéramos 100, 1000 ó 10.000 películas del mismo género, siempre quedarían una infinidad de películas fuera del género o se habrían incluido otras que difícilmente se justificarían dentro de él. No obstante, no abandonamos la idea del texto de control, sino que la centramos en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las películas que oficialmente sí estén relacionadas con las implicadas, es decir, derivaciones como secuelas, remakes o spin off. Si un filme, supuestamente plagiario, se asemeja más a otra con la que no tiene lazos oficiales que a otra con la que sí, el hallazgo apunta al plagio. Con todo, este baremo complementa a los dos anteriores, puesto que no en todos los casos se encuentran este tipo de derivaciones.

-Revisando si cumplimos los requisitos de la "norma Daubert", entendemos que nuestra teoría sí será replicable, que, con la publicación de esta tesis, se someterá a revisión de la comunidad especializada y que la aceptación generalizada sólo se podrá comprobar tras dicha publicación. Sin embargo, no podemos crear un margen de error real o probable, puesto que la única forma de comprobar nuestro resultado sería comparar cuántos casos se dictamina como plagio con nuestro método con el número de plagiadores que reconocieran en los mismos casos su culpabilidad.

CASO *JULIO CÉSAR*.

Entedemos que al informe de Pilar Zozaya le faltan criterios cuantificativos que ayuden a reducir la subjetividad de la decisión final del perito, como los que sí incluyó en revisión Mª Teresa Turell. Esta autora comparó los textos con un corpus de referencia para establecer la rareza de las elecciones, algo que, como ya dijimos anteriormente, ayudaría mucho en esta tarea, pero pensamos que es imposible que ningún corpus sirva para el guion cinematográfico.

PERITAJE DE DOS NOVELAS.

De este trabajo extraemos varias enseñanzas valiosas:

-Se debe separar en el plagio el plano lingüístico, esto es, el plagio literal, fácilmente localizable con los modernos programas de ordenador; y el plagio de ideas, oculto tras la transformación y sólo visible a los ojos de un experto.

-El uso de fichas para los elementos narrativos a investigar, que serían para Gómez:

-Personajes protagonistas.

-Acción y ambiente, definidos por el lugar, el tiempo y la trama.

Coinciden con nuestra terna los protagonistas y la acción, no así el ambiente, y no lo incorporamos por ser confuso e intrascendente. Nuestro tercer elemento, la trama, también es mencionada por ella, junto con las coordenadas espacio-temporales, las cuales sí nos pueden ayudar como un marcador textual empleado para acercarse o alejarse del original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Pasando a los ítems del estudio de los personajes, nos quedamos con dos aportaciones:

-La división de tres tipos de rasgos: físicos, biográficos y sociológicos.

-Los rangos de cada uno de los distintos apartados. No los estableceríamos a partir de un corpus de control, como hizo Gómez con ocho novelas de espías, sino con fichas o cuestionarios elaborados previamente para el estudio de cualquier tipo de personaje. Ya hemos hablado de la escasa validez que damos a un corpus de referencias con textos de un género.

-Desestimamos los ítems para las semejanzas en el ambiente y la acción por incompletos e imprecisos. Realmente, en este apartado Gómez diseccionó estos elementos a partir de las impresiones extraídas de la lectura de las novelas.

-Para la traslación de los datos a una expresión concreta de probabilidad de plagio, anotamos la idea del baremo de la International Association of Forensic Linguists (IAFL) y la International Association for Forensic Phonetics and Acoustics (IAFPA):

5 ---------- Muy alta

4 ---------- Bastante alta

3 ---------- Alta

2 ---------- Baja

1 ---------- Muy baja

0 ---------- Posible

EL INFORME PERICIAL DE VICTORIA GUILLÉN NIETO.

El procedimiento metodológico de Victoria Guillén Nieto también se dividiría en dos:

-Análisis estilométrico. Aplicable al plagio literal y llevado a cabo por un programa informático.

-Análisis descriptivo y comparativo. Válido en plagios no literales. No lo dividiremos en los niveles del lenguaje porque eso valdría en todo caso para la atribución de autoría y no para el plagio.

-Rescataremos la escala de valoración inductiva de McMenamin con 9 gradientes de certeza:

-9.Nivel de IDENTIFICACIÓN (lo escribió).

-8.Nivel ALTO de PROBABILIDAD (de que lo escribiera).

-7.Nivel MEDIO-ALTO de PROBABILIDAD (de que lo escribiera).

-6.Nivel de INDICIOS (de que lo escribiera).

-5.INCONCLUSO (de que lo escribiera).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-4.Nivel de INDICIOS (de que no lo escribiera).

-3.Nivel MEDIO-BAJO de probabilidad de que no lo escribiera.

-2.Nivel ALTO de PROBABILIDAD (de que no lo escribiera).

-1.Nivel de EXCLUSIÓN (no lo escribió).

-Renunciamos a la búsqueda de marcadores ortográficos, sintácticos y pragmáticos porque orientan a la atribución de autoría en un guion y no para el plagio.

CASO METAMORFOSIS E INFORME PERICIAL DEL CASO DEL JUEZ ZAMBRANO.

No aportan nada nuevo a nuestro método.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3. EL ANÁLISIS FÍLMICO

El análisis fílmico nos ayudará a extraer indicios de los personajes y la trama, una vez que los diálogos se reservan para lo establecido por la lingüística forense.

Debemos diferenciar el concepto de análisis fílmico de otras maneras de acercarse al texto, como la crítica o la teoría. Aumont y Marie[192] aseveran que el crítico buscaría informar, evaluar y promover, frente al al analista, que produce conocimiento, por lo que no tendría la libertad de apreciación ni la necesidad pedagógica del crítico. Tampoco tendría la obligación del teórico de racionalizar los fenómenos observados en los filmes definiendo las condiciones y medios de la creación artística. Lauro Zavala[193] separa así estas prácticas, a las que suma la recreación:

	Recreación	Crítica	Análisis	Teoría
Pregunta	¿Me gustó esta película?	¿Es una buena película?	¿Qué es lo específico de esta película?	¿Qué es el cine?
Objeto	Goce	Síntesis	Análisis	Modelos
Método	Disfrute	Valoración	Fragmentación	Sistematización
Medio	Oral	Medial	Didáctico	Especializado
Contexto	Experiencia	Memoria	Segmento	Intertexto

La teoría antecedería al análisis, que sería su plasmación práctica, y por ello este autor realiza un mapa general de las teorías del cine, las cuales derivarían de las teorías del teatro, la literatura, la pintura y la fotografía, lo que explicaría sus orígenes formalistas. Posteriormente, habría acogido todo tipo de enfoques: históricos, filosóficos, semiológicos, estructuralistas, etc. Desde los años 70 se habrían ido añadiendo el estudio del autor, y de la recepción.

A pesar de que cada corriente teórica albergaría numerosas variantes, algunas incluso contrarias entre sí, Zavala opina que se pueden agrupar en análisis formales y análisis instrumentales. Los primeros interpretarían la película con el objetivo de reconocer los componentes del lenguaje cinematográfico que permiten distinguir una película de otra, básicamente imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración. Los instrumentales optan por tomar la película como una herramienta para lograr un fin que la trascienda a partir de su significado y recurren a otras disciplinas como la historia, el derecho, el psicoanálisis, la filosofía, la antropología, etc.

[192] AUMONT, Jacques y MARIE Michel, *Análisis del film*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993, pp.18-25.

[193] ZAVALA, Lauro, Módulo de cine de la Universidad de Xochimilco, http://www.laurozavala.info/attachments/Anlisis_Cinematogrfico.pdf, (vi: 29 de abril de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por su lado, Aumont y Marie[194] realizan un repaso histórico distinto del análisis fílmico, centrándose en algunos momentos especialmente relevantes y comenzando por los soviéticos Lev Kulechov y Sergei Eisenstein, quienes compaginaban su labores de cineastas con la de teóricos del cine. Eisenstein publicó en 1934 un texto muy influyente donde analizaba el montaje y la composición de un fragmento de *El acorazado Potemkin* (1925) de una manera muy formal: composición de los planos, de los encuadres, movimientos, etc.

De ahí, se salta a la Francia de los años 40, donde los cineclubs y las revistas favorecen los análisis detallados de la películas a través de las "fichas filmográficas", estudios pensados para situar al filme y su autor y para fomentar el debate tras la proyección. Su estructura común se dividiría en tres partes:

-Informativa: títulos de créditos, biofilmografía del director, datos de producción y distribución.

-Descriptiva y analítica: lista de secuencias o resumen del filme, parte analítica.

-Enumeración de las cuestiones que ha suscitado el filme y sugerencias para el debate. Estos modelos seguirían los empleados para comentar libros y tendrían un carácter empírico.

Sin salir del país galo, encontraríamos la política de los autores, es decir, el tercer hito señalado. Esta concepción surgiría en los 50 a raíz de la influencia de las revistas francesas, sobre todo Cahiers du Cinéma, y se basaría en las ideas de que el director es el verdadero artista y que las películas poseen ideas latentes que se buscarían a través de la forma. Este método sería el más interpretativo de todos los señalados.

Finalmente, se habla del avance de la semiología a partir de los años 60, coincidiendo con los primeras carreras universitarias de cine y la consiguiente llegada de cineastas cinéfilos que estudian detalladamente los filmes más destacados.

Actualmente, un analista tendría infinidad de enfoques posibles dependiendo de en qué se centren: estructuras narrativas (análisis narratológico), bases visuales y sonoras (análisis icónico), el efecto producido en el espectador (análisis psiconalítico), posición de los personajes con respecto al relato y la enunciación (análisis enunciativos), relaciones entre protagonistas, director y actores (análisis del autor), etc. No existiría un método universal, sino métodos de alcance general.

[194] Jacques Aumont y Michel Marie, *op. cit.,* pp.25-48.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para nuestro trabajo, apartaremos los enfoques que nos lleven fuera del texto ya que nuestro objetivo será determinar cuánto se ha plagiado en una película, no cuándo, por qué o con qué efectos. Ateniéndonos a las clasificaciones propuestas, nuestro análisis se aproxima al formal y narratológico, rama del estudio de la presencia, recurrencia y ordenación de las acciones presentes en un texto literario. Jesús García Jiménez[195] la defiende como una disciplina heredera del trabajo de Vladimir Propp y de la posterior teoría semiótica y que actualmente aspiraría al análisis con criterios científicos de los textos narrativos, incluidos los audiovisuales. Su influencia se deja entrever en la mayoría de los teóricos de los que hablaremos a partir de este momento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[195] GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pp.14-30.

4.3.1. EL ANÁLISIS DE LA TRAMA

4.3.1.1. CASETTI Y DI CHIO. DESCOMPOSICIÓN Y RECOMPOSICIÓN DEL FILME

Empezaremos con Francesco Casetti y Federico Di Chio[196] autores de *Cómo analizar un film*, uno de los libros más influyentes de este área de conocimiento. Nos interesan especialmente dos enseñanzas: las fases de un análisis y el triple nivel de los elementos narrativos.

4.3.1.1.1. FASES DE UN ANÁLISIS

Entienden estos autores que el análisis de un filme ha de dividirse en dos fases: descomposición y recomposición del filme. El analista buscaría encontrar sus principios de construcción y funcionamiento, habría de mantener una distancia intermedia con respecto al objeto y combinaría para ello una descripción minuciosa y una interpretación personal de los datos a través de cuatro fases:

1).Segmentar La subdivisión del objeto en sus distintas partes

2).Estratificar. Una indagación "transversal" de sus componentes internos.

3).Enumerar y ordenar. Enumeración de los elementos observados teniendo en cuenta las diferencias y semejanzas. Mapa superficial de la estructura y el funcionamiento del objeto.

4).Recomponer y modelizar. Paso decisivo que establece una visión unitaria del objeto siguiendo una representación sintética de sus principios de construcción y funcionamiento.

1).LA DESCOMPOSICIÓN. Al enfrentarnos al texto fílmico, se plantearían dos tipos de preguntas:

-¿Por dónde entro en el texto?, ¿por dónde empiezo?, ¿hasta dónde voy?, ¿qué debo examinar? En esta fase de segmentación se necesitaría romper la linealidad del texto y distinguir porciones concretas y delimitadas.

-¿Qué debo distinguir en el interior de lo que hay frente a mí?, ¿sobre qué debo centrar mi atención?, ¿qué puedo privilegiar?, ¿por qué? Es la estratificación o descomposición del espesor de su composición íntima.

A pesar de la existencia de procedimientos uniformados para responder a estas preguntas, existiría un margen para la subjetividad y la creatividad.

[196] CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991, pp.33-62.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1).DESCOMPOSICIÓN DE LA LINEALIDAD O SEGMENTACIÓN. Descomponer la linealidad significaría subdividir el texto, partiendo de unidades grandes y llegando a otras cada vez más breves y pequeñas: episodios, secuencias, encuadres e imágenes.

1.1.1).Los episodios. Tomando la equivalencia de un libro de cuentos o relatos, que se separarían por determinadas señales (espacios, signos tipográficos, títulos, etc.), algunos artificios marcarían las partes de un filme de episodios: títulos de sobreimpresión, voz fuera de campo que subraya el cambio de escena, salto radicales en el ambiente y en el tiempo.

1.1.2).Las secuencias. Los filmes de episodios son escasos y la unidad más común la encontramos en la secuencia. Aunque menos delimitadas que los episodios, también pueden tener signos de puntuación que la confinen: fundido encadenado, el fundido o la apertura en negro, la cortinilla, el iris, etc. En muchas ocasiones, la transición se realiza de una manera mucho menos evidente con un simple corte. Habría que recurrir entonces a otro criterio: una mutación clara del espacio o del tiempo, un cambio de los personajes en escena, el paso de una acción a otra. A veces la secuencia se dividiría en subsecuencias a partir de alguno de los recursos señalados anteriormente. El analista interpretaría cuándo la ruptura en el interior de la unidad semántica es significativa y se pasaría a otra secuencia y cuándo no, logrando simplemente una subsecuencia.

1.1.3).Los encuadres. Un encuadre resultaría fácil de identificar al entenderse como un segmento de película rodado en continuidad.

1.1.4).Las imágenes. El encuadre no se dividiría en fotogramas, unidad fundamental pero imperceptible, sino en imágenes. Cada vez que un encuadre cambie el marco de lo que muestra, daría lugar a distintas imágenes.

1.2).DESCOMPOSICIÓN DEL ESPESOR O ESTRATIFICACIÓN. La segunda fase de la descomposición abandonaría la linealidad por la estratificación al buscar dentro de episodios, secuencias, encuadres e imágenes sus componentes internos: espacio, tiempo, acción, valores figurativos, comentario musical, etc. Este procedimiento, más complejo que el anterior, seguiría dos pasos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2.1).Identificación de una serie de elementos homogéneos**.** Se localizarían factores que se repiten en el texto y que serían estilísticos (iluminación, movimientos de cámara), temáticos (reiteraciones de un lugar o situación), narrativos (repetición de una acción), etc.

1.2.2).Articulación de la serie**.** Se trataría de entender la peculiaridad de los elementos y distinguirlos entre ellos diferenciando:

-Las oposiciones estilísticas (fundido v. corte brusco), temáticas (noche v. día, espacio in v. espacio off, etc) o de un nudo narrativo (ser bueno v. ser malo, fumar v. no fumar, etc.).

-Las variantes estilísticas (fundido encadenado v fundido en negro, etc.), temáticas (mañana v. tarde, interior luminoso v. interior oscuro, etc.) o narrativa (fumar en pipa v. fumar cigarrillos, etc.).

2).LA RECOMPOSICIÓN. La recomposición supondría reunir en una nueva estructura los elementos diferenciados a través de un proceso de cuatro pasos:

2.1).La enumeración. Se catalogaría sistemáticamente las presencias todos los elementos identificados.

2.2).El ordenamiento.Se estudiaría el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del filme, asignándolo en un doble sentido:

-Colocación en la linealidad, es decir, en una secuencia o encuadre.

-Colocación en el espesor, es decir, en un nivel expresivo o serie homogénea.

Se marcaría de esta manera la relación de estos elementos con respecto a otros.

2.3).El reagrupamiento. Comienzo del establecimiento del núcleo central del filme. Se lograría a través de una serie de operaciones concretas:

-La unificación por equivalencia o por homología. De dos elementos que pueden superponerse se hace uno.

-Sustitución por generalización. De dos elementos similares se extrae uno que los engloba.

-Sustitución por inferencia. De dos elemetnos relacionados se extrae uno que deriva de ambos.

-Jerarquización. De dos elementos de distinto rango, se privilegia el de mayor alcance.

2.4).La modelización. Creación de un modelo que sintetice el objeto analizado y muestre sus principios de funcionamiento y tendencias recurrentes. El modelo se entendería como un instrumento de conocimiento al partir de un conjunto de datos y revela una regularidad y una sistematicidad ocultas, es decir, el modelo descubriría la inteligibilidad del objeto. Existirían muchas posibilidades de modelos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Modelo figurativo y modelo abstracto:

-Figurativo. Mostraría una "imagen" total de sus sistemas y estructura: "el amor contrariado", "los cuatro elementos", "la línea recta y el círculo", "vida y muerte", etc.

-Abstracto. Una fórmula desnuda que reduce la estructuras y las composiciones a relaciones formales y lógicas.

Modelo estático y modelo dinámico:

-Estático. Se centraría en las relaciones entre los elementos del filme en una visión inmovilizada. Su resultado se asemejaría al de una instantánea.

-Dinámico. Ordenaría los elementos significativos sobre el avance del texto, previendo el movimiento. Sería un diagrama del objeto.

4.3.1.1.2. LOS TRES NIVELES DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS

Casetti y Di Chio[197] establecen una escueta definición de narración: *"*Concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos*"*. Esta formulación tendría el mérito de aunar tres elementos imprescindibles de la narración:

1). Sucede algo: ocurren "acontecimientos".

2). Le sucede a alguien o alguien hace que suceda: los acontecimientos se refieren a "personajes", que se situarían en un "ambiente" que los acompaña o los completa (esta unión en narratología se llamaría "existentes").

3). El suceso cambia poco a poco la situación: en el trascurso de acontecimientos y acciones se produciría una transformación, que aparecerían en forma de rupturas con un estado anterior.

De aquí surgirían las tres categorías que guían el análisis de la dimensión narrativa:

-Los acontecimientos.

-Los existentes.

-Las transformaciones.

[197] Ibídem, pp.171-208.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cada uno de estos factores estructurales de la organización narrativa se analiza desde tres niveles:

-La fenomenológica: centrada en las manifestaciones más evidentes, puntuales y concretas.

-La formal: más atenta a los tipos, los géneros y la clases.

-La abstracta: captación de los nexos estructurales y lógicos.

En este cuadro se resume cómo quedaría los tres niveles aplicados a los tres factores.

	Personaje	Acción	Transformación
Nivel fenomenológico	Persona	Comportamiento	Cambio
Nivel formal	Rol	Función	Proceso
Nivel abstracto	Actante	Acto	Variación estructural

Por ahora sólo estudiaremos los acontecimientos y, cuando pasemos a los personajes, allí retomaremos los existentes y las transformaciones.

1.LOS ACONTECIMIENTOS.

1.1.ACCIONES Y SUCESOS.

Los acontecimientos se diferenciarían en dos grandes categorías:

-Acciones: agente animado.

-Sucesos: agente de la naturaleza (catástrofes, epidemias, etc.) o colectividad anónima (guerras, revoluciones, etc.).

En la categoría de la acción también se identificarían tres planos de análisis:

-Nivel fenomenológico: comportamiento.

-Nivel formal: función.

-Nivel abstracto: acto.

1.2.LA ACCIÓN COMO COMPORTAMIENTO

-El nivel fenomenológico de la acción observaría sus manifestaciones concretas y se identificaría con el personaje como persona. En este contexto, el comportamiento se entendería como una actuación explícita como respuesta a un estímulo y podría estudiarse desde una gran cantidad de categorías distintivas, siendo las siguientes algunas de las habituales:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Voluntario La acción expresa una clara intencionalidad.	Involuntario La acción se manifiesta como un gesto automático.
Consciente La acción tiene un reflejo en la mente del protagonista.	Inconsciente La acción va acompañada de una ceguera total.
Individual El protagonista es único.	Colectivo El protagonista es un grupo social.
Transitivo La acción se transmite de alguna manera a los demás.	Intransitivo La acción se muestra estéril a la hora de generar nexos.
Singular La acción se aísla.	Plural Parte de un comportamiento generalizado.
Único	Repetitivo

1.3.LA ACCIÓN COMO FUNCIÓN.

En el nivel formal, la acción no se estudiaría como suceso concreto, sino como ocurrencia singular de una clase general de acontecimientos: las funciones. Serían tipos estandarizados de acciones que los personajes cumplirían en todos los relatos, aunque con infinitas variantes. Casetti y Di Chio opinan que resulta imposible elaborar una tabla completa de las "funciones" de la narración cinematográfica y tildan de ridícula la posibilidad de establecer un esquema que se amolde a todos los relatos cinematográficos canónicos. Aun así, explican como uno de las opciones más más válidas la clásica lista que extrajo Propp del cuento ruso, que reelaboró la narratología y que podría sintetizarse así:

Privación	Sustracción a un personaje de algo muy querido: sus medios de vida, la libertad, la capacidad de hablar, la persona amada, dinero, etc. Esta "falta inicial" formaría el motivo en torno al cual girará toda la trama.
Alejamiento	Función doble: -Confirmación de una pérdida -Búsqueda de una solución. Subclases: -El repudio. -La separación. -El ocultamiento, etc.
Viaje	Movimiento de un personaje a lo largo de un itinerario formado por una serie de etapas sucesivas. Dos tipos: -Trayecto físico. -Trayecto psicológico. Subclases: -La partida. -La búsqueda. -La investigación.
Prohibición	Afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Doble función: -Refuerzo de la privación inicial. -Etapa del viaje. Doble posibilidad de respuesta: -El respeto de la prohibición. -La infracción de la prohibición.
Obligación	Tarea o misión que realizar. Doble función: -Inversación de la prohibición. -Etapa del viaje. Doble respuesta: -Cumplimiento. -Evasión.
Engaño	Subclases: -Trampa. -Disfraz. -Delación, etc. Doble respuesta: -Connivencia. -Desenmascaramiento.
Prueba	Función plural por incluir al menos dos tipos de acciones: -Pruebas preliminares: obtención de un medio para enfrentarse a la batalla final. -Prueba definitiva: afrontamiento a la causa de la "falta inicial". Asociada a la victoria del héroe y la derrota del antihéroe.
Reparación de la falta	El éxito en la prueba definitiva liberaría a los personajes que sufrieron las privaciones. De ahí se derivaría: -La restauración de la situación inicial. -La reintegración de los objetos perdidos.
Retorno.	Retorno al lugar abandonado. Continuación de la reparación de la falta y opuesto a la función del alejamiento. Subclase: -Instalación. En un lugar nuevo y asumido como propio.
Celebración	El personaje victorioso recibiría una recompensa: fama, gloria, reconocimiento, etc.

1.4.LA ACCIÓN COMO ACTO.

La acción se estudiaría como realización de una relación entre actantes (especialmente entre el Sujeto y el Objeto), que puede ser de dos tipos:

-Enunciados narrativos de estado: ("F unión (S;O"): establecimiento de una interacción entre Sujeto y Objeto. Doble forma:

-Conjunción. Posesión del Objeto por parte del Sujeto ("S n o).

-Disyunción. Pérdida o el fallido encuentro con el Objeto por parte del Sujeto (enunciado disyuntivo "S U O").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Enunciados narrativos de actuación: (“F transformación (S;O). Paso de un estado a otro a través de operaciones realizadas por el Sujeto.

Por su enorme generalidad, permitirían reordenar las clasificaciones por funciones:

Disyunción	-Privación. -Alejamiento
Actuación	-Viaje. -Prueba.
Conjunción	-Reparación de la falta. -Llegada.

4.3.1.1.3.APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE CASETTI Y DI CHIO. DESCOMPOSICIÓN Y RECOMPOSICIÓN DEL FILME.

FASES DEL ANÁLISIS.

-El reconocimiento de que el análisis de una película requiere de una distancia intermedia, sin llegar a la lejanía de las ciencias naturales. La descripción minuciosa necesitará, inevitablemente, de algo de interpretación personal.

-El proceso consistiría básicamente en separar las partes del filme, agruparlas y recomponerlas.

-Las posibles unidades de análisis serían las siguientes:

-Los episodios. Muy poco comunes.

-Las secuencias.

-Los encuadres, es decir, los planos.

-Las imágenes las descartamos por ser un criterio impreciso.

-Nos quedamos con dos operaciones:

-Repetición y oposición de factores narrativos.

-Catalogación de las presencias.

-Todo esto nos llevaría a un modelo abstracto que reduce la estructuras y las composiciones a relaciones formales y lógicas.

LAS ACCIONES.

-Tomamos la diferenciación de acontecimientos:

-Acciones: personaje diferenciado.

-Sucesos: fuerza de la naturaleza o una colectividad anónima.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Igualmente, coincidimos con la negación, establecida en el nivel formal, de que ninguna lista de funciones narrativas, por muy amplia que llegue a ser, pueda cubrir todas las películas.

-Con respecto a sus otros dos niveles, descartamos las parejas de categorías distintivas para analizar la acción como comportamiento, porque, a excepción de la que distingue la acción individual de la colectiva, las demás requerirían adentrarnos en el terreno de la psicología, saltando a un grado interpretativo alejado de nuestros límites. Otro tanto con la separación de enunciados narrativos de estado y de actuación del nivel abstracto.

4.3.1.2. AUMONT Y MARIE. INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

Aumont y Marie[198] dicen de los instrumentos de análisis, al igual que del propio método, que no son universales, ni plenamente objetivos ni únicos. Sin embargo, sí se aventuran a establecer que los más comunes son los descriptivos y los citacionales. El principal instrumento descriptivo sería el *découpage*, unas fichas de análisis especialmente valiosas para estudiar la narración y el montaje. Sus unidades de medida son los planos y las secuencias y se buscarían en cada uno de ellos una infinidad de parámetros como los siguientes:

1).Duración de los planos y número de fotogramas.

2).Escala de los planos, incidencia angular (horizontal y vertical), profundidad de campo, presentación de los personajes y objetos en profundidad, tito de objetivo utilizado (focal).

3).Montaje: tipo de raccords utilizado; puntuaciones: fundidos, cortinillas, etc.

4).Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo, y movimientos de cámara.

5).Banda sonora. Diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.

6).Relaciones sonido-imagen: "Posición" de la fuente sonora en relación a la imagen ("in"/ "off"), y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.

Entre las dificultades del *découpage*, encontramos la imprecisión de los secuencias, a diferencia de los planos, fácilmente delimitables. Las secuencias, que se podría definir como la sucesión de planos que guardan una relación narrativa, a veces se separan por señales (fundidos, cortinillas, etc), pero la mayoría de las veces, el cambio se produciría por un simple corte y entonces se

[198] Jacques Aumont y Michel Marie, *op. cit.,* pp.54-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

necesitaría recurrir a la interpretación de la narrativa al segmentar la película por su contenido. La interpretación también sería la única forma de desatascar el problema de la traducción verbal de los elementos localizados. La descripción partiría de una hipótesis de lectura previa y lucharía contra los diversos niveles de significación y simbolismo de la imagen.

Por otro lado, los instrumentos citacionales emplearían documentos externos al filme, produciendo muchas controversias. Algunos analistas los excluirían por sistema, acercándose más al estructuralismo, y otros recurrirían a numerosos datos históricos, acercándose a la "crítica de intenciones". Estos documentos se dividirían en dos tipos:

-Los anteriores a la difusión del filme: guiones, borradores, presupuestos, planes de rodaje, noticias, entrevistas, fotografías de rodaje, tomas descartadas, etc.

-Los posteriores a su difusión: publicidad, distribución, recaudación, críticas, repercusión, reflexiones y análisis, etc.

4.3.1.2.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE AUMONT Y MARIE. INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS

-El reconocimiento de que no existen métodos universales ni plenamente objetivos.

-La posibilidad de la categorización a través de las fichas llamadas *découpage*.

-Los planos y las secuencias como unidades de análisis.

-La única forma de traducir en palabras la película sería la interpretación.

-La existencia de dos posiciones sobre el empleo de documentos externos al filme:

-Rechazo, acercándose al estructuralismo.

-Aceptación, aproximándose a disciplinas como la psicología y la historia.

-Nos decantamos por la primera, puesto que nuestro análisis se limita a comparar los dos guiones y que salirse de él lleva a infinitos caminos con resultados extremamente diversos.

4.3.1.3. SYD FIELD Y LINDA SEGER. EL PARADIGMA

De la mano de Sánchez-Escalonilla[199] estudiaremos cómo dos autores norteamericanos crearon la estructura más aceptada dentro del mundo del guion: el paradigma. Para Syd Field reposaría sobre los tres actos clásicos, separados por dos cambios importantes llamados "plot points".

[199] SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guion cinematográfico*, Editorial Ariel Cine, Barcelona, 2012, pp. 123-158.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Principio. ACTO I	PLOT POINT 1 Complica la acción y aumenta el interés.	Medio ACTO II	PLOT POINT 2 Provoca la resolución.	Fin ACTO III
Planteamiento. Páginas 1-30		Confrontación Páginas 30-90.		Resolución. Páginas 90-120

La otra autora, Linda Seger, llama a estos momentos de cambio en la historia "turning points" o puntos de giro que alejan al protagonista de su objetivo y elevan el riesgo e interés. Seger introduce dos elementos más en el paradigma de Field: detonante y clímax.

←ACTO I→		←ACTO II→		←ACTO III→
DETONANTE Momento de inicio de la acción.	1º PUNTO DE GIRO		2º PUNTO DE GIRO	CLÍMAX El suceso más intenso.

PARADIGMA DE LA TRAMA DE *ALIENS*				
←ACTO I→		←ACTO II→		←ACTO III→
DETONANTE	1º PUNTO DE GIRO		2º PUNTO DE GIRO	CLÍMAX
Ripley acepta la misión	La nave se estrella		Cuenta atrás	Lucha de Ripley contra la reina

LOS INTOCABLES DE ELLIOT NESS	*EN EL NOMBRE DEL PADRE*
DETONANTE	
Elliot Ness es encargado de encarcelar a Al Capone.	Gerry Conlon es acusado de cometer un atentado para el IRA.
1º PUNTO DE GIRO	
Los Intocables realizan su primera redada y Capone reacciona con violencia.	Gerry y sus familias son encarcelados injustamente.
2º PUNTO DE GIRO	
Ness encuentra a un Malone a punto de morir aunque tiene tiempo de decirle cómo atrapar al contable de Capone.	El padre de Gerry muere y éste comienza a luchar por revisar su caso.
CLÍMAX	
Ness consigue el cambio del tribunal sobornado y Capone es condenado.	La revisión del caso lleva a la liberación de Gerry y su familia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LAS SUBTRAMAS EN EL PARADIGMA**.**

Algunas subtramas tienen planteamiento, nudo y desenlace propios. Otras incluso hasta tienen detonantes, puntos de giro y clímax. Con respecto a su situación, no hay normas, aunque tienden a desarrollarse en el segundo acto siguiendo uno de estas cuatro posibilidades:

1).Entre el primero y el segundo punto de giro *(En el nombre del padre*).

	EN EL NOMBRE DEL PADRE						
	←ACTO I→		←ACTO II→				←ACTO III→
	DETONANTE	1º PUNTO DE GIRO				2º PUNTO DE GIRO	CLÍMAX
TRAMA	Detención	Condena en prisión				Muerte de Giuseppe	Absolución
			↓	↓	↓		↓
SUBTRAMA			DET. 2. Padre e hijo en prisión	1ºGiro 2 Terrorista atrae a Gerry	2ºGiro 2 Atentado del jefe de celadores		Clímax 2 Muerte de Giuseppe

2).Entre el planteamiento y el segundo punto de giro. (*Los Intocables de Elliot Ness*).

	LOS INTOCABLES DE ELLIOT NESS							
	←ACTO I→			←ACTO II→				←ACTO III→
	DETONANTE		1º PUNTO DE GIRO				2º PUNTO DE GIRO	CLÍMAX
TRAMA	Explosión en la taberna		Redada con éxito				Muerte de Malone	Capone, condenado.
		↓		↓		↓		↓
SUBTRAMA		DET. 2. Malone se une a Ness		1ºGiro 2 Ness se fía de Malone		2ºGiro 2 Ness decide abandonar		Clímax 2 Muerte de Malone

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).Entre el primer punto de giro y el clímax (*Terminator 2*).

	TERMINATOR 2						
	←ACTO I→		←ACTO II→				←ACTO III→
	DETONANTE	1º PUNTO DE GIRO				2º PUNTO DE GIRO	CLÍMAX
TRAMA	Terminator aparece en L.A.	John exige el rescate de Sarah				Reaparición del T1000	Destrucción del T1000
			↓	↓	↓		↓
SUBTRAMA			DET. 2. John prohíbe a Terminator matar a sus víctimas	1ºGiro 2 Terminator juega con John	2ºGiro 2 Sarah se derrumba		Clímax 2 Terminator se despide de John.

4).Entre el planteamiento y el clímax (*El sexto sentido*).

	EL SEXTO SENTIDO								
	←ACTO I→			←ACTO II→				←ACTO III→	
	DETONANTE		1º PUNTO DE GIRO				2º PUNTO DE GIRO	CLÍMAX	
TRAMA	Nuevo caso: Cole.		Cole, herido por un fantasma				La cinta de Vincent	Cole, curado.	
		↓		↓				↓	↓
SUBTRAMA		DET. 2. Cole rechaza al Dr. Crowe		1ºGiro 2 Cole confiesa su secreto				2ºGiro 2 Crowe propone a Cole ayudar a los espíritus	Clímax 2 Obra teatral y despedida.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LOS NUDOS DE ACCIÓN.

El paradigma de una historia diseña los puntos de referencias del guion, pero necesita que se detallen los golpes de acción por los cuales discurre el argumento. Estos golpes son los nudos de acción: unidades narrativas repartidas entre los tres actos, que cuentan con su propio planteamiento, nudo y desenlace y que forman una cadena de eslabones causa-efecto. El guionista desarrolla el paradigma en una escaleta de nudos de acción, la cual es una guía para la historia y su estructura, evitando la distorsión de la proporción de los actos (30-60-30 páginas) y sus nudos. Un guion típico tendría entre 36 y 50 nudos, o lo que es lo mismo, entre 9-18-9 y 13-24-13. Así podría ser la escaleta de nudos del primer acto de *Braveheart:*

PLANTEAMIENTO DE *BRAVEHEART*
1.La traición de los ingleses Planteamiento: los escoceses se reúnen con los ingleses. Nudo: los miembros de un clan son ahorcados. Desenlace: lucha contra los ingleses.
2.William pierde a su familia. Planteamiento: Malcolm Wallace se marcha a la batalla Nudo: el padre de y hermano de William mueren. Desenlace: su tío Argyle se hace cargo de William.
3.La prima nocte. Planteamiento: Eduardo I reina en Inglaterra. Nudo: desea reforzar su poder sobre los nobles de Escocia. Desenlace: reinstaura la prima nocte.
4.Wallace regresa a su aldea, aún sometida. Planteamiento: Wallace vuelve a su aldea. Se celebra una boda. Nudo: un noble inglés se lleva a la novia cumplir la prima nocte. Desenlace: los escoceses no pueden impedirlo.
5.Murron y William. Planteamiento: Wallace se reencuentra con Murron y la corteja. Nudo: el padre de Murron lo desaprueba. Desenlace: Murron y William se casan en secreto.
6.Asesinato de Murron. Planteamiento: un inglés intenta violar a Murron. Nudo: William la defiende, se enfrenta a los soldados y escapa. Desenlace: ejecución de Murron.
7.Venganza de Wallace. Planteamiento: William se entrega en la aldea. Nudo: Wallace mata a los soldados y consigue que se una el pueblo. Desenlace: Wallace lidera la rebelión escocesa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los nudos de acción equivalen a las secuencias del guion literario, pues ambos están compuestos por escenas. Los nudos implica un conflicto cuya resolución conlleva una reacción y un nuevo conflicto en una cadena de causa-efecto que al final será la escaleta.

El conflicto de cada nudo puede ser simple o de intensidad menor, lleva a la distensión dramática y mantiene el equilibrio y la continuidad narrativa; y complejo o de intensidad mayor, potencia el interés y la emoción. Una vez más, esta distinción ya existía en la retórica clásica, donde además los nudos complejos se desdoblaban en peripecias y anagnórisis.

NUDOS DE ACCIÓN COMPLEJOS: PERIPECIAS.

Las peripecias son giros inesperados que complican las historias, fuerzan al protagonista a tomar una decisión difícil y, a veces, heroica. El guion literario necesitaría cuatro peripecias estructurales, de acuerdo a los cuatro nudos de acción del paradigma de la trama:

-Detonante. Alteración del equilibrio y comienzo de la acción.

-Primer punto de giro. Complica la acción (desis) y da paso al segundo acto.

-Segundo punto de giro. Prepara para un difícil desenlace (lysis) y el acto tercero.

-Clímax. El momento de mayor intensidad dramática y el desenlace de la acción.

Dentro de las peripecias hay un segundo grupo opcional y de menor relevancia, esto es, los siete recursos de interés:

-Midpoint o punto medio. Sube la tensión dramática a mitad del segundo acto pero sin un cambio radical.

-Secuencias elaboradas. Nudos formados por un fondo musical o hablado mientras se describen ambientes y personajes o se comprimen diversas acciones.

-Obstáculos y contraintenciones (barreras). Obstáculos en el camino que se superan sin mucha dificultad.

-Revés. Giro radical producido cuando el protagonista está a punto de conseguir la meta. No son puntos de giro porque la acción se endereza poco después.

-Anticlímax. Revés aplicado al clímax.

-Complicación. Problema provocado por el protagonista.

-Peripecias estructurales de las subtramas. Los detonantes, giros y clímax de las tramas secundarias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

NUDOS DE ACCIÓN COMPLEJOS: ANAGNÓRISIS**.**

La anagnórisis es un reconocimiento dramático. Cuando se revela la identidad de un personaje y el cambio que esto provoca. El guionista puede optar por la sorpresa y que espectador y protagonista conozcan ese dato a la vez (Darth Vader confesándole a Luke que es su padre), o por el suspense, permitiendo que el espectador lo sepa antes (presencia de un traidor, la suplantación de personalidad, la cara del asesino, etc.). La anagnórisis de mayor tensión dramática se produce cuando se reconoce la propia personalidad. Por ejemplo, cuando el protagonista de *El sexto sentido* descubre que está muerto.

4.3.1.3.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DEL PARADIGMA

-Por ser la más completa y extendida teoría, debería ser nuestra guía a la hora de establecer las similitudes de trama.

-Buscaríamos en ambos guiones:

-Si cumplen la división en tres actos tanto las tramas principales como las subtramas.

-Si incluyen los dos puntos de giro, el detonante y el clímax.

-En caso de que ocurra, el que dos guiones sigan la misma estructura del paradigma serviría como explicación de la semejanza, pero no como una justificación. En todo caso, no se podría justificar su presencia en la concreción de sus nudos de acción.

-Con respecto a las peripecias emplearemos la división en cuatro principales:

-Detonante.

-Primer punto de giro.

-Segundo punto de giro.

-Clímax.

-Y tomaremos en cuenta, aunque reelaborados, siete secundarios:

-Midpoint o punto medio.

-Secuencias elaboradas.

-Obstáculos y contraintenciones (barreras).

-Revés.

-Anticlímax.

-Complicación.

-Peripecias estructurales de las subtramas.

-No entraríamos a valorar la anagnórisis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.4. PHILIP PARKER

De este autor hemos rescatado varias tipologías que podrían ayudar a la configuración de nuestra ficha de análisis. Pasemos a detallarlas.

LAS FORMAS DRAMÁTICAS DEL RELATO CINEMATOGRÁFICO.[200]

1).Lineal. La historia de un personaje se muestra en orden cronológico.

2).Episódica.La historia de uno o varios personajes mostrada con saltos temporales.

3).Temática. Incidentes de personajes que comparten un problema similar o una localización.

4).Circular. Un elemento uniría los distintos incidentes, y al final se juntarían.

5).Asociativa. Experiencias universales y poderosas: nacimiento, muerte, etc.

TIPOS DE HISTORIAS[201].

1).Las historias principales. La que se desarrolla durante más espacio y tiempo.

2).Las historias secundarias. Desarrollo a lo largo del guion, pero con menos tiempo narrativo.

3).Las historias terciarias. No se prolongan durante todo el guion, sino en unas pocas escenas.

4).Las historias de relleno. Duración de una o dos escenas.

UNIDADES DE LA TRAMA.[202]

1).La toma. Un solo acontecimiento de cámara.

2).La escena. Un acontecimiento mientras se mantenga el tiempo y el lugar. Cuando alguno de los dos cambie, nos encontraríamos con otra escena. Hay cuatro tipos de escenas:

-Una imagen. Una sola toma en la que no tiene lugar ninguna acción relevante.

-Diálogo sin acción.

-Diálogo con acción.

-Acción sin diálogo.

3).La secuencia. Conjunto de escenas conectadas por una función dramática, además de la acción, los personajes, el lugar y el tiempo.

[200] PARKER, Philip, *Arte y ciencia del guion. Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento para el escritor*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2003, pp.153-154.

[201] Ibídem, pp.126-128.

[202] Ibídem, pp.166-191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LOS PUNTOS DE REFERENCIA EN LOS GUIONES[203] .

La escritura de un guion contaría con cuatro puntos de referencia esenciales, cuya importancia variará dependiendo del tipo de película:

-La forma.

-La trama.

-El género.

-El estilo.

Las relaciones fundamentales se establecen entre las parejas forma-trama / género-estilo. La forma es la configuración dramática de la narrativa mientras que la trama es la manera en que la historia y los elementos temáticos se revelan dramáticamente en el seno de esta forma dramática.

LA FORMA. La forma sería la configuración dramática de la narrativa a partir de tres parámetros:

1)LA DURACIÓN.
Desde apenas un momento hasta años en antena.
2)LA ESTRUCTURA.
2.1).Lineal. Todos los acontecimientos tiene lugar en orden cronológico. Tiene dos tipos diferenciados: -La narrativa lineal simple: todas las historias discurren en paralelo y en el mismo marco temporal Ejemplo: *Gandhi*. -La narrativa lineal compleja: una historia secundaria se desarrolla en un marco temporal diferente. Ejemplo: *El paciente inglés*. 2.2).Episódica. Colección de episodios discontinuos que funcionan independientemente. Predomina en la televisión. Encontramos dos versiones: -La narrativa episódica simple, los capítulos suceden sin continuidad temporal ni relación narrativa. Ejemplo: *Colombo*. -La narrativa compleja o multihilada, combinación de historias que se entretejen, algunas de la cuales se hallan contenidos en un episodio, mientras que otras aparecen a lo largo de varios episodios. Ejemplo: *Policías de Nueva York.* 2.3).Temática. Incidentes discontinuos que implican a distintos personajes unidos por un mismo problema, localización, emplazamiento o inquietud dramática. El tema impone la estructura dramática. 2.4).Asociativa o copulativa. Momentos vinculados por elementos comunes, sin significado basado en la cronología o las relaciones episódicas. Habitual en anuncios y cortometrajes. 2.5).Circular.

[203] Ibídem, pp.30-66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Narración lograda a base de acontecimientos que se repiten. Ejemplo: *Atrapado en el tiempo*.
3). EL TIEMPO.
3.1).El tiempo real. El tiempo que tomarían en la vida real los acontecimientos narrados. 3.2).El tiempo en pantalla. Duración en pantalla de los acontecimientos. Normalmente se altera con la edición o con la ralentización o aceleración de la cámara.

LA TRAMA. Respondería a la pregunta: "¿Cuál es la manera más interesante de contar la historia o historias, o explorar este tema, en el seno de la narrativa?". La trama no tendría parámetros diferenciados, aunque estará marcada por el género.

EL GÉNERO. Combinación de elementos narrativos siguiendo un patrón conocido por guionistas y público, quien se marca un horizonte de expectativas. Su identificación se obstaculizaría por la flexibilidad de elementos narrativos y la hibridación. Presentarían dos tipos de elementos distintos:

-Elementos primarios: los propios de cada género.

-Elementos secundarios: al unirse a los primarios crearían un subtipo de género.

EL ESTILO. El estilo en pantalla se referiría a unos patrones o artefactos narrativos que sirven para unificar elementos dispares de la narrativa y vincular al público. Se relacionaría con el tono, presente en tres formas distintas: dramático, cómico y trágico. Se definiría estudiando estos elementos:

-La localización.

-La caracterización.

-El diálogo.

-El equilibrio entre el diálogo y la acción.

-La edición o el montaje.

-El punto de vista.

-El color.

-El sonido.

-Los efectos especiales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TIPOS DE ESTILO.[204]

	ASPECTO	DIÁLOGO	ACONTECIMIENTOS	MONTAJE	PERSONAJES/ CARACTERIZACIÓN	SONIDO/ MÚSICA
NATURALISMO. -Credibilidad, pero no realidad -*Cuatro bodas y un funeral.*	Escenarios idealizados.	Ajustados al tono	Ajustados a forma y trama	Ajustados a la trama.	Ajustados al género, la forma dramática y el tema.	Realce de los momentos dramáticos
REALISMO. Sensación de realidad. -*El ladrón de bicicletas.*	Los escenarios no son limpios ni elegantes.	Muestras los defectos en su uso.	Deliberadamente inconclusos.	No interfiere en el paso del tiempo.	La experiencia de los protagonistas se impone al género.	Sonido ambiental.
EXPRESIONISTA. Las imágenes transmitirían las emociones de los protagonistas. -*Vértigo*		Carga emocional considerable. Sustituible por imágenes expresionistas.	Reflejo de los vaivenes emocionales.	Reflejo del género.	Ajustados al género y el estilo.	Importancia narrativa.
SURREALISTA. Realidad distorsionado e irreal. -*Delicatessen.*		Naturalista y contraste con el entorno surrealista.	Reflejo de la forma y la trama.	Reflejo de la forma y la trama.	Reflejo del género y caracterización absurda	Sonido y la música sostendrían la trama.
TEATRAL. Traslado de las cualidades de las artes escénicas, centrándose en los actores. -*Secretos y mentiras.*	Escenografía muy reducida.	Dirigiría la narrativa.	Supeditados a las relaciones.	Austero al anteponer la interpretación al drama.	Motivación del personaje mucho más compleja.	Mínimos, a no ser que forme parte de la interpretación.
FANTÁSTICO. Intento de hacer creíble lo increíble. -*Alien*.	Muy relevante por su necesidad de convencer al espectador.	Naturalista, contraste con la ambientación.	Reflejo del género.	Reflejo de la forma, el género y la trama.	Supeditada al grado de realismo de la ambientación.	Realce a la trama.
DE OBSERVACIÓN. Búsqueda de los acontecimientos reales -*The wedding*	Cercano al del documental.	Dependiente del asunto tratado.	Dominantes sobre la trama y la forma.	Mínimo y pensado para revelar todo el potencial de los acontecimientos .	Varían según el sujeto o el objeto de observación.	Mínimo y poco invasivo.
IMPRESIONISTA. Presentación de impresiones pasajeras de la realidad. -Anuncios televisivos.		Mínimo y no naturalista	Determinados por la forma y el género.	Veloz.	Caracterización mínima y tipos fuertes.	Importante para dar forma a la narrativa.

[204] Ibídem, pp.243-249.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.4.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE PHILIP PARKER

LAS FORMAS DRAMÁTICAS

Complementamos la clasificación comentada anteriormente con esta, descartando el quinto tipo:

1).Lineal.

2).Episódica.

3).Temática.

4).Circular.

TIPOS DE HISTORIAS.

Nos valdrá su división en cuatro tipos de historias dentro de una película:

1).Principales.

2).Secundarias.

3).Terciarias.

4).De relleno.

UNIDADES DE LA TRAMA.

Aceptamos la terna de unidades de análisis de toma (plano), escena y secuencia.

LOS PUNTOS DE REFERENCIA EN LOS GUIONES.

La configuración dramática a partir de tres parámetros:

1)LA DURACIÓN.
Irrelevante.
2)LA ESTRUCTURA.
2.1.Lineal. 2.2.Episódica. -La narrativa episódica simple. -La narrativa compleja o multihilada. 2.3.Temática. 2.4.Asociativa o copulativa. 2.5.Circular.
3. EL TIEMPO.
3.1.El tiempo real. 3.2.El tiempo en pantalla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Descartamos su forma de estudiar la trama y el género y anotamos que el estilo se distingue por:

-La localización.

-La caracterización.

-El diálogo.

-El equilibrio entre el diálogo y la acción.

-La edición o el montaje.

-El punto de vista.

-El color.

-El sonido.

-Los efectos especiales.

Aceptando que cualquier clasificación del estilo de una película acabará fallando por incompleta, tomamos la suya como referencia sobre todo para dictaminar si una obra entra dentro de la parodia.

4.3.1.5. MARIO ONAINDIA. EL CANON DEL CINE CLÁSICO [205]

Como el resto de manifestaciones artísticas, una película tiene dos niveles que llegan a la vez a la mente del espectador. Por un lado, tenemos la historia o nivel denotativo, es decir, las acciones y personajes que se tejen para contar una historia que el espectador normal habrá de entender y aceptar. Si este nivel no funciona, será imposible llegar al segundo, que es la trama o nivel connotativo, productor de segundos sentidos y de símbolos.

El cine clásico de Hollywood estableció que las películas sean fundamentalmente narrativas, empleando como principal recurso una organización de los hechos pensada para lograr la identificación con los personajes para que el espectador los acepte a ellos y a sus valores. La industria sistematizó y asentó unas rígidas convenciones narrativas existentes en la literatura desde Aristóteles. La más importante de todas es que los acontecimientos se relacionen de manera causal, de tal forma que un acontecimiento cause otro y éste, otro a su vez creando una historia coherente y verosímil. Si un guion se ciñera sólo por esta regla, cualquier espectador mínimamente versado podría deducir la trama completa desde las primeras secuencias, así que los guionistas contrarrestan esta previsibilidad con una técnica propia de la tragedia griega: la ruptura de esta relación causal, normalmente al comienzo y al final.

[205] Mario Onaindia, *op.cit.*, pp. 59-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El proceso completo vendría a ser algo así:

-Presentación. En el comienzo es habitual avanzar algo de la historia ya desde los títulos de crédito con la selección de las imágenes y de la música que los acompañan. Luego presentará a los personajes y escenarios principales en una situación de equilibrio. A veces se comenzará la obra *in medias res*, es decir, no al comienzo cronológico, sino en un punto avanzado y de cierta tensión que atrae inmediatamente al espectador.

-Giro inicial (metabole). El equilibrio se rompería con un giro llamado metabole.

-Punto de ataque. El protagonista decide luchar por un objetivo para resolver el problema.

-Crisis. Se encontrará con un obstáculo o un antagonista, un proceso que llevará a la crisis.

-Giro segundo (anagnorisis). Cuando la acción se desarrolla y parece abocada a un final, gira de nuevo con la anagnorisis.

-Clímax (o anticlímax).Alcanzar el objetivo se considera el clímax. Lo contrario, anticlímax.

-Resolución. El final restituiría el equilibrio inicial y cerraría la estructura dotándola de lógica y coherencia. Dependiendo de la historia, también será el momento de que llegue el efecto final de la causa inicial o de la revelación de la verdad buscada durante el metraje.

Pocas veces esta estructura aparecerá aislada. El cine clásico desarrolló tres modelos para complicar la acción:

-Presentando varias acciones que sólo tenían en común un tema. Ejemplo: *Intolerancia*.

-Dividiendo la acción en acciones encadenadas causalmente en una misma estructura dramática.

-Intercalando dos acciones para que el clímax de una preceda temporal y causalmente al de la otra. La primera en comenzar se llamará trama y subtrama a la más tardía. El Hollywood clásico unía en la gran mayoría de sus filmes una doble línea de acción: una historia de amor heterosexual y otra relacionada con el género escogido, afectando normalmente la resolución de una a la otra. Trama y subtrama llegarían a la vez a un doble clímax simultáneo.

4.3.1.5.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE MARIO ONAINDIA .EL CANON DEL CINE CLÁSICO

Nos quedamos con la obligación en el Hollywood clásico de incluir una doble línea de acción (una historia de amor heterosexual y otra de género) y con los posibles puntos presentes en la estructura de un guion:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Presentación: comienzo cronológico o *in medias res*.

-Giro inicial (metabole).

-Punto de ataque. Novedad con respecto a otras clasificaciones.

-Crisis.

-Giro segundo (anagnorisis).

-Clímax (o anticlímax).

-Resolución.

4.3.1.6. ANTONIO SÁNCHEZ-ESCALONILLA. LOS SIETE ELEMENTOS DEL GUION

Sánchez-Escalonilla[206] elaboró los siguientes puntos de análisis de un guion:

-La trama. El argumento completo desde un punto de vista neutral y objetivo. De ella importa su estructura y la emoción que provoque.

-El tema. La reflexión subjetiva que el guionista añade de manera subyacente a la trama.

-Subtramas desarrolladas. Las subtramas entre los personajes más importantes.

-Relaciones menores. Las subtramas menos relevantes.

-Arcos de transformación. Cambios progresivos en la personalidad de los personajes.

-Premisas dramáticas. Patrones narrativos inspiradores de tramas, personajes, historias interiores y subtramas.

-Géneros. Patrones dramáticos que facilitan los conflictos y el modo de resolverlos. Afectan al enfoque del tema y exigen coherencia con las expectativas que despiertan.

Este autor explica su teoría con la aplicación a varias películas norteamericanas:

<table>
<tr><td colspan="2">CADENA PERPETUA
Género: drama de prisión. Título de trama.</td></tr>
<tr><td>TRAMA</td><td>TEMA</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1.Story line.

Dufresne, un joven banquero, es condenado a cadena perpetua por el supuesto asesinato de su esposa y de su amante, pero no recuerda nada de todo aquello porque se encontraba bajo los efectos del alcohol. En prisión se hace amigo de Red, gestor del mercado negro, y se preocupa por la formación cultural de los reclusos mientras trata de echar una mano a todos. El alcaide, un hombre cruel, utiliza los conocimientos financieros del protagonista para su enriquecimiento personal fraudulento. Tras descubrir</td><td>2.Propuesta temática.

La capacidad del ser humano para redimirse es la auténtica liberación, y puede enseñarse a otros. Siempre hay esperanza. Sentido de la libertad. Importancia de las humanidades.</td></tr>
<tr><td>Premisa dramática.

Descenso a los infiernos.
Símbolo temático: martillo de gemas y geología (ciencia de la presión y la paciencia)</td></tr>
</table>

[206] Antonio Sánchez-Escalonilla, *op. cit.*, pp.103-113.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que es inocente del doble crimen. Dufresne se fuga a través del túnel que ha excavado durante veinte años, revela el fraude del alcaide y se reúne en México con Red, una vez cumplida su condena.	Paradoja: un preso es más eficaz que el sistema. 3.Subtramas ANDY-RED Subtr. Desarrollada de amistad. ANDY-ALCAIDE Subtr. Desarrollada de aprendizaje. Rivalidad. ANDY-BROOKS y ANDY-TOMMY: relaciones menores.
Premisa dramática. Huida. Venganza.	4.Arcos de transformación. ANDY: plano. Premisa. Desvalido. Ascenso. ALCAIDE: plano. RED: radical. Premisa: descubrimiento. BROOKS: traumático (suicidio). TOMMY: radical (breve). Premisa: maduración.

EL SILENCIO DE LOS CORDEROS Género: thriller psicológico. Título de tema.	
TRAMA	TEMA
1.Story line. Clarice, una joven aspirante a agente del FBI, investiga los crímenes de un asesino en serie. Gracias a la ayuda del Dr. Lecter, un psiquiatra demente condenado por canibalismo, Clarice descubre al asesino, se enfrente a él y consigue su diploma de agente	2.Propuesta temática. La madurez personal pasa por la superación de antiguos traumas psicológicos. Premisa dramática**.** Símbolos: corderos (trauma) y mariposas (madurez) 3.Subtramas. CLARICE-LECTER. Subtr. Desarrollada de aprendizaje. CLARICE-JEFE DEL FBI. Relación menor de aprendizaje
Premisa dramática. Búsqueda. Enigma. Descenso a los infiernos como rescate. Paradoja: un asesino en serie, demente esquizofrénico, coopera en la detención de otro asesino psicópata.	4.Arcos de transformación**.** CLARICE: radical. Premisa: transformación. Viaje del héroe. LECTER: plano. JEFE DEL FBI: plano.

LA GUERRA DE LAS GALAXIAS Género: aventuras. Título de trama.	
TRAMA	TEMA
1.Story line. Durante una guerra civil galáctica, el joven granjero Luke Skywalker asume la misión de entregar a los rebeldes los	2.Propuesta temática. La confianza en la propia intuición como clave de las posibilidades heroicas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

planos de una estación espacial que amenaza la libertad de la galaxia. Luke rescata a la princesa Leia, cabeza de la rebelión, y entrega los planos a tiempo para destruir la estación	Premisa dramática Símbolo: La Fuerza
	3.Subtramas. LUKE-OBI WAN. Subtrama desarrollada de aprendizaje LUKE-LEIA. Relación menor de amor. LUKE-HAN SOLO. Relación menor de amistad.
Premisa dramática. Viaje del héroe. Rescate.	4.Arcos de transformación**.** LUKE: radical. Premisa: transformación. Viaje del héroe. HAN SOLO: radical. Premisa: descubrimiento. OBI WAN: plano. LEIA: plano.

4.3.1.6.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE ANTONIO SÁNCHEZ-ESCALONILLA. LOS SIETE ELEMENTOS DEL GUION

Tomaremos el concepto de arco de transformación para los personajes y la idea de separar trama y subtramas. Descartamos los conceptos del tema y las premisas dramáticas por imprecisos y necesitados de un exceso de interpretación; y el género, por sacarnos del texto como objeto principal del texto exigiendo que lo comparemos con otras películas.

4.3.1.7. EUGENE VALE. LA TRANSICIÓN DE LA ACCIÓN

Eugene Vale[207] prefiere analizar el texto cinematográfico desde dos criterios distintos: el objetivo del protagonista y la alteración que supone esa búsqueda.

SEGÚN EL OBJETIVO DEL PROTAGONISTA.

Tres fases corresponderían con los tres actos.

1).Motivo. Exposición de la meta y las causas que provocan la actuación del protagonista.

2).Intención. Acciones llevadas a cabo para lograr el objetivo. Cuanto mayores sean las peripecias, mayor será el valor del objeto.

3).Objetivo. El protagonista logra su meta y el problema desaparece.

[207] Ibídem, pp. 119-123.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA	*CENTAUROS DEL DESIERTO*
MOTIVACIÓN	
El gobierno encarga a Indiana Jones que encuentre el Arca de la Alianza antes que los nazis.	Una familia es asesinada por una tribu de indios. Una de las hijas es secuestrada y será buscada por su tío Ethan.
INTENCIÓN	
Jones viaja a Nepal, Egipto y Grecia.	Ethan busca durante años a Cicatriz, el secuestrador.
OBJETIVO	
Los nazis mueren por haber abierto el arca. Jones logra su objetivo.	Ethan encuentra a Cicatriz y libera a la niña.

SEGÚN EL CONFLICTO DRAMÁTICO.

1).Estado inalterado. Situación inicial de calma. Junto con la alteración formaría el acto primero.

2).Alteración. Interrupción del equilibrio que lleva al protagonista a resolver un conflicto.

3).Lucha. Es la fase más extensa de todas y vendría a ser el nudo. Sumaría los actos del protagonista y de sus compañeros y enemigos en su camino. Tres tipos de dificultades postergarían la satisfacción del logro marcado y añadirían interés a la historia:

-Obstáculos. Dificultades circunstanciales o accidentales: atasco, terremoto, vértigo, etc.

-Complicaciones. Dificultades derivadas de las decisiones de los protagonistas.

-Contraintenciones. Dificultades surgidas por la acción de un antagonista.

4).Ajuste. El tercer acto tradicional se completaría con el fin de la acción tras la consecución del objetivo. En el camino, el personaje habrá progresado y cambiado definitivamente.

BRAVEHEART	*EN EL NOMBRE DEL PADRE*
ESTADO INICIAL	
William Wallace vive en una Escocia ocupada por los ingleses y se mantiene al margen del conflicto. Está enamorado de Murron.	Gerry Conlon abandona Irlanda para vivir en una comuna hippie de Londres.
ALTERACIÓN	
Los ingleses matan a Murron y Wallace se rebela contra ellos.	La policía lo detiene por creer que cometió un atentado para el IRA.
LUCHA	
Wallace se convierte en el líder de la nación, pero es traicionado y entregado al rey inglés.	Gerry y toda su familia son encarcelados. Tras la muerte de su padre decide limpiar su nombre y probar su inocencia.
AJUSTE	
La ejecución de Wallace espolea a los escoceses para lograr la victoria definitiva.	Una abogada consigue una revisión del caso, lo que llevará a la absolución de Gerry y los suyos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.7.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE EUGENE VALE. LA TRANSICIÓN DE LA ACCIÓN

Descartamos su división de la acción según el objetivo del protagonista y tomamos la división según el conflicto dramático:

1).Estado inalterado.

2).Alteración.

3).Lucha. Con los tres tipos de dificultades:

-Obstáculos.

-Complicaciones.

-Contraintenciones.

4.)Ajuste.

4.3.1.8.MELGAR GIL. ESTRUCTURA BÁSICA O URDIMBRE

Luis Melgar Gil[208] optó por llamar "urdimbre" a lo que generalmente se conoce por "trama". Antes de pasar a su división, que sigue la clásica de tres partes, él desarrolló unos conceptos previos que necesariamente se han de conocer para entenderla.

CONCEPTOS PREVIOS

-La ley de progresión continua. Todo el guion debería ajustarse a la "Ley de progresión continua", que indica que el interés suscitado en el espectador debe ir creciendo progresivamente hasta el clímax de la película. Los acontecimientos más impresionantes y las emociones más fuertes se reservarían para el final.

-Puntos de acción. Acciones que impulsan la historia, sucesos que provocan una reacción, muchas veces provocando ésta otra reacción y que exigirían respuestas.

-Puntos fuertes. Clímax parciales, habitualmente localizados al final de cada parte. Tipos: detonante, punto de giro, los puntos de acción (puntos fuertes con especial importancia en el segundo movimiento), el obstáculo, el error, el reconocimiento, el lance violento y la secuencia obligada (punto fuerte prolongado).

-El impulso. El impulso sería la fuerza que conduce la acción de una secuencia a la siguiente, desde el detonante hasta el clímax. La unión entre escenas se produciría por:

[208] MELGAR GIL, Luis Tomás, *El oficio de escribir cine y televisión*, Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2000, pp.186-212.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Una relación causa-efecto.

-Una relación acción-reacción.

-Punto de transición. Proceso de transición entre distintos estados. Por ejemplo, los pasos intermedios entre dos personajes que son amigos y el enfrentamiento entre ambos.

DIVISIÓN DE LA URDIMBRE.

1).EL PLANTEAMIENTO.

1.1).El estatus.

-Situación inicial en la que se introduciría un conflicto, un detonante.

-Normalmente, no debería durar más tres minutos o tres páginas de guion.

1.2).El detonante.

-Punto de inicio de la acción que da origen a la historia.

-El detonante entraría cuando algo vital se halla en peligro, cuando tiene que tomar una decisión trascendental para su vida, cuando un elemento ajeno al estatus hace inevitable el conflicto, etc.

-Normalmente sería uno de estos tres tipos:

-Acción específica que desencadena la acción.

-Diálogo que rompe el estatus, generalmente entre protagonista y antagonista.

-Situación que entra en crisis.

1.3).La pregunta principal.

-Tras el detonante se plantearía al espectador la pregunta principal, una cuestión clave que sólo se responderá en el clímax. Por ejemplo, ¿conseguirá el protagonista detener al asesino? Contestar afirmativamente a esta pregunta representaría un final feliz.

1.4).El gancho.

-Acontecimiento impresionante y sorprendente que capta el interés del espectador y lo engancha hasta el final del filme. Generalmente aparece en los primeros 15 minutos. En los thrillers incluso sería el arranque mismo, antes de los títulos de crédito.

1.5).Pulsos

-Informaciones nuevas y necesarias para que la historia progrese: pasado del protagonista, relación con otro personaje, etc. Situado entre el detonante y el primer punto de giro.

1.6).Puntos de giro.

-Cambio en la línea de acción que introduciría un nuevo elemento o acontecimiento y que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modificaría sustancialmente la situación de los protagonistas. Tendría que ser imprevisible y suscitar interés sin despistarle de la pregunta principal.

2).EL CONFLICTO.

-El acto más largo. Se desarrollaría el conflicto con la lucha entre dos partes enfrentadas aumentando la tensión dramática al estar en peligro algo fundamental para el protagonista (amor, poder, futuro, honor, vida, familia, etc.).

-Tipos de conflicto:

-Interno. El protagonista duda de sí mismo y de sus emociones.

-De enfrentamiento al antagonista. Ambos buscarían el mismo objetivo.

-De situación. Los personajes tratarían de salir de una situación ingrata.

-Social. El protagonista lucharía contra las injusticias sociales de su entorno.

-Sobrenatural. Enfrentamiento con una fuerza sobrenatural.

PUNTOS FUERTES EN EL SEGUNDO MOVIMIENTO.

2.1).El obstáculo:

-Barrera en el camino hacia el objetivo, forzaría una nueva acción y un cambio en la trayectoria de la trama principal.

2.2).Las complicaciones:

-No llegaría a formar un obstáculo porque no provocan un efecto acción-reacción inmediato.

-Podrían constituir el inicio de una trama secundaria.

2.3).La inversión:

-Punto de giro de fuerza enorme, generadora de un cambio radical en una trama principal o secundaria.

2.4).El error y el descubrimiento del error:

-Elemento heredado de la tragedia clásica.

-Un error de juicio del protagonista que provocaría consecuencias nefastas.

2.5).La catástrofe:

-Acción destructora de la naturaleza o las fuerzas rivales.

-Aunque tendería a afectar a un conjunto, también podría hacerlo con un solo personaje.

-Aparecería en una de estas tres posiciones:

-Primer movimiento: detonante.

-Segundo movimiento: da origen al enfrentamiento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Tercer movimiento: punto de giro que precede al clímax.

2.6).Enfrentamiento del protagonista versus antagonista:

-La mayor parte de los conflictos surgirían del enfrentamiento entre el protagonista, dueño del valor específico en conflicto (tierras, amor, dinero, poder, conocimiento, etc.), y otro personaje, que querría modificar esa situación.

-Posibles fallos a evitar:

-El protagonista y antagonista no tienen igual fuerza.

-Protagonista y antagonista no están dispuestos a luchar con todas sus energías.

-Objetivo a alcanzar no lo suficientemente claro o concreto.

-Motivaciones para la lucha no claras.

-Falta una verdadera motivación y urgencia en el protagonista para iniciar el conflicto.

2.7).Segundo punto de giro: punto de crisis.

-Punto de giro antes del final del segundo acto.

-Cambiaría la marcha de la trama y prepararía hacia el desenlace.

3).EL DESENLACE

-Respondería a la pregunta del primer acto.

-Se unirían las líneas principales y secundarias, sobre todo con el clímax y desenlace principal.

-Fruto de los sucesos y no de una intervención exterior injustificada.

-El enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista antecede al ajuste de la situación inicial.

-Algunas películas optarían por un final abierto, dejando que el espectador imagine el final.

3.1).La escena obligada.

-Escena que reuniría el mayor interés para los espectadores, aunque a veces no sea el clímax.

-Elementos que llevarían a ese interés:

-La mayor espectacularidad de la acción.

-El diálogo más dinámico e incisivo.

-El mayor miedo sobre la suerte del protagonista.

3.2).El clímax final.

-El más importante de los puntos fuertes, el nudo final, punto culminante de la progresión dramática y consecuencia lógica de lo ocurrido anteriormente. Debería aparecer en los últimos cinco minutos de la película. No tiene por qué ser la escena más espectacular, pero sí la más fuerte emocionalmente y debe conllevar la respuesta a la pregunta principal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3).Nuevo estatus.

-Tras el clímax, sólo se admitiría una breve, un par de minutos, resolución para responder a las cuestiones no resueltas y mostrar la vuelta al estatus inicial con una nueva posición del protagonista. Subtipos:

-Final cerrado y feliz: consecución del objetivo anhelado, se entendería como un final feliz.

-Final abierto no feliz: el final abierto o aquel donde el protagonista no logra su objetivo.

4.3.1.8.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE MELGAR GIL. ESTRUCTURA BÁSICA O URDIMBRE

-Descartamos el establecimiento de la ley de progresión continua y el impulso.

-Validamos su esquema de la urdimbre.

1).EL PLANTEAMIENTO	El estatus inicial.
	El detonante: -La llegada del protagonista. -La toma de conciencia.
	La pregunta principal.
	El gancho.
	Pulsos
	Primer punto de giro.
2).EL CONFLICTO.	Tipos de conflicto: -Interno. -De enfrentamiento al antagonista. -De situación. -Social. -Sobrenatural.
	Los puntos fuertes del segundo acto los extendemos como posibles en cualquier otro acto. -El obstáculo. -Las complicaciones. -La inversión. -El error y el descubrimiento del error. -La catástrofe. -Enfrentamiento: protagonista versus antagonista. -Segundo punto de giro: punto de crisis. -Tercer punto de giro (punto de crisis).
3).EL DESENLACE	Respuesta a la pregunta principal.
	La escena obligada.
	Cuarto punto de giro.
	El clímax final. Descartamos dictaminar si se justifica por los sucesos previos.
	Nuevo estatus.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.9. EUGENIO SULBARÁN. LAS LEYES DE LA NARRATIVA

Eugenio Sulbarán[209] se pregunta si es posible diseñar una metodología para el análisis del filme considerando los aspectos de la narrativa fílmica y la semiótica del relato. Para contestar a estas cuestiones, partiría de las tesis de Casetti, Aumont y Bordwell; los fundamentos e indicadores semióticos de Barthes, Bremond y Todorov sobre la estructura del relato; y los expertos en desarrollo de guion Feldman, Seger, Vale, Chion y Baiz. Tras este repaso, propone una metodología propia.

1).REPASO TEÓRICO. Los teóricos de la narrativa fílmica mayoritariamente han elaborado distintos métodos de análisis del filme a través del guion presuponiendo la existencia de tres perspectivas:

-Técnicas y leyes.

-Partes del guion.

-Elementos narrativos: personajes, acciones, tiempo y espacio.

1.1).TÉCNICAS Y LEYES

1.1.1). TÉCNICAS NARRATIVAS.

Sería el conjunto de procedimientos que transforman los elementos narrativos para estructurar la narración, construir el drama, desarrollar el tema, la historia y el discurso.

1.1.1.1). TÉCNICA 1. LA PREMISA.

Premisa.

-Formulación de una frase que incluya el personaje principal, el conflicto y el desenlace.

-Sentimiento del filme que surge de la historia.

-Ejemplo: El gran amor descifra la muerte.

Tema.

-Asunto tratado en la película, categoría superior a la premisa.

-La semiótica sería la más apropiada para precisarlo.

-Citando a Souireau, las fuerzas temáticas serían:

[209] SULBARÁN PIÑEIRO, Eugenio, *El análisis del filme: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*, Universidad de Zulia (Venezuela), http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2474953.pdf (vi:28 de febrero de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DESEOS	NECESIDADES	TEMORES
-Amor (sexual, familiar, de amistad). -Fanatismo religioso o político. -Codicia. -Avaricia. -Riquezas. -Lujo. -Placer. -Belleza ambiental. -Honores. -Autoridad. -Orgullo. -Envidia. -Celos. -Odio. -Venganza. -Curiosidad (concreta, vital, metafísica). -Un cierto trabajo y vocación (religiosa, científica, artística, de viajero, de hombre de negocio, de vida militar o política).	-Reposo. -Paz. -Asilo. -Liberación. -Libertad. -Otra cosa en otra parte. -Exaltación. -Acción sea lo que fuere. -Sentirse vivir. -Realizarse. -Completarse. -Vértigo de todos los abismos del mal o de la experiencia.	-Muerte. -Pecado. -Remordimientos. -Dolor. -Miseria. -Fealdad del ambiente. -Enfermedad. -Tedio. -Pérdida del amor. -Los que nos están próximos: sufrimiento, muerte, abyección moral, envilecimiento. -Cosas del más allá.

1.1.1.2).TÉCNICA 2. LA “SCALETTA”.

La otra gran técnica sería construir la “scaletta”, una estructura desglosada por escenas y que incluiría el espacio, las acciones, las situaciones y el estudio del personaje.

1.1.2). LEYES.

Según Sulbarán, esta teoría surgió a raíz del trabajo de Vladimir Propp, quien aseguraría que el estudio del cuento se haría a través de las leyes de la estructura, normas que regularían el proceso de escritura. Así, en la teoría de la narrativa fílmica se habrían elaborado y aceptado como válidas una serie de leyes de la narrativa, siendo las siguientes las más comunes:

-Ley de la construcción o estructura dramática

-Ley de la progresión continua.

-Ley de la repetición.

-Ley del punto de vista.

1.1.2.1).Ley de la construcción o estructura dramática. Partiría del concepto de que una película ha de construirse partiendo de un drama, o lo que es lo mismo, unos hechos que representen acciones y personajes que interesen y conmueven al receptor. El conflicto constituye el elemento central de la construcción dramática.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sus diversas definiciones coinciden en que sería una lucha entre fuerzas que desean objetivos mutuamente excluyentes. Vale establecería cuatro etapas:

1).Estado inalterado del personaje.

2).Perturbación de este estado.

3).Lucha.

4).Ajuste.

-Por su parte, Linda Seger habría distinguido cinco tipos básicos de conflictos en un filme:

1).El conflicto interno: un personaje dudaría de sí mismo, sus acciones o sus deseos.

2).El conflicto de relación: protagonista y antagonista aspirarían a metas excluyentes.

3).El conflicto social: enfrentamiento entre una persona y un grupo.

4).El conflicto de situación: dependería del conflicto de relación.

5).El conflicto cósmico: enfrentamiento entre un personaje y una fuerza sobrenatural.

Resortes dramáticos.

1).El guion se nutriría de sucesos dramáticos que moverían a los personajes.

2).Chion distinguiría los siguientes:

-La intriga: enredo o acción desarrollada para lograr un fin.

-La identificación del espectador con un personaje.

-El temor.

-Las metas del protagonista.

-El reconocimiento o anagnósiris (el paso de la ignorancia al conocimiento)

-La deuda.

-La condición social.

-Los valores.

-La perturbación.

-Las dificultades u obstáculos.

-Las intenciones.

-El dilema (un personaje habría de elegir entre dos situaciones inconvenientes).

-El malentendido.

-La piedad.

-El cambio de fortuna.

-El MacGuffin (un elemento material que está en juego en una historia).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1.2.2).Ley de progresión continua.

-La tensión dramática ha de crecer sin parar hasta el final, donde se desarrollarían los acontecimientos más relevantes. Gráficamente quedaría como una curva ascendente.

1.1.2.3).Ley de la unidad.

-La ley de progresión continua se sometería a la ley de la unidad.

-En un guion supondría equilibrio y unificación de los elementos narrativos.

-Linda Seger creería que la unidad se aseguraría a través de una serie de resortes:

-Anticipación y cumplimiento: predicción del espectador respecto a las acciones de la historia.

-Motivos recurrentes: imagen o ritmo repetido para profundizar el tema.

-Contraste: elementos opuestos.

-Riesgo.

-Necesidades humanas. Identificarían el tipo de historia narrada:

-Supervivencia.

-Seguridad y protección.

-Amor y posesión.

-Estima y respeto propio.

-Necesidad de conocer y entender.

-Estética.

-Autorrealización.

1.1.2.4).Ley de la repetición.

-Esta ley aseguraría la definición del tema al reiterar ciertos datos relevantes, profundizaría la premisa y aumentaría la unidad.

-Seger lo uniría al motivo recurrente.

1.1.2.5).Ley del punto de vista.

-Determinaría el narrador del filme y eje del relato.

1.2).PARTES DEL GUION.

La estructura en tres actos que ya definía Aristóteles se habría mantenido como la esencial para los teóricos del guion cinematográfico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1º ACTO.

-Información básica para que la historia comience: espacio, tiempo, tema, etc.

- Sulbarán añade aquí la clasificación de Garaycochea de los tipos de comienzos de una historia:

1).Señalamiento del contexto topográfico.

2).Señalamiento del contexto histórico.

3).Seguimiento de un personaje central.

4).Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).

5).Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).

6).Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)

7).Comienzo *in medias res*.

-Se incluiría aquí un elemento catalizador o detonante del relato.

-Cuestión central: se formularía aquí y se respondería en el clímax.

2º ACTO.

Seger habría definido los siguientes elementos como necesarios en este 2º acto:

-Impulso. Se logra conectando escenas a través de una relación causa-efecto.

-Puntos de acción. Empujarían la historia y tendrían entre ellos estos obstáculos:

-Barreras: obstáculos que fuerzan a los personajes a tomar una nueva decisión.

-Complicación: puntos de acción que no provocarían una respuesta inmediata.

-Revés: giro completo de la historia.

-Secuencia de escenas: agrupación de varias escenas de causa-efecto en una minilínea argumental.

3º ACTO.

-Clímax que resolvería el conflicto.

-Tras él, sólo quedan escenas de distensión.

-Igual que pasaba con los tipos de inicio, Sulbarán recurre a Garaycochea para establecer 6 tipos de cierre:

1).Final consabido. Resolución más probable.

2).Final elíptico. Unión de dos tramas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).Final demorado. Al ser progresivo, no respetaría las expectativas.

4).Final sorprendente.

5).Final abierto. Resolución con múltiples interpretaciones.

PUNTOS DE GIRO.

-Acontecimiento que cambiaría la dirección de la historia y que dividiría la estructura en actos.

-Algunos autores hablarían de dos puntos de giro, otros de un número indefinido y más elevado.

-Se distinguirían mediante 4 interrogantes:

1).¿Qué sería? Un giro de la acción.

2).¿A quién involucraría? Al protagonista.

3).¿Qué haría? Transformaría el elemento narrativo con respecto a la historia.

4).¿Cuál sería su propósito? Conectar la historia con el espectador.

1.3. ELEMENTOS NARRATIVOS

Aunque habría variaciones con respecto a su importancia, los teóricos coincidirían en señalar dos elementos narrativos principales: personajes y acciones. Estarán condicionados por otros elementos menores: tiempo, espacio (localizaciones) y objetos con los que interactúan.

1.3.1.PERSONAJES.

Vale dividiría el estudio del personaje en:

1).Caracterización.

1.1).Edad.

1.2).Posición en la sociedad (situación familiar y ocupación).

1.3).Relación con otros personajes.

1.4).Pasado.

1.5).Planes futuros.

2).Relación con el conflicto.

2.1).Motivo: el personaje partiría de un motivo, el deseo de algo.

2.2).Intención: existiría a través del motivo y llevaría al futuro en busca de un objetivo.

2.3).Objetivo: lo establecería la intención y crearía una relación entre distintos personajes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para Linda Seger la espina dorsal del personaje se encuentra en:

-Motivación: detonante y empuje del personaje dentro de la historia.

-Acción y meta: a raíz de la motivación el personaje llevaría a cabo una acción para llegar a una meta.

-Distingue cuatro tipos de personajes:

1).Principales: la historia se centraría en ellos.

2).Apoyo: aportarían información y ayuda.

3).Antagonista: se opondrían al protagonista.

4).Temáticos: expresarían el tema de la película.

1.3.2.ACCIONES.

-Acción: actividad dependiente de la voluntad humana que permite el origen de algo.

-El desarrollo del personaje se haría en gran parte por sus acciones.

1.3.3.TIEMPO / ESPACIO / OBJETOS.

TIEMPO.

-Normalmente, el cine transcurre en presente, aunque se podría ir al pasado con los flashback.

-El tiempo en el film se definiría de tres modos:

1).La duración concreta de la historia, de principio a fin.

2).El tiempo representado dentro de la historia.

3).La duración definitiva del discurso cinematográfico.

ESPACIO.

-El espacio influiría a los personajes.

-Chion habría realizado esta tipología según:

1).Su naturaleza: despacho, rancho, hospital, etc.

2).Su modo: poblado, desierto, mísero, lujoso, etc.

3).Su propósito: fabricar objetos si es una fábrica; celebrar un culto si es un templo, etc.

4).Su situación: en París, en un desierto)

5).Su relación con uno o varios personajes: guarida, escondite, símbolo de su poder, etc.

OBJETOS. Sólo serían relevantes cuando tienen una función narrativa o simbólica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE EUGENIO SULBARÁN PARA EL ANÁLISIS FÍLMICO[210].

1.ESTRUCTURA EXTERNA.
1.1) -Construcción de la escaleta, esqueleto básico de acciones que incluye: Escenas. - Ubicación espacial - Estudio del comportamiento del personaje. - Todo lo que ocurra en imagen: iluminación, escenografía, diálogos, ruidos, etc.
1.2) -Segmentación de la película en secuencias. -Asignación de un nombre a cada.
1.3) -Localización de los puntos de giro. -División en actos: segmentos de varias secuencias, generalmente siguiendo la estructura de introducción, desarrollo y resolución.
2)PERSONAJES.
-Caracterización: - Física. - Psicológica. - Social.
-Rol.
-Motivación
-Intención.
-Objetivo.
3)LEYES DE LA NARRATIVA.
-Ley de la unidad: -Linealidad de las acciones. -Calidad y cantidad de información emitida en el discurso cinematográfico.
-Ley estructural de progresión continua ascendente: -Cantidad de actos presentes en el filme. -Progresión de: -Planteamiento. -Cuerpo. -Clímax. -Desenlace.
-Tipo de acontecimiento: -Proceso de mejoramiento / degradación. -Riesgo que corren los personajes. -Temática: -Supervivencia -Seguridad y protección. -Amor y posesión. -Estima y respeto propio. -Necesidad de conocer. -Estética.

[210] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Autorrealización.
-Tiempo. -Modo en que se representa en la historia y en la narración.
-Punto de vista. ¿Quién determina las líneas narrativas y los ejes de la historia?
-Motivos repetitivos. Es el sostén temático del discurso y la partícula más pequeña del tema.
Conflicto. Fuerzas principales designadas según: -El género y edad del personaje. -Humano / no humano. -El rol que cumplen las fuerzas principales en la historia: profesión. -El rol que cumplen en la narración: protagonista, antagonista, etc. -Acción principal. -Contexto social y geográfico. -Relaciones temáticas existentes entre al menos dos elementos contrarios.
-Premisa y tema : proposición que involucre al personaje principal y el conflicto. Es el principal propósito de todo análisis fílmico.

4.3.1.9.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE EUGENIO SULBARÁN. LAS LEYES DE LA NARRATIVA

-Refuerza nuestra postura el hecho de que todos los expertos empleados por Sulbarán se centran en el guion como forma de estudiar la narrativa fílmica.

REPASO TEÓRICO.

-Técnica 1. La premisa. No vemos necesario establecer ni la premisa, ni el tema y ni el motivo.

-Técnica 2.La “scaletta”. Sí nos podría servir parcialmente esta ficha.

-Anotamos las cuatro etapas del conflicto de Vale y los cinco tipos de conflictos de Linda Seger.

-Descartamos los resortes dramáticos y el establecimientos de las leyes.

PARTES DEL GUION.

1º ACTO. Al menos tendrá estos puntos:

-Información básica para que la historia comience.

-La clasificación de Garaycochea de los tipos de comienzos de una historia.

-Cuestión central que se responderá en el clímax.

2º ACTO.

Entre los elementos de Seger descartamos el impulso. No así los tipos de obstáculos:

-Barreras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Complicación.

-Revés.

3º ACTO.

-Clímax.

-Escenas de distensión.

-Tomamos los seis tipos de cierre de Garaycochea, aunque los estimamos demasiado abstractos.

Puntos de giro.

-Aplicaremos las cuatro preguntas para distinguir un punto de giro:

-¿Qué sería? Un giro de la acción.

-¿A quién involucraría? Al protagonista.

-¿Qué haría? Transformaría el elemento narrativo con respecto a la historia.

-¿Cuál sería su propósito? Conectar la historia con el espectador.

ELEMENTOS NARRATIVOS.

1.PERSONAJES.

-VALE.

-Caracterización:

-Edad.

-Posición en la sociedad (situación familiar y ocupación).

-Relación con otros personajes.

-Pasado.

-Planes futuros.

-Relación con el conflicto: lo descartamos.

-LINDA SEGER:

-Espina dorsal del personaje: motivación, acción y meta se unifican en “objetivo”.

-Aceptamos la tipología de personajes, excepto el subtipo de “temáticos”, quedando así:

-Principales.

-Apoyo. Los que otros llamarían secundarios.

-Antagonista.

1.3.2.ACCIONES. No aporta nada.

1.3.3.TIEMPO / ESPACIO / OBJETOS. No aporta nada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROPUESTA METODOLÓGICA.

1.ESTRUCTURA EXTERNA.
1.1) Escaleta de acciones por escenas con: -Ubicación espacial. -Estudio del comportamiento del personaje. -Diálogos. -Descartamos todo lo demás: iluminación, escenografía, ruidos, etc. 1.2) -Segmentación de la película en secuencias. -Asignación de un nombre a cada. 1.3) -Localización de los puntos de giro. -División en actos.
2)PERSONAJES.
-Caracterización: -Física. -Psicológica. -Social. -Objetivo: rol, motivación e intención reunidos.
3)LEYES DE LA NARRATIVA.
-Descartamos la ley de la unidad, la de progresión continua ascendente, los tipos de acontecimientos, los motivos repetitivos. -Sí nos quedamos con: -El punto de vista de las escenas. -Conflicto según el tipo de fuerzas designadas: -Género y edad. -Rol en la historia: profesión. -Rol en la narración. -Premisa y tema.

4.3.1.10. GIL RUIZ. LOS TRES ELEMENTOS DEL DISCURSO

Apunta Gil Ruiz[211] que el guion cinematográfico se dividiría en historia y discurso. La historia se referiría al contenido que se cuenta, los acontecimientos que protagonizan los personajes a través de sus acciones. El discurso sería la forma en que se organizan esos contenidos, la manera en que los acontecimientos darían a conocer al público. También se conoce por relato. Los elementos a estudiar en el discurso serían tres: el orden, la duración y la frecuencia.

[211] GIL RUIZ, Francisco José, *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*, Universidad Complutense de Madrid,Madrid, 2014, http://eprints.ucm.es/25336/1/T35339.pdf (vi: 18 marzo de 2015), pp 46-52.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).ORDEN.

La organización de los acontecimientos podría ser lineal o sincrónico, siguiendo el orden cronológico; o no lineal o anacrónico, rompiendo la relación entre el tiempo cronológico y el tiempo del discurso. En este último caso, el guionista jugaría con el tiempo empleando flashbacks, llevando el relato a momentos anteriores al "punto cero" de la narración, o flashforwards, llevándolo a acontecimientos posteriores.

2).DURACIÓN.

La duración del tiempo de representación también se podría manipular con estas herramientas:

-La pausa. La historia se detendría, mientras que el discurso avanza.

-El sumario. El tiempo de un acontecimiento en el discurso sería menor que el ocupado en la historia.

-La elipsis. Saltos temporales mediante transiciones entre dos acciones de distinta naturaleza.

-La dilatación. Alargamiento de un acontecimiento en el discurso más allá de la historia. Por ejemplo, la cámara lenta en un tiroteo.

3).FRECUENCIA

Número de veces que un acontecimiento sería evocado en el discurso. Podría mostrar un acontecimiento de diversas maneras:

	Nº de veces que se muestra un acontecimiento	
	Historia	Discurso
Singulativo	Una	Una
Singulativo de frecuencia múltiple	Varias	Varias
Repetitivo	Una	Varias
Iterativo	Varias	Una

4.3.1.10.1.APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE GIL RUIZ. LOS TRES ELEMENTOS DEL DISCURSO.

El discurso, sinónimo de trama, se estudiaría por tres elementos:

1)Orden.

-Lineal o sincrónico.

-No lineal o anacrónico: flashbacks o flashforwards.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2)Duración.

Manipulable con:

-La pausa.

-El sumario.

-La elipsis.

-La dilatación.

3)Frecuencia

	Nº de veces que se muestra un acontecimiento	
	Historia	Discurso
Singulativo	Una	Una
Singulativo de frecuencia múltiple	Varias	Varias
Repetitivo	Una	Varias
Iterativo	Varias	Una

4.3.1.11.ROBERT MCKEE. LAS PARTES DEL GUION.

Robert McKee[212] desglosa los elementos de un guion partiendo de sus elementos más básicos hasta llegar a los más complejos.

-ESTRUCTURA. Acontecimientos de las vidas de los personajes ordenados para crear una secuencia estratégica y producir emociones específicas y una visión determinada del mundo.

-ACONTECIMIENTO NARRATIVO. Cambio en la situación de vida de un personaje. Tiene significado y se expresa y experimenta en términos de valor.

-VALORES NARRATIVOS. Cualidades universales del ser humano. Pueden cambiar en cualquier momento. Ejemplo: amor/odio, libertad/esclavitud, verdad/mentira

-ESCENA. Traslación al guion de un acontecimiento narrativo. Acción producida a través de un conflicto en un tiempo y espacio más o menos continuos y que cambia al menos uno de los valores de la vida del personaje.

-GOLPE DE EFECTO. Cambio de comportamiento que forma el giro de la escena. Intercambio de una acción y una reacción producidas en el comportamiento de un personaje.

-SECUENCIA. Los golpes de efecto forman las escenas y la unión de éstas, el siguiente movimiento del diseño narrativo: la secuencia. La escena final de cada secuencia, que normalmente tendrá entre 2 y 5 escenas, produce un cambio importante.

[212] MCKEE, Robert, *Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editorial, Barcelona, 2009, pp.53-70.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-ACTO. Secuencias que terminan en una escena de clímax y provocan un gran cambio de valor.
-HISTORIA. La mayor estructura se produce por la unión de varios actos. Al analizarla encontraremos el arco de la historia, el abanico de cambios que han llevado al personaje a una situación distinta a la original.
-CLÍMAX NARRATIVO. Punto final de la narrativa que conlleva un cambio completo e irreversible.
-TRAMA. Pauta de acontecimientos coherentes e interrelacionados, situados en el tiempo para dar forma a una narración. Aunque la trama admite innumerables variaciones, todas ellas se podrían ubicar dentro de uno de los vértices de este triángulo de posibilidades formales:

1).Diseño clásico/arquitrama. En la parte superior del triángulo narrativo se encuentran los principios que constituyen un diseño clásico por ser atemporales y comunes a cualquier cultura y que conformarían la base de cualquier película que triunfa internacionalmente. Por ejemplo, *El padrino* (1972), *Big* (1988), *La gran ilusión* (1937), *El gabinete del doctor Caligari* (1920), *M* (1931). Normalmente tendría estos elementos:
-Un protagonista activo.
-Lucha por un deseo.
-Fuerzas externas antagonistas.
-Tiempo continuo.
-Realidad ficticia coherente y causalmente relacionada.
-Final cerrado de cambio absoluto e irreversible.

2).Minimalismo/minitrama. Variaciones por reducción o recortes de los elementos del diseño clásico. Buscaría la simplicidad sin renunciar a los aspectos clásicos que satisfacen al público. Ejemplos: *Cero en conducta* (1933), *Fresas salvajes* (1957) y *El imperio de los sentidos* (1976).

3).Antitrama. Versión cinematográfica de la antinovela o el teatro del absurdo. Le da la vuelta a los principios clásicos para explotarlos o ridiculizarlos. *Un perro andaluz* (1928), *El año pasado en Marienbad* (1969), *8 ½* (1963), *Persona* (1966), *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1975), *Jo, ¡qué noche!* (1985), *Carretera perdida* (1997).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL TRIÁNGULO NARRATIVO		
	ARQUITRAMA -Causalidad. -Final cerrado. -Tiempo no lineal. -Conflicto externo. -Un protagonista. -Realidad coherente. -Protagonista activo	
MINIMALISMO/MINITRAMA -Final abierto. -Conflicto interno. -Protagonistas múltiples. -Protagonista pasivo		ANTIESTRUCTURA/ ANTITRAMA -Casualidad. -Tiempo no lineal. -Realidades incoherentes.

McKee[213] también propone un método de cinco pasos para el análisis de las escenas de los guiones y los dos planos de que se compondrían: el texto (lo evidente) y el subtexto (lo que subyace).

-Primer paso:definir el conflicto.

1).¿Quién motiva la escena y la domina? Puede ser un personaje, un objeto o un acto de la naturaleza.

2).¿Qué quiere el que domina?

3).¿Qué fuerzas antagonistas se interponen entre él y su deseo?

4).¿Qué quieren las fuerzas antagonistas?

-Segundo paso: anotar el valor del comienzo. Identificar el valor que está en juego (por ejemplo, la fe) y su carga positiva o negativa. En este ejemplo, si el protagonista cree que Dios le sacará de un problema.

-Tercer paso: dividir la escena en golpes de efecto. Dividir la escena en golpes de efecto y analizarlos en sus dos niveles:

-¿Qué parece estar haciendo el personaje? Acción textual.

-¿Qué es lo que realmente está haciendo? Acción subtextual.

-Cuarto paso: anotar el valor del final y compararlo con el valor del principio. Determinar qué carga tiene el valor de su situación al final de la escena y compararla con el segundo paso.

[213] Ibídem, pp. 305-314.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-No hay cambio: no acontecimiento.

-Hay cambio: acontecimiento. La escena ha avanzado.

-Quinto paso: revisar los golpes de efecto y localizar los puntos de inflexión, el momento en que se hay gran distancia entre las expectativas y los resultados, cambiando la escena. Ese momento es un punto de inflexión.

ANÁLISIS DE ESCENA DE *CASABLANCA* SEGÚN ROBERT MCKEE[214]

El clímax a mitad de acto de *Casablanca* se desarrolla dentro de una unidad de tiempo y dentro de un lugar que acentúan el conflicto personal y expresan su acción principal de manera verbal.

SINOPSIS.
Rick Blaine, un luchador antifascista por la libertad, e Ilsa Lund, una expatriada noruega, se conocen en París en 1940. Se enamoran y comienzan una relación. Él le propone matrimonio, pero ella evita darle una respuesta. Rick se encuentra en la lista de personas buscadas por la Gestapo. La víspera de la invasión nazi los amanten acuerdan encontrarse en la estación del ferrocarril y escapar juntos de la ciudad. Pero Ilsa no acude a la cita. En su lugar envía una nota donde le dice a Rick que lo ama pero que nunca volverá a verlo.

Un año más tarde Rick dirige un café en Casablanca. Se ha convertido en un hombre aislado: "No arriesgo el cuello por nadie". Bebe demasiado y siente que ha acabado con su yo anterior. Entonces entra Ilsa del brazo de Víctor Laszlo, un renombrado líder de la resistencia. Los enamorados se vuelven a encontrar. Detrás de su conversación frívola su pasión resulta palpable. Ilsa se marcha con Laszlo pero Rick se queda en el oscuro café bebiendo durante toda la noche, esperando.

Algunas horas después de medianoche ella reaparece. Para entonces Rick ya está muy enternecido e igualmente borracho. Ilsa le confiesa con cautela que aunque admira a Laszlo, no lo ama. Entonces, antes de que ella le pueda decir que lo ama a él, Rick, en una embriagada amargura, denigra la historia de Ilsa comparándola con las que se cuentan en los burdeles. Mirándola fijamente con una sonrisa torcida añade el insulto a la injuria: "Dime, ¿por quién me abandonaste? ¿Fue por Laszlo? ¿O hubo otros en medio? ¿O eres de las que no lo cuentan?". Tras esta difamación, que implica que es una prostituta, ella sale corriendo mientras él cae cubierto de alcohólicas lágrimas.

EL CLÍMAX EN MEDIO DEL ACTO.

Al día siguiente Ilsa y Laszlo salen a buscar visados de salida al mercado negro. Mientras él intenta llegar a un acuerdo en un café ella espera ante un puesto callejero de ropa de hilo. Viéndola sola, Rick se acerca

PRIMER PASO: DEFINIR EL CONFLICTO.

Rick inicia y controla la escena. A pesar de su conflicto interno por el dolor que ha sufrido desde que ella lo abandona en París y de la ira que reprime al verla con otro hombre, el deseo de Rick está claro: "Volver a ganarse a Ilsa": Su fuente de antagonismo también está claro: Ilsa. Los sentimientos de ella son muy complejos y están teñidos de una mezcla de emociones; culpabilidad, pesar y deber.

Ama apasionadamente a Rick y volvería con él si pudiera; pero por motivos que sólo ella conoce no puede. Atrapada entre dos necesidades irreconciliables se puede expresar el deseo de Ilsa como "Mantener en el pasado su relación con Rick y seguir con su vida": Aunque mezclados con conflictos internos, sus deseos se encuentran en una oposición directa.

SEGUNDO PASO: ANOTAR EL VALOR DEL COMIENZO.

El amor gobierna la escena. El insultante comportamiento de Rick en su última escena cambió el valor a negativo, aunque todavía tiene tintes positivos porque el público y Rick perciben un rayo de esperanza. En las escenas anteriores

[214] Ibídem, pp. 314-326.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se han dirigido a Ilsa como "Señorita Ilsa Lund", una mujer soltera que viaja con Laszlo. Rick quiere cambiar esa situación.

TERCER PASO: DIVIDIR LA ESCENA EN GOLPES DE EFECTO

GOLPE 1
EXTERIOR BAZAR – PUESTO DE ROPA DE HILO
El cartel sobre el puesto del vendedor árabe dice LINGERIE. Muestra a Ilsa una sábana de encaje.

Acción del vendedor: VENDE.

ÁRABE
No encontrará otro igual en todo Marruecos, Mademoiselle. Justo en ese momento se acerca Rick a Ilsa por detrás.

Acción de Rick: SE ACERCA A ELLA.

Sin mirar, Ilsa percibe su presencia. Finge interés por el encaje.

Reacción de Ilsa: LE IGNORA.

El vendedor sujeta un cartel que indica 700 francos.

ÁRABE
Sólo setecientos francos.

GOLPE 2

RICK
Te va a engañar.

Acción de Rick: LA PROTEGE.

Ilsa se toma un segundo para recuperar la compostura. Mira hacia Rick y entonces, con educada formalidad, se vuelve hacia el vendedor.

ILSA
No me importa, gracias.

Reacción de Ilsa: RECHAZA LA INSINUACIÓN DE RICK.

Para recuperar a Ilsa de Laszlo, la primera tarea de Rick consiste en romper el hielo –no es nada sencillo dadas las recriminaciones y las airadas emociones de su última escena–. Su aviso parece insultar al vendedor árabe, quien no parece ofenderse, aunque en el subtexto parece referirse a algo más: la relación de la mujer con Laszlo.

GOLPE 3

ÁRABE
¿Ah… es usted amiga de Rick? Para amigos de Rick hay un pequeño descuento. ¿Dije setecientos francos? (Sujetando otro cartel.) Se lo dejo en doscientos.

RICK
Lo siento, no estaba en condiciones de recibirte cuando viniste anoche.

Acción de Rick: SE DISCULPA.

ILSA
Ya no importa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Reacción de Ilsa: LE RECHAZA UNA VEZ MÁS.

ÁRABE
Y para amigos especiales de Rick hay descuentos especiales, sólo cien francos. (Sustituye el segundo cartel con un tercero que dice 100 francos).

La acción protectora de Rick en el primer golpe de efecto surge de manera natural; la disculpa en el segundo golpe resulta más difícil y extraña. Oculta su bochorno utilizando una formalidad excesiva para frivolizarlo. Ilsa no se siente conmovida.

GOLPE 4

RICK
Tu historia me dejó algo confundido, tal vez fuera por el whisky.

Acción de Rick: SE INVENTA UNA EXCUSA.

ÁRABE
Tengo manteles, servilletas…

ILSA
Gracias, no, no quiero nada.

Reacción de Ilsa: RECHAZA A RICK POR CUARTA VEZ.

ÁRABE
(Marchándose apresuradamente.)
Por favor… un momento.

El vendedor árabe enriquece la escena de diversas maneras. La abre con un tono cómico que actúa como contrapunto para el oscuro final; vende encaje, lo que añade connotaciones de boda y de sexualidad a través de la ropa interior; no obstante, lo más importante es que intenta venderle Rick a Ilsa. La primera frase del vendedor declara que Rick es un tesoro. Para demostrar el poder de Rick el vendedor baja su precio «Para los amigos de Rick». Entonces, escuchando algo sobre la noche anterior, el vendedor rebaja aún más el precio «Para los amigos especiales de Rick».
Esa frase va seguida de la segunda referencia que hace Rick a la bebida, cuando intenta que le sirva de disculpa por su comportamiento insultante. Ilsa no quiere escuchar excusas pero sigue de pie y espera y podríamos suponer que no está esperando para comprar encajes.

GOLPE 5
Un breve silencio mientras ella finge estudiar los encajes.

RICK
Bien, ¿por qué has venido? ¿Para explicarme por qué me dejaste plantado?

Acción de Rick: ABRE UNA PUERTA.

ILSA
(En voz baja.)
Sí.

Reacción de Ilsa: ENTORNA UN POCO LA PUERTA.

Tras escuchar un «no» cuatro veces seguidas, Rick quiere que ella le diga «sí» a algo. Por eso le plantea una pregunta que le da su propia respuesta. Ella abre la puerta en silencio –tal vez con el seguro aún puesto pero indicándole que está dispuesta a hablar–.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GOLPE 6
RICK
Bueno, explícamelo, ahora ya no estoy bebido.

Acción de Rick: SE ARRODILLA.

ILSA
No lo creo necesario.

Reacción de Ilsa: PIDE MÁS.

El taciturno Rick echa la culpa a la bebida por tercera vez. En sus modales de hombre duro eso significa rogar, y funciona. Ilsa objeta, oponiéndose a él de forma suave y educada aunque manteniendo su teatro de comprar encajes. Como paráfrasis a su subtexto diremos: «Ese ruego ha sido un cambio agradable. ¿Podría oír un poco más, por favor?».

GOLPE 7
RICK ¿Por qué no? Al fin y al cabo me dejaste plantado con un billete de más.

Acción de Rick: HACE QUE ILSA SE SIENTA CULPABLE.

ILSA
Anoche comprendí que habías cambiado. Se lo habría dicho al Rick que conocí en París. Y él lo habría entendido, pero el que me miraba con tanto odio… ése…

Reacción de Ilsa: HACE QUE ÉL SE SIENTA CULPABLE.
Estas dos personas tienen una relación. Cada uno se siente como la parte herida, y cada uno conoce la sensibilidad del otro tan bien que se hieren mutuamente con facilidad.

GOLPE 8
ILSA
(Girándose para mirar a Rick.)
Pronto me iré de Casablanca y nunca más volveremos a vernos. No nos conocíamos cuando nos amábamos en París. Si no nos vemos más recordaremos aquellos días y no Casablanca, ni lo de anoche.

Acción de Ilsa: LE DICE ADIÓS.

Rick simplemente la mira con fijeza.

Reacción de Rick: SE NIEGA A REACCIONAR.

En el subtexto, Ilsa es amable y, si olvidamos la prosa, le está diciendo claramente adiós. No importa con qué modales, no importa cuánto implique con su lenguaje que ama a Rick, se trata del beso del adiós: «Seamos amigos, recordemos los buenos viejos tiempos y olvidemos los malos».
Rick no lo acepta. Reacciona negándose a reaccionar; porque ignorar la acción de otra persona es, obviamente, una reacción. En su lugar él es quien comienza el siguiente golpe.

GOLPE 9
RICK
(Con voz baja e intensa.)
¿Acaso tuviste miedo de enfrentarte con la vida que yo podía ofrecerte, huyendo de la policía, huyendo, huyendo siempre?

Acción de Rick: LA LLAMA COBARDE.

ILSA
Si lo prefieres, puedes creer eso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Reacción de Ilsa: LE LLAMA IMBÉCIL.
Rick ha dispuesto de un año para analizar por qué le abandonó y su mejor apuesta es que era una cobarde. Sin embargo, ella arriesga la vida con Laszlo todos los días por lo que le insulta a su vez con un frío sarcasmo que implica: «No me importa lo que creas; los idiotas creen esas tonterías; si quieres ser uno de ellos, créetelas también».

GOLPE 10
RICK
Bueno, ya no tengo que huir más. Me he establecido, sobre un tugurio, es cierto, pero si quieres venir, te estaré esperando.

Acción de Rick: LE HACE UNA PROPUESTA SEXUAL.

Ilsa baja la mirada y se aleja de Rick, con el rostro oculto por el amplia ala de su sombrero.

Reacción de Ilsa: OCULTA SU REACCIÓN.

A pesar de sus negaciones, él siente que sus sentimientos tienden en la dirección contraria. Recuerda muy bien su vida sexual en París y ha visto al frío y distante Laszlo. Por lo que aprovecha la oportunidad y le hace una propuesta en la calle. De nuevo funciona. Ilsa también recuerda y oculta su rubor bajo el ala de su sombrero. Durante un momento Rick siente que ella se encuentra a su alcance pero no puede evitar meter la pata.

GOLPE 11

RICK
Algún día mentirás a Laszlo y volverás.

Acción de Rick: LE LLAMA PUTA.

ILSA
No, Rick, porque Victor Laszlo es mi marido. Y lo era ya… (pausa, frialdad) … cuando estábamos en París.

Reacción de Ilsa: LE APLASTA CON LAS NOTICIAS.

Con dignidad y elegancia, Ilsa se aleja caminando, dejando que el atónito Rick la mire marcharse.
Rick no puede contener el dolor provocado por el abandono de Ilsa. Como en el clímax de su escena anterior, ataca con una difamación sexual que implica que traicionará a Laszlo para volver a meterse en su cama. Llamada prostituta por segunda vez, Ilsa busca lo más duro que tiene y golpea a Rick con toda la fuerza que posee. Sin embargo, debemos observar que eso es una verdad a medias: ella no añade que creía que su marido estaba muerto y deja tras de sí las terribles implicaciones de su confesión: se trataba de una mujer casada que utilizó a Rick en París y después lo abandonó, al volver su marido. Por lo tanto su amor nunca fue real. Sabemos por el subtexto que lo cierto es lo contrario pero Rick está destruido.

CUARTO PASO: ANOTAR EL VALOR DEL FINAL Y COMPARARLO CON EL VALOR DEL PRINCIPIO
La trama central cambia drásticamente desde lo positivo y esperanzado hasta lo negativo con una profundidad aún más oscura de lo que Rick pudiera haber imaginado. Porque Ilsa no sólo deja claro que ya no le quiere, sino que implica que nunca le quiso. Su matrimonio secreto convierte su romance en París en una farsa y a Rick en un hombre engañado.

QUINTO PASO: REVISAR LOS GOLPES DE EFECTO Y LOCALIZAR LOS PUNTOS DE INFLEXIÓN
1). Se acerca a ella/le ignora.
2). La protege/le rechaza (y al árabe).
3). Se disculpa/le rechaza.
4). Inventa excusas/le rechaza (y al árabe).
5). Abre un resquicio en la puerta/abre la puerta.
6). Se arrodilla/pide más.
7). Hace que ella se sienta culpable/hace que él se sienta culpable.
8). Le dice adiós/se niega a reaccionar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9). La llama cobarde/le llama imbécil.
10). Le hace una proposición sexual/oculta su reacción.
11). La llama zorra/destruye sus esperanzas.

El patrón de acción y reacción construye una rápida progresión de golpes de efecto. Cada intercambio culmina el golpe anterior, colocando su amor en una situación de cada vez mayor riesgo, exigiendo una creciente fuerza de voluntad y una mayor capacidad para aceptar las acciones dolorosas e incluso crueles aunque manteniendo a la vez un frío control. Se abre un abismo en mitad del undécimo golpe de efecto, al revelar Ilsa que ya estaba casada con Laszlo durante su romance con Rick. Rick tiene esperanzas de recuperarla, pero este punto de inflexión las hace añicos.

4.3.1.11.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE ROBERT MCKEE. LAS PARTES DEL GUION

-De McKee descartamos los valores narrativos, los golpes de efecto y la definición de escena y secuencia partiendo de los golpes de efecto. Sí acogeremos el llamado triángulo narrativo.

-Con respecto al análisis de las escenas a partir de sus dos planos, sólo nos interesaría el primer paso: definir el conflicto con estas cuestiones:

-¿Quién motiva la escena y la domina?

-¿Qué quiere el que domina?

-¿Qué fuerzas antagonistas se interponen entre él y su deseo?

-¿Qué quieren las fuerzas antagonistas?

-El resto de pasos requieren una carga interpretativa demasiado elevada, sobre todo a través de la acción subtextual y la creación y comparación de un valor de comienzo y otro de final de cada escena.

4.3.1.12. JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ. PROCESO DE ELABORACIÓN DE UN GUION CINEMATOGRÁFICO

Nos interesamos por las distintas fases por las que pasa un guion según Jesús García Jiménez[215]:

1).La idea. Síntesis en unas pocas palabras del concepto central de la historia. Una frase.

2).La story-line. Descripción concisa de la historia. Varias líneas.

3).La sinopsis. Primer desarrollo del guion que se presentaría al productor. Descripción de los personajes y acciones fundamentales. Dos folios.

4).El tratamiento. Versión más extendida de la sinopsis pero alargando las explicaciones y añadiendo otros elementos como la música. Entre 5 y 8 folios.

[215] Jesús García Jiménez, *op. cit.*, pp.24-26.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5).La estructura. El esqueleto de la historia, que queda fragmentada en escenas y secuencias y distribuida de tal forma que tenga coherencia, comprensibilidad y verosimilitud. Sus aproximadamente 30 páginas poseerían un doble desarrollo: narrativo y dramático. En principio, cualquier guion debería seguir uno de los tipos de estructura narrativa:

-Lineal simple. El relato sigue el tiempo cronológico.

-Lineal intercalada. Relato lineal pero con secuencias separadas de la historia principal.

-*In medias res*. Comienzo situado en un punto avanzado para luego contar los acontecimientos anteriores con flashbacks.

-Paralela. Dos o más líneas narrativas de importancia similar divergentes y sin conexiones explícitas entre ellas.

-Inclusiva. Unas historias contienen a otras.

-De inversión temporal. El relato no sigue el tiempo cronológico con flashbacks y flashforwards.

-De contrapunto. Dos o más líneas narrativas convergentes.

La estructura dramática se tejería con la ordenación, subordinación e interrelación de las acciones a través de sus etapas básicas, normalmente el planteamiento, el nudo y el desenlace. Conseguiría dar unidad al proceso dramático: móviles de los personajes, obstáculos en su camino hacia el objetivo, etc.

6).El guion literario. Última fase del trabajo del guionista, consistiría en la narración completa de las acciones ordenadas y separadas por escenas y secuencias, con todos los diálogos y los elementos visuales y sonoros.

7).El guion técnico. El director incluiría en el guion literario las indicaciones técnicas necesarias para la realización del filme.

4.3.1.12.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ. PROCESO DE ELABORACIÓN DE UN GUION CINEMATOGRÁFICO

Solamente nos quedamos con los tipos de estructura narrativa:

-Lineal simple.

-Lineal intercalada.

-*In medias res*.

-Paralela.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Inclusiva.

-De inversión temporal.

-De contrapunto.

4.3.1.13. TRAMAS UNIVERSALES Y GÉNEROS

Algunos estudiosos aseveran que la libertad a la hora de escribir un guion queda restringida por la necesidad de adaptarnos a una serie de patrones, de manera consciente o inconsciente, que delimitaría nuestra historia. Esos patrones, llamados tramas universales o géneros, podrían justificar la aparición de determinados tipos de personajes, escenas, localizaciones, etc. Así se explicarían algunas de las similitudes encontradas entre dos filmes.

Nuestra metodología rechaza de plano esta justificación de las similitudes por el uso de una trama universal. Las vamos a estudiar por su uso como razón exculpatoria en algunos casos de plagio y por su enorme aceptación dentro de muchos círculos teóricos. De hecho, hemos de admitir que su acierto es notabilísimo en algunos puntos, siempre y cuando nos quedáramos dentro del campo de la simple discusión teórica, que permite abstracciones y no exige respuestas precisas. No obstante, su empleo dentro de un informe pericial destinado a un juicio abriría la puerta al plagio. Además, rompería nuestro principio de analizar únicamente los textos cuestionados, sin interferencias de otras películas anteriores a las estudiadas o de estructuras superiores que las abarquen. Validar las tramas universales, en todo caso, correspondería al acusado, en una línea de defensa distinta a la de esta tesis.

4.3.1.13.1. EL VIAJE DEL HÉROE

De entre todas las tramas maestras que se conocen, una de las más seguidas en Hollywood es la de la forja del héroe elaborada por Joseph Campbell y Christopher Vogler. Campbell partió de la influencia en la literatura de la antropología y el folclore para su teoría de que todos los relatos son el mismo con infinitas versiones. Vogler sintetizó luego el itinerario habitual del héroe en doce etapas que forman un camino no estricto sino flexible para asegurar su continuidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sánchez Escalonilla[216] aplica esta trama a *La guerra de las galaxias, Los intocables de Elliot Ness y El señor de los anillos.*

	LA GUERRA DE LAS GALAXIAS	*LOS INTOCABLES DE ELLIOT NESS*	*EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*
1.EL MUNDO ORDINARIO El protagonista vive una existencia cotidiana.	Luke Skywalker en la granja de sus tíos.	Elliot Ness en su casa antes de ir al trabajo.	Frodo Bolsón en la Comarca.
2.LA LLAMADA A LA AVENTURA. Un reto rompe la armonía y provoca el inicio de la aventura.	El mensaje holográfico de la Princesa Leia.	La noticia de la niña asesinada en Chicago.	La misión que Gandalf propone a Frodo.
3.EL HÉROE INDECISO. El protagonista percibe el peligro.	Luke duda ante Obi Wan.	Ness discute los métodos de Malone.	Frodo necesita la ayuda de Sam.
4.EL SABIO ANCIANO. El mentor del héroe alienta al protagonista.	Obi Wan Kenobi.	Malone.	Gandalf.
5.DENTRO DEL MUNDO ESPECIAL/ PRIMER UMBRAL. EL héroe atraviesa un punto de no retorno en su misión.	Luke abandona la granja para irse con Obi Wan.	Ness realiza una redada en un negocio ilegal de Capone.	Frodo abandona la Comarca.
6.AMIGOS Y ENEMIGOS. En el camino se cruzará con amigos y enemigos.	Kenobi y Luke se unen a Han Solo pero comienza la persecución del Imperio.	Ness recluta a dos personas más y recibe la primeras amenazas de Capone.	Frodo a Bree, donde conocerá a Aragorn, pero también será atacado por los Nazgûl.
7.LA GRUTA ABISMAL/ SEGUNDO UMBRAL. El héroe penetra en un recinto peligroso para buscar un objeto importante para la misión.	Luke entra en la Estrella de la Muerte.	Un intocable y un testigo descienden en un ascensor donde serán asesinados.	Frodo llega a Mordor.
8.LA PRUEBA SUPREMA. El héroe se acerca a una experiencia de muerte.	Luke atrapado en el triturador de basuras.	Ness encuentra los cadáveres.	Frodo atacado por Ella-Laraña.
9.LA ESPADA. El objeto preciado que el héroe consigue una vez superada la prueba de muerte.	Luke rescata a Leia y los planos de la Estrella de la Muerte.	Ness detiene al contable de Capone.	Frodo lleva el anillo al Monte del Destino.
10.EL CAMINO DE VUELTA/ TERCER UMBRAL. El héroe está cerca del éxito, pero se desatan las fuerzas del mal.	Luke, Han y Leia salen de la Estrella de la Muerte, pero los persigue Darth Vader.	Ness persigue por las azoteas a Frank Nitti.	Destruido el anillo, Frodo y Sam quedan atrapados por la lava.
11.LA RESURRECCIÓN/ CUARTO UMBRAL. EL héroe se enfrenta a la muerte antes de volver a casa.	Luke vuela dentro de la Estrella y se salva milagrosamente de morir.	Ness consigue que el juez cambie el jurado.	Frodo y Sam son rescatados por unas águilas gigantes.
12.REGRESO CON EL ELIXIR. El protagonista regresa con un tesoro vital para su comunidad.	Luke destruye la amenaza contra los rebeldes.	Capone es condenado y Ness se marcha de Chicago.	Frodo regresa a la Comarca totalmente cambiado.

[216] Antonio Sánchez-Escalonilla, *op.cit.*, pp.93-97.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.13.2. PROPP Y BREMOND

Propp llegaría a la conclusión de que el número de las partes constituidas del cuento se limita a estas funciones[217]:

1).Alejamiento-ausencia.

2).Interdicción-prohibición (forma inversa del orden).

3).Transgresión-violación (ligada a la anterior como una consecuencia).

4).Interrogación-petición de informes.

5).Información (Propp habla también de delación).

6).Engaño.

7).Complicidad involuntaria.

8).Mala acción y llamada o envío del héroe. Con ellas se inicia el relato.

9).Mandato o mandamiento.

10).Aceptación por parte del héroe de una tarea difícil de cumplir y comienzo de la acción preparatoria.

11).Partida del héroe.

12).Puesta a prueba.

13).Afrontamiento de la prueba.

14).Recepción de ayuda y/o transmisión de un objeto mágico.

15).Desplazamiento-viaje.

16).Combate, en el curso del cual...

17).El héroe queda de algún modo afectado o marcado.

18).Victoria.

19).Reparación de la mala acción o de la falta inicial. Regreso.

20).Seguimiento-persecución del héroe.

21).Socorro-el héroe es salvado.

22).Llegada de incógnito del héroe.

23).Pretensiones engañosas de los falsos héroes-impostura.

24).Asignación de una tarea difícil para el héroe.

25).Tarea realizada.

26).Reconocimiento.

27).Descubrimiento y desenmascaramiento de los falsos héroes.

[217] Jesús García Jiménez, *op. cit.*, pp.278-280.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

28).Transfiguración-revelación del verdadero héroe.

29).Castigo de los malvados.

30).Matrimonio del héroe.

Claude Bremon habría rehecho el esquema de Propp por ser demasiado rígido para dar paso a su teoría de los seis niveles o registros:

1).Nivel de los desplazamientos.

2).Nivel del inicio, medio y fin del relato o base de la historia.

3).Nivel de las pruebas inicial, central y final del héroe.

4).Nivel de las pruebas ligadas al auxiliar mágico (adyuvante).

5) y 6).Niveles de diferenciación entre el héroe y el falso héroe.

4.3.1.13.3. LAS 20 TRAMAS DE RONALD TOBIAS

Ronald Tobias[218] niega la tradicional concepción de la trama como un esqueleto sobre el que se añaden todas las piezas de la historia y prefiere definirla como algo más difuso, como un proceso, una fuerza electromagnética que une todos los átomos del relato (diálogos, personajes, acciones, localizaciones, etc.). Antes de la trama estaría la historia, cuando los relatos orales narraban los acontecimientos en la secuencias en que éstos ocurrían. Con el teatro llegó la trama, que ordena estos hechos para darle lógica y unidad.

Aristóteles habría asentado las bases de la trama moderna con los conceptos de unidad de acción (una acción que consta de principio, desarrollo y final) y de causalidad. Para Tobias la tradición de tramas habría creado desde entonces una serie de denominadores comunes que, sin ser reglas generales, sí son reglas habituales:

1).Hacer que la tensión alimente la trama.

2).Crear tensión por medio de la oposición.

3).Conseguir que la tensión aumente mientras crece la oposición.

4).Lograr que el cambio sea la clave del relato.

5).Cuando ocurra algo, que sea importante.

6).Hacer que lo causal parezca casual.

[218] TOBIAS, Ronald, *El guion y la trama,* Fundamentos de la escritura dramática audiovisual, Madrid, 2004, pp. 24-48.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7).Dejar el azar y la fortuna para la lotería.

8).El personaje principal realiza la acción central del clímax.

Aunque este autor reconoce la dificultad de establecer un número limitado de tramas que abarque todas las películas, cree que la gran mayoría encajarían en estas 20 tramas básicas[219] .

1). LA BÚSQUEDA. (*El mago de Oz. Don Quijote*). 1.Búsqueda de una persona, un lugar o una cosa. 2.Movimiento continuo y justificado junto con numerosas localizaciones y personajes. 3.Posibilidad de terminar donde se empezó. 4.Cambio sustancial del protagonista como consecuencia de la búsqueda. 5.El conocimiento, la autorrealización y la maduración como verdaderos objetos del viaje. 6.Incidente en el primer acto como motivación y detonante de la búsqueda. 7.Acompañamiento de uno o más personajes para que la historia no sea demasiado abstracta. 8.Ayudante del héroe. 9.Revelación importante en el último acto. 10.Diferencia entre lo encontrado y lo buscado.
2).AVENTURA. (*Capitanes intrépidos, 20.000 leguas de viaje submarino*). 1.Foco centrado más en el viaje que en el viajante. 2.Salida al exterior hacia lugares desconocidos y lejanos. 3.Búsqueda de una fortuna inexistente en su hogar. 4.Motivación inicial localizada en algo o alguien. 5.Acontecimientos y relaciones dependientes de la relación causa-efecto. 6.No obligación de un cambio importante del héroe. 7.Historia de amor.
3). PERSECUCIÓN. (*Tiburón, La jungla de cristal)*. 1.Foco centrado más en la caza que en los cazadores. 2.Peligro real para el perseguido. 3.Posibilidad razonable de ganar para el perseguidor. 4.Abundante acción física. 5.Historia y personajes estimulantes, atractivos y únicos. 6.Personajes y situaciones alejados de arquetipos y lugares comunes. 7.Localización limitada para aumentar la tensión. 8.Primera fase dividida en tres: a)reglas de la caza, b)posibles resultados, c)comienzo de la caza.
4).RESCATE. (*Centauros del desierto, El chico de oro*). 1.Foco centrado más en la acción que en los personajes. 2.Triángulo de personajes: héroe, villano y víctima. 3.Rescate de la víctima del poder del villano. 4.Aspecto moral muy diferenciado entre buenos y malos. 5.Búsqueda del villano por parte del héroe. 6. Continuo movimiento y enfrentamiento en terreno del villano. 7.Definición del héroe a través de su relación con el villano. 8.Antagonista como instrumento para arrebatar algo al protagonista. 9.Interferencias continuas del antagonista en los progresos del héroe. 10.Debilidad de la víctima como excusa para el enfrentamiento. 11.Desarrollo de tres fases: a) separación, b)búsqueda, c)confrontación y reunión
5). HUIDA. *(El expreso de medianoche, 1997: rescate en Nueva York).*

[219] Ibídem, pp. 91-254.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.Huida literal de un confinamiento.
2.Lucha moral muy polarizada.
3.El héroe como víctima.
4.Primera fase: prisión y primeros intentos fallidos de evasión.
5.Segunda fase: planes de fuga.
6.Tercera fase: fuga.
7.Control del antagonista en las dos primeras fases y del héroe en la última.

6). VENGANZA.
(*Yo soy la justicia, Hamlet*).
1.Búsqueda de venganza del protagonista contra el antagonista.
2.Foco centrado más en la venganza que en sus motivos.
3.Justicia del héroe más allá de la ley.
4.Héroe obligado a actuar frente a las ineficaces instituciones.
5.Justificación moral de la venganza.
6.Venganza nunca superior al daño recibido.
7.Recurso fallido de métodos tradicionales.
8.Primera fase: vida normal del héroe, irrupción del crimen del antagonista con enorme coste emocional , fracaso de las instituciones y conclusión de que debe vengarse.
9.Segunda fase: planes de venganza, persecución al antagonista y enfrentamiento abierto.
10.Tercera fase: confrontación entre el héroe y el antagonista, éxito o fracaso y catarsis sin gran daño emocional.

7). EL ENIGMA.
(*D.O.A*., *Chinatown*).
1.Enigma basado en el ingenio.
2.Tensión entre lo que sucede y lo que parece que ha sucedido.
3.Desafío al receptor para resolverlo antes que el protagonista.
4.Solución clara pero no obvia.
5.Primera fase: generalidades del enigma (personas, lugares, acontecimientos).
6.Segunda fase: detalles del enigma.
7.Tercera fase: resolución del enigma, de los motivos del antagonista y de la auténtica secuencia de acontecimientos.
8.Decisiones tomadas pensando en el público.
9.Final cerrado (solución clara) o final abierto (solución ambigua).

8). RIVALIDAD.
(*Ben-Hur, La extraña pareja*).
1.Conflicto entre una fuerza irresistible y un objeto inalterable.
2.Lucha por el poder entre el protagonista y el antagonista.
3.Adversarios con fuerzas similares.
4.Si las fuerzas no son similares, las habilidades del más débil pueden compensarlo.
5.Descripción breve de la situación antes del conflicto.
6.Instigamiento del antagonista contra la voluntad del protagonista como catalizador .
7.Poderes inversamente proporcionales. Cuanto más aumenta uno, más decae el otro.
8.Primera fase: antagonista superior.
9.Bandos definidos.
10.Segunda fase: invierte el descenso del poder del protagonista.
11.Antagonista consciente del creciente poder del protagonista.
12.Punto de igualdad en el poder de ambos.
13.Tercera fase: confrontación final.
14.Restauración del orden.

9). EL DESVALIDO.
(*Alguien voló sobre el nido del cuco, La cenicienta*).
1.Similar a la trama de rivalidad pero el protagonista no posee fuerzas equiparables.
2.Las fases siguen la progresión de la fuerzas de la rivalidad.
3.El personaje débil suele conseguir su propósito.

10). TENTACIÓN.
(*Fausto, Atracción fatal*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.Foco centrado en los personajes y sus motivaciones. 2.Ascenso desde un plano moral inferior por entregarse a la tentación a uno superior tras aprender la lección. 3.Conflicto interior. 4.Primera fase: establecimiento de la naturaleza del protagonista y del antagonista. 5.Tentación y lucha del protagonista. 6.Rendición a la tentación. 7. Coartadas racionales para justificarse. 8.Descreimiento después de haber cedido a la tentación. 9.Segunda fase: efectos negativos de haber caído. 10.Intentos de evadir la responsabilidad y el castigo derivado. 11.Tercera fase: resolución de los conflictos internos, expiación, reconciliación y perdón.
11). METAMORFOSIS. (*Drácula, La bella y la bestia*). 1.La metamorfosis como resultado de una maldición. 2.El amor como curación. 3.Formas de amor: un padre por su hijo, una mujer y un hombre, amor a Dios, etc. 4.Foco de atención: la transformación del protagonista hacia su humanidad. 5.Tristeza inherente al personaje transformado. 7.Rituales y prohibiciones como límites a su vida. 8.Hallazgo de una vía de escape: liberación. 9.Imposibilidad de explicar o apresurar la solución. 12.Primera fase: el metamorfoseado no puede explicar las causas de la maldición. 13.Comienzo previo a la maldición (liberación). 14.El antagonista como catalizador que impulsa al protagonista hacia la liberación. 15.El antagonista como víctima en un principio y luego como “el elegido”. 16.Segunda fase: relaciones entre el antagonista y el metamorfoseado. 17.Aproximación emocional. 18.Tercera fase: liberación y vuelta a la condición original o muerte. 19.Comprensión de los motivos de la maldición.
12). TRANSFORMACIÓN. (*Pygmalión, Perros de paja*). 1.Proceso de cambio en una etapa. 2.Va de un estado significativo del personaje hacia otro. 3.Foco de atención: naturaleza del cambio del protagonista. 4.Primera fase: incidente que provoca una crisis e inicia el cambio. 5.Segunda fase: efectos de la transformación. 6.Tercera fase: incidente clarificador y comprensión de la auténtica naturaleza de la experiencia. 7.Tristeza como resultado del conocimiento adquirido.
13). MADURACIÓN (*Grandes esperanzas, Huckleberry Finn*). 1.Protagonista en el umbral de la madurez. 2.Explicación del protagonista y sus sentimientos antes del cambio. 3.Contraste entre la vida ingenua del protagonista (infancia) y la triste realidad (madurez). 4.Foco de atención: desarrollo oral y psicológico del protagonista. 5.Incidente que ponga a prueba sus creencias y su comprensión del mundo. 6.Proceso de cambio gradual. 7.Asunción de valores adultos sólo cuando esté listo. 8.Pago de un precio psicológico.
14).AMOR. (*Uno,dos, tres...splash, Orgullo y prejuicio*). 1.Enfrentamiento entre el amor y obstáculos importantes. 2.Obstáculos: sociales (Montescos y Capuletos) o físicos (ceguera). 3. Dedicación y perseverancia para el éxito. 4. Mayoría de las acciones llevadas a cabo por el amante agresivo. El amante pasivo aguarda. 5.Final feliz optativo, aunque preferible.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6.Protagonistas convincentes y atractivos, no estereotipados. 7.Emotividad asociada al amor: miedo, rechazo, atracción, desilusión, reconciliación, etc. 8.No sentimentalismo, sino sentimientos auténticos. 9.Superación de las pruebas del amor para merecerlo.
15). AMOR PROHIBIDO. (*Romeo y Julieta, Madame Bovary*). 1.Amor contra las convenciones sociales. 2.Ruptura de las normas por los amantes, generalmente con resultados catastróficos. 3.El adulterio como la forma más común. 4.Primera fase: situación del contexto y de los amantes. 5.Segunda fase: momento cumbre de la relación junto con presiones externas. 6.Tercera fase: punto final de su relación y separación (muerte, huida, renuncia,etc.).
16). SACRIFICIO. (*Solo ante el peligro, La ley del silencio*). 1.Gran coste personal del protagonista. 2.Cambio del protagonista, de un estado moral inferior a uno superior. 3.Obligación de tomar una decisión. 4.Progreso comprensible para la hora de hacer un sacrificio. 5.Respuesta a los acontecimientos como reflejo de su personalidad. 6.Motivación clara. 7.Poderoso dilema moral en el corazón del relato.
17). DESCUBRIMIENTO. *(Edipo rey, El retrato de una dama*). 1.Foco centrado más en el personaje que en el descubrimiento mismo. 2.Establecimiento del protagonista antes del cambio de circunstancias. 3.Elemento catalizador del cambio significativo e interesante. 4.Crisis (choque entre presente y pasado). 5.Relación entre las revelaciones y los acontecimientos. 6.Sentimientos no exagerados para no caer en lo melodramático. 7.En vez de sermones, dejar que el lector extraiga sus propias conclusiones.
18).EL PRECIO DEL EXCESO. (*Otelo, Días sin huella*). 1.Exceso derivado de un deterioro psicológico del personaje. 2.Declive del personaje en tres fases: antes de cambiar; durante el deterioro; y tras la crisis, rendición o superación. 4.Declive que cree simpatía en el espectador. 5.Personaje real y merecedor de los sentimientos que el público siente hacia él. 6.Evitar el melodrama. 7.Sinceridad para comprender al personaje principal. 8.Comisión de crímenes que no resulten desproporcionados. 9.Tras la crisis, destrucción completa o redención total. 10.La acción siempre vinculada a las decisiones y actos del protagonista. 11.Actuación realista del personaje de acuerdo con las circunstancias.
19-20) ASCENSO Y CAÍDA. (*Toro salvaje, Apocalypse now*). 1.Foco centrado en un solo personaje. 2.Personaje con fuerza de voluntad y carisma. 3.Profundo dilema moral catalizador de la transformación. 4.Mayor interés en cómo el personaje influye en el mundo que en cómo el mundo influye en él. 5.Aparición del personaje antes del cambio trascendente para comparar. 6.Evolución a través de cambios sucesivos como resultado de los acontecimientos. 7.Declive verosímil, no por circunstancias gratuitas. 8.Ascenso y caída progresivo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.13.4. LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS SEGÚN ROBERT MCKEE[220]

GÉNEROS		
1).HISTORIA DE AMOR.	Tiene un subgénero, que sería el de la salvación de un amigo.	*-Malas calles.* *-Passion fish.* *-Romy y Michel.*
2).PELÍCULA DE TERROR.	Tres subgéneros: -El misterioso: fuente de terror racional. -El sobrenatural: fuente de terror irracional. -El supermisterioso: no se explica si la fuente es racional o irracional.	*-El quimérico inquilino.* *-La hora del lobo..* *-El resplandor.*
3).ÉPICA MODERNA.	La persona frente al estado.	*-Espartaco.* *-Caballero sin espada.* *-Viva Zapata.* *-1984.* *-El escándalo Larry Flint.*
4). PELÍCULA DE VAQUEROS.		
5).GÉNERO BÉLICO.	Sus subgéneros principales son proguerra frente a antiguerra.	
6).TRAMA DE LA MADUREZ.	Proceso hasta alcanzar la madurez.	*Cuenta conmigo.* *Fiebre del sábado noche.* *Risky business.* *Big.* *Bambi.* *La boda de Muriel.*
7).TRAMA DE REDENCIÓN.	Cambio moral del protagonista, de malo a bueno.	*El buscavidas.* *Lord Jim.* *Drugstore Cowboy.* *La lista de Schindler.*
8).TRAMA PUNITIVA.	Cambio moral a la inversa. El bueno se envilece y es castigado.	*El tesoro de Sierra Madre.* *Wall Street.* *Un día de furia.*
9).TRAMA DE PRUEBAS.	La voluntad frente a las tentativas de rendición.	*El viejo y el mar.* *La leyenda del indomable.* *Forrest Gump.*
10).TRAMA EDUCATIVA.	Cambio profundo en la visión de la vida, pasando de lo negativo a lo positivo.	*-Harold y Maude.* *-El precio de la felicidad.* *-El cartero (y Pablo Neruda).* *-La boda de mi mejor amigo.*
11).TRAMA DE DESILUSIÓN.	Cambio profundo en la visión de la vida, pasando de lo positivo a lo negativo.	*-La señora Parker y el círculo vicioso.* *-El gran Gatsby.* *-MacBeth.* *-El eclipse.*
MEGAGÉNEROS. Tienen muchas variaciones y subgéneros.		
12).COMEDIA.	Sus subgéneros varían el objeto y la intensidad de su ridiculización: sátira, parodia, comedia de situación, comedia romántica, comedia loca, farsa, comedia negra, etc.	

[220] Robert McKee, *op. cit.*, pp.107-115.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

13).POLICÍACA.	Sus subgéneros varían el punto de vista de la investigación del crimen: policía, detective, criminal, víctima, tribunal, periodista, espía, preso, etc.
14).DRAMA SOCIAL.	Sus subgéneros varían según en qué ámbito se sitúe el problema mostrado: el drama doméstico (familia), las mujeres (la carrera profesional frente a la familia, el amante frente a los hijos), la política, el medio ambiente, el drama médico (lucha contra una enfermedad física), el psicodrama (pelea contra una enfermedad mental), etc.
15).ACCIÓN/AVENTURA.	Muchas veces se mezcla con el bélico o el drama político. También puede incorporar el antagonismo de la naturaleza pasando a ser una película de desastre/supervivencia.
SUPRAGÉNEROS. Acogen a los anteriores y los transforman gracias a sus particulares técnicas de realización o sus estilos interpretativos.	
16).DRAMA HISTÓRICO.	Se centra en un periodo del pasado. A veces sirve para plantear dilemas actuales que se ven mejor con una cierta distancia temporal. Ejemplo: *Sin perdón* habla del maltrato a las mujeres.
17).BIOGRAFÍA.	Se centra no en una época, sino en una persona, cuya vida es reinterpretada para adaptarla a algún género atractivo. Ejemplo: *El joven Lincoln* se considera un drama de tribunales.
18).DOCUDRAMA.	Se centra en acontecimientos recientes. Se ha convertido en un género televisivo. popular género
19).FALSO DOCUMENTAL.	Formalmente estructurado como un documental, pero con un contenido totalmente ficticio que satiriza algún aspecto social o institucional. Ejemplo: *This is Spinal Tap* y el mundo del rock and roll.
20).MUSICAL.	Crea un mundo donde los personajes cantan y bailan sus historias. Admite todo tipo de géneros: la comedia (*Los productores*), el drama social (*West Side Story*), la biografía (*Evita*), etc.
21).CIENCIA FICCIÓN.	Se sitúa en futuros con una tecnología avanzada y normalmente distópicos. Puede ir desde la acción/aventura (*La guerra de las galaxias*) a la trama de desilusión (*Solaris*).
22).GÉNERO DEPORTIVO.	Se han acogido a él todo tipos de tramas: la de la redención (*Marcado por el odio*), la educativa (*Los búfalos de Durham),* la punitiva (*Toro salvaje*), etc.
23).FANTASÍA.	Cambia alguna de las leyes de la naturaleza para crear un mundo sobrenatural. Aunque suele combinarse con la acción (*Matrix*), vale para el drama político/alegórico (*Rebelión en la granja*) o la trama de la madurez (*Alicia en el país de las maravillas*).
24).ANIMACIÓN.	Va más allá de la fantasía y la ciencia ficción al poder cambiar todo a través de la animación. Suele ir con la aventura (*Merlín, el encantador*) pero puede ir con otras, como la trama de madurez (*El rey león*).
25).PELÍCULAS DE ARTE Y ENSAYO.	Cuenta con dos subgéneros: el minimalismo y el antriestructural. Trataría de crear algo contracorriente y novedoso, si eso es posible. Admite cualquier de los géneros básicos: amor, drama político, etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.13.5. LAS NUEVE TRAMAS MAESTRAS SEGÚN ANTONIO SÁNCHEZ-ESCALONILLA[221]

1). EL AMOR DE ULTRATUMBA. El amor como forma de escapar al tormento eterno. *Pesadilla antes de Navidad. Don Juan. El estudiante de Salamanca. Ghost. Casper. El fantasma de los Canterville.*
2). LA VIDA COMO SUEÑO. La realidad se confunde con la fantasía y el mundo de los sueños. o por otro idea. *El club de la lucha. La vida es sueño. Matrix. Don Quijote. Buzz Lightyear. El mundo de Sofia. El mito de la caverna.*
3). LA VIDA DRAMATIZADA. Los personajes se rebelan contra un demiurgo que decide sobre su vida. *El show de Truman. Niebla. Misterioso asesinato en Manhattan.*
4). CASAS ENCANTADAS. Los protagonistas viven en casas que son portales que conectan el mundo de los vivos y el más allá. *Polstergeist*.
5). EL ETERNO RETORNO. La vida como un ciclo continuo. *Zaratustra, Sísifo, El planeta de los simios, 2001, El gran salto, Atrapado en el tiempo.*
6). DESCENSO A LOS INFIERNOS. La experiencia de una situación purificadora y cercana a la muerte. *¡Qué bello es vivir!, Rambo, Apocalypse Now.*
7).LA INVASIÓN ALIENÍGENA. La invasión del planeta por parte de extraterrestres hostiles. *La guerra de los mundos, La invasión de los ladrones de cuerpos, Independence Day.*
8).LA HECATOMBE. Diversos protagonistas se enfrentan a un desastre de distinta manera. Los supervivientes tendrán que reconstruir sus vidas y, a veces, el mundo. *San Francisco, Terremoto, Aeropuerto 75, La aventura del Poseidón, Deep Impact, Armaggedon.*
9). EL JUEGO. La vida como un juego peligroso de cuyo resultado depende la vida de los protagonistas. *Jumanji, Los Goonies, The Game, Juegos de guerra.*

4.3.1.13.6. LAS DIEZ TRAMAS POSIBLES SEGÚN PHILIP PARKER [222]

1).EL ROMANCE. -Percibimos que un personaje sufre una carencia o ha experimentado una pérdida de algo o alguien. -Algo o alguien es percibido por el personaje como una solución potencial a este problema, el objeto de su deseo. -Existen barreros que impiden que el personaje alcance el objeto de su deseo. -El personaje lucha para superar dichas barreras. -El personaje tiene éxito en su lucha por superar, si no todas, algunas de sus barreras. -La historia termina cuando el personaje ha resuelto su problema emocional y se une al objeto de su deseo. -Que se mantengan unidos o no y la forma de esta unión sólo competen al escritor. -Ejemplo: *Romeo y Julieta*
2).LA VIRTUD NO RECONOCIDA. -El personaje virtuoso entra a forma parte del mundo de otra persona. -El personaje se enamora de un personaje relevante en ese mundo.

[221] Antonio Sánchez-Escalonilla, *op.cit.*, pp.91-93.

[222] Philip Parker, *op.cit.*, pp.121-126.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-El personaje desea probar su atractivo para dicho personaje relevante, pero la relación de poder socava este proceso. -El personaje trata de resolver el problema con el personaje relevante. -En el intento de resolución, el personaje relevante finalmente puede percibir la condición virtuosa del personaje. -Ejemplo: *Pretty woman.*
3).EL DEFECTO FATAL. -Percibimos que un personaje posee una cualidad que le granjea el éxito. -Gracias a este éxito goza de oportunidades que son negadas a otros personajes. -Usa estas oportunidades para su propio provecho, a costa de otros personajes. -Reconoce el daño que ha infligido a otros y se propone un nuevo desafío. -La cualidad que le reportó el éxito propicia su fracaso en la nueva empresa. -Lo fatal puede ser puede ser en su sentido más literal en las películas y suele se convertirse en fracaso en las series televisivas. -Ejemplo: *Drácula, príncipe de las tinieblas.*
4).LA DEUDA DEBE SER REPARADA. -El personaje quiere algo o alguien. -El personaje sabe de algo o alguien que está disponible y que posiblemente le proporcionará lo que desea, tras pagar de un precio. -El personaje accede posteriormente al pago del precio. -El personaje persigue su deseo original. -El personaje intenta evitar el pago de la deuda. -El personaje huye del deudor. -El personaje se enfrenta finalmente con el deudor. -La deuda es reparada. -El éxito en la pretensión del deseo original y el resultado final del repago son ambas decisiones que competen al escritor. -Ejemplo: *El corazón del Ángel*.
5).LA ARAÑA Y LA MOSCA. -El personaje desea que otro personaje haga lo que le corresponde hacer, pero no puede obligarle. -El personaje urde un plan para forzar la situación y conseguir su objetivo. -El personaje ejecuta su plan y funciona. -El personaje logra su objetivo inicial. -El personaje encara un destino nuevo tras el éxito del plan. -El resultado final queda al albedrío del escritor. -Ejemplo: *Las amistades peligrosas.*
6).EL DON PERDIDO. -Percibimos que el personaje posee una facultad o un don. -El personaje pierde el don. -El personaje se afana por recuperar el don. -El personaje se reconcilia con una nueva situación que descubre en la busca del don perdido. -Estos personajes pueden o no recuperar el don. -Ejemplo: *Solaris*.
7).LA BÚSQUEDA. -El personaje tiene la misión de encontrar algo o a alguien. -El personaje acepta el desafío. -El personaje parte en busca de algo o alguien. -El personaje encuentra ese algo o alguien. -El personaje recibe una recompensa, o no, por su éxito en la búsqueda. -Su versión épica es en esencia una trama que combina esta historia con otras a fin de generar una trama concreta. -Ejemplo: *La guerra de las galaxias.*
8).LOS RITOS DE INICIACIÓN Y TRÁNSITO. -El personaje toma conciencia del advenimiento de una nueva "era" en su vida. -El personaje trata de aprender aquello que precisa saber para vivir esta nueva era. -El personaje intenta actuar como si hubiera aprendido ya lo que necesita saber para vivir esa nueva era. Y fracasa en el intento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-El personaje encuentra un desafío que requiere de él o ella la superación de todos los logros anteriores. -El personaje supera el reto con éxito. -El personaje accede a la nueva era. -Ejemplo: *Cuenta conmigo*.
9). EL VAGABUNDO. -El personaje llega a un lugar nuevo. -El personaje descubre un problema asociado a este nuevo lugar. -Al encarar el problema, el personaje revela por qué abandonó el lugar anterior antes de llegar a su actual situación. -El personaje trata de desplazarse nuevamente. -Ejemplo: *Thelma y Louise*.
10).EL PERSONAJE INCONTENIBLE. -El personaje exhibe sus proezas. -El personaje encara un nuevo desafío contra fuerzas muy superiores a las suyas. -El personaje acepta el desafío. -El personaje se enfrente a una parte de las fuerzas antagónicas. -El personaje vence a todas las fuerzas antagónicas. -El personaje obtiene el éxito y supera el desafío. -Ejemplo: *Conan el bárbaro*.

4.3.1.13.7. LOS OCHO TIPOS DE TEMAS SEGÚN PHILIP PARKER [223]

1).EL DESEO DE JUSTICIA. Deseo de corregir una situación injusta. Ejemplo: *Doce hombres sin piedad. Los 7 samuráis.*
2).LA BÚSQUEDA DEL AMOR. Deseo de que los personajes no se sientan solos y encuentren el amor. Ejemplo: *Casablanca. El paciente inglés. Romeo y Julieta.*
3).LA MORALIDAD DE LOS INDIVIDUOS. Disyunción entre el bien y el mal. Ejemplo: *Centauros del desierto. El rey pescador.*
4).EL DESEO DE ORDEN. Combate contra el caos para llevar una vida normal. Ejemplo: *Días sin huella. Trainspotting*.
5).LA BÚSQUEDA DEL PLACER. Búsqueda de un placer y deseo de compatirlo. Suelen ser comedias. Ejemplo: *Una noche en la ópera. Agárralo como puedas.*
6).EL MIEDO A LA MUERTE. Enfrentamiento a la amenaza de la muerte. Aparece en muchas narrativas de terror o en dramas. Ejemplo: *La fuerza del cariño*.
7).EL MIEDO A LO DESCONOCIDO O LO QUE NO PODEMOS CONOCER. Enfrentamiento ante algo nuevo y descontrolado, deseo de aprender cómo enfrentarse a lo desconocido. Ejemplo: *Alien. Pesadilla en Elm Street. E.T. Matar a un ruiseñor.*
8).EL DESEO DE APROBACIÓN Y RECONOCIMIENTO. Deseo de reconocimiento de las opciones individuales por parte de la comunidad en la que estamos insertados. Este deseo abundaría en los dramas personales. Ejemplo: *Thelma y Louise. Toro salvaje. Lawrence de Arabia.*

[223] Ibídem, pp.143-146.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.14. LAS FICHAS DE ANÁLISIS

Estudiamos ahora una colección de libros que, bajo el sello de la editorial Octaedro y el título *Guía para ver y analizar*, ha alcanzado una notable difusión. Su estructura se asemeja a las fichas de análisis que pusieron de moda los cineclubs franceses. En ellas se mezclan datos del filme objeto de estudio, normalmente relativos a la producción, información biográfica y profesional de sus principales hacedores (actores, director, guionistas, productores, etc.), descripción interpretativa de la narración y relación de algún aspecto de la película con un tema genérico. Cada ficha posee un autor y unos apartados diferentes, con lo que se entiende que no hubo una coordinación estricta sobre su realización. A nosotros nos atañerá la validación del método de una ficha como sistema de disección, especialmente con respecto a la división de la acciones, ya que las notas sobre personajes o diálogos son escasas y dispersas.

De todas las opciones disponibles, escogimos las que más se acercaban a algunas de las películas que luego estudiaremos con nuestros propios medios.

1.FICHA DE ANÁLISIS DE *CON LA MUERTE EN LOS TALONES*[224].

En la siguiente tabla hemos resumido los temas principales que se tratan en esta ficha.

1).FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.
2).INTRODUCCIÓN. Reflexión sobre la enorme repercusión que ha tenido el cine de Alfred Hitchcock.
3).SINOPSIS. Sinopsis del argumento de la película.
4).ANÁLISIS DE LA PELÍCULA.
4.1).SOBRE LA ESTRUCTURA DE LA PELÍCULA. -División del filme en cinco partes: prólogo, planteamiento del conflicto y desarrollo del conflicto, desenlace y epílogo.
4.2).ANÁLISIS.
4.2.1).PRÓLOGO. -Se incluirán en él los títulos de crédito y las primeras escenas, hasta que el protagonista es confundido con un espía llamado Kaplan y es secuestrado por ello.
4.2.1.1).Los títulos de crédito. -Autor de los títulos de crédito. -Autor de la música. -Descripción minuciosa de los títulos. -Anticipación del tono y ritmo de la película. -Escenas-preludio de otros temas de la película: la casualidad y la causalidad. -Aunque el título del apartado es “títulos de crédito”, además incluye las primeras escenas.

[224] MONZÓ GARCÍA, José Mª y RUBIO MARCO, Salvador, *Guía para ver y analizar. Con la muerte en los talones*, Editoriales Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2000, pp.7-92.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Escenas de presentación de Roger, el protagonista y causalidades que llevarán al conflicto.
4.2.1.2).Reunión en el restaurante del hotel y secuestro. (0h. 04´ 22”) -La causalidad provoca el comienzo de una trama de espías. -Planificación de la secuencia y movimientos de cámara con la intención de guiar al espectador.
4.2.2).PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO. (0h. 06´ 16”)
4.2.2.1).En el trayecto hacia la mansión de Vandamm. -Tono entre cómico y siniestro: situaciones, actuación, planificación y diálogos. -Nuevo tema musical que se reiterará en diversos momentos.
4.2.2.2).Interrogatorio en la biblioteca e intento de asesinato. (0h. 07´ 56”) -Diferencias entre los dos personajes protagonistas: conocimiento del otro, poder, serenidad, etc. -El engaño entre personajes y el engaño de la película hacia el espectador. -Uso de la iluminación, planificación y música para crear tensión y luego una ambientación irreal. -Aunque no se menciona en el título, se incluyen varias escenas tras el intento de asesinato. -Vis cómica de Cary Grant. -Mecanismos de identificación con el protagonista. -Personaje de la madre en esta película y en la filmografía de Hitchcock. -Relación intertextual con *Encadenados* y *Atrapa a un ladrón*.
4.2.3).DESARROLLO DEL CONFLICTO. (0h. 21´ 47”) -Planificación para reiterar la tensión por un sicario. -Puesta en marcha de la persecución, leitmotiv de toda la trama, acompañada otra vez del tema musical de apertura. -Actuación inocente de la madre del protagonista.
4.2.3.1).Cita en el edificio de las naciones unidas y reunión del servicio secreto. (0h. 32´ 50”) -Unión de lo creíble y lo increíble de nuevo. -Planificación objetiva para que el espectador sepa que es cierto lo increíble. -Irrupción de un metanarrador, una instancia enunciativa superior. -Progresión narrativa en la historia. -Reaparición del suspense por desconocer quién es el antagonista. -Diferencias en los dos niveles de conocimiento: el del protagonista y el del espectador. -Planos aéreos para empequeñecer al protagonista. -Dificultades del rodaje en el edificio de la ONU y forma en que Hitchock las solventó. -Escena-recapitulación de la historia contada hasta el momento.
4.2.3.2).Primer encuentro de Roger y Eve en el tren. (0h. 39´ 42”) -La relación Roger-Eve, marcada por la dialéctica ficción-realidad. -Encuentros ambivalentes (cómicos y siniestros) acabados en situaciones inverosímiles, casi irreales. -Dos niveles en la secuencia del encuentro en el vagón-restaurante: nivel de los conocimientos que responden a una lógica y control y el nivel de los sentimientos que se pierden en una cierta ilógica o descontrol. -Tema de amor para estas escenas. -Fin del paréntesis de relajación y nuevo avance de la trama narrativa de la persecución. -Minuciosidad casi matemática de Hitchcock al dosificar la información al espectador.
4.2.3.3).Cita con Kaplan en un paraje desértico. (1h. 03´ 29”) -Una de las secuencias más apreciadas de la filmografía de Hithcock. -Larga explicación de todos los detalles técnicos y de las innovaciones introducidas para romper con la concepción clásica.
4.2.3.4).Encuentro de Roger, Eve y Vandamm en la subasta. (1h. 21´ 52”) -Conexiones y similitudes entre el espacio y los personajes en el nuevo encuentro Roger-Eve-Vandamm. -Erotismo y traición a través de la planificación. -Narración ilógica e irreal. -Reflexión de Hitchcock sobre su cine. -Funciones de la escena con el Servicio Secreto: Distensión. Resumen de lo acontecido. Revelación de información muy relevante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Evolución psicológica del protagonista.
4.2.4).DESENLACE (1h. 38´ 04”) . -Enfrentamiento entre el protagonista y su enemigo. -Distribución de las cualidades que Hitchcock quería en el antagonista entre tres personajes: Vandamm y dos secuaces.
4.2.4.1).Reencuentro de Roger y Eve en el bosque. (1h. 41´ 54”) -Ralentización de la historia para ofrecer información sobre los sentimientos de los protagonistas. -Lucha entre el director y la productora Metro-Goldwyn Mayer por la inclusión o no de la escena. -Planificación cada vez más cercana como reflejo de los sentimientos de los dos personajes.
4.2.4.2).Refugio en el monte Rushmore. (1h. 50´ 10”) -Reducción de la figura de Roger comparado con la amplitud de un entorno colosal. -Reutilización de tres objetos que ya habían aparecido. -Lo casual como centro y motor de la trama.
4.2.4.3).Huida y persecución entre las esculturas del monte Rushmore. (2h. 04´ 04”) -Analogía entre lo desmesurado del entorno y la trama. -Chistes en los momentos de tensión. -Recurso de la vieja fórmula de la salvación en el último momento implantada por Griffith.
4.2.5).EPÍLOGO. (2h. 09´ 40”) -Último golpe de efecto en el enlace del final con el epílogo a través de primeros planos: -Manipulación del tiempo con una elipsis. -Ruptura del horizonte de expectativas del espectador. -Manipulación de la convención cinematográfica del racord. -Manipulación de la banda sonora. -Interpretaciones del plano final del tren entrando en un túnel: -Erótica o psicoanalítica. -Cine de autor. -Meta-cinematográfica.
5.INTERPRETACIONES.
5.1.LO CASUAL, LO CAUSAL Y LAS FALSAS APARIENCIAS. -Reflexión sobre cómo juega el director con estas cuestiones a lo largo de la película. -Declaraciones de otros teóricos del cine sobre este tema.
5.2.*CON LA MUERTE EN LOS TALONES*: ANTOLOGÍA HITCHCOCKIANA. -Comparación de *Con la muerte en los talones* con el resto de la filmografía de Alfred Hitchcock.
5.3.CÓMO HACER TREPIDANTE UN ARTIFICIO INVEROSÍMIL. -Disquisiciones mezcladas con datos sobre el guion, el título, la producción, el montaje.
5.4.DEL DESEO, A TRAVÉS DEL DESEO. -Interpretación de *Con la muerte en los talones* desde una perspectiva psicoanalítica, especialmente en relación con el tema del deseo.
6.APÉNDICES.
6.1.SOBRE HITCHCOCK Y SU FORMA DE ENTENDER EL CINE. -Estudio sobre los métodos narrativos del director.
6.2.EL SUSPENSE EN HITCHCOCK.CONCEPTOS, TÉCNICAS Y SIGNIFICACIÓN. -El suspense en el cine y en el cine de Hitchcock.
6.3.EL CINE DE PERSECUCIÓN EN HITCHCOCK. -Características genéricas en la filmografía de este director.
6.3.1.EL FALSO CULPABLE EN LAS PELÍCULAS DE PERSECUCIÓN.
6.3.2.LA SALVACIÓN POR EL AMOR EN LAS PELÍCULAS DE PERSECUCIÓN.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6.3.3.LO VEROSÍMIL Y LO INVEROSÍMIL EN LAS PELÍCULAS DE PERSECUCIÓN.
6.4.BERNARD HERRMANN Y LA MÚSICA DE *CON LA MUERTE EN LOS TALONES*. -Declaraciones de Bernard Herrmann sobre la música cinematográfica y sobre su relación laboral con Alfred Hitchcock. -Los temas musicales de *Con la muerte en los talones*.
6.5.ACONTECIMIENTOS CINEMATOGRÁFICOS DE 1959. -Contextualización del año de estreno de la película: resumen de las noticias más importantes acontecidas en la industria cinematográfica norteamericana.
6.6.CON LA MUERTE EN LOS TALONES EN EL CONTEXTO DEL CINE DE LOS 50. -Contextualización: historia de Hitchcock en Hollywood los años anteriores a esta película.
7.SOBRE EL EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y LOS INTÉRPRETES. -Breve biografía mezclada con la filmografía de los miembros artísticos más destacados de esta producción.
7.1.ALFRED HITCHCOCK: DIRECTOR.
7.2.CARY GRANT:ACTOR.
7.3.JAMES MASON: ACTOR.
7.4.EVA-MARY SAINT: ACTRIZ.
7.5.SAUL BASS:TÍTULOS DE CRÉDITO.
7.6.BERNARD HERRMANN: COMPOSITOR Y DIRECTOR MUSICAL.
7.7.ERNEST LEEMAN: GUIONISTA.
8.FILMOGRAFÍA DE HITCHCOCK. -Relación de todas sus películas realizadas tanto para cine como televisión, junto a su título original y año de estreno.
9.BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA.

2.FICHA DE ANÁLISIS DE *EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA*[225].

1.FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA. 2.INTRODUCCIÓN A LA PELÍCULA. 2.1.Spielberg y Lucas: una unión inevitable. 2.2.El nacimiento de un mito. 2.3.El autor e Indiana Jones. 2.4.Una película de género. 2.5.Breve historia del género de aventuras. 2.6.Incongruencias en la lógica narrativa. 2.7.Indiana Jones y su contexto. 3.SINOPSIS ARGUMENTAL. 4.ESTRUCTURA DEL FILME. 5.ANÁLISIS TEXTUAL. 5.1.Prólogo independiente. 5.1.1.La creación del mito. 5.1.2.En el templo Chachapoyan. 5.1.3.El héroe fracasa. 5.2.Planteamiento (la vida cotidiana). 5.3.Desarrollo. 5.3.1.El viaje I. Hasta Nepal. 5.3.2.El viaje II. Hasta El Cairo. 5.3.3.El viaje III. A lomos de un submarino.

[225] LÓPEZ OLANO, Carlos, *Guía para ver y analizar.* En busca del arca perdida, Editoriales Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2001, pp.5-92.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.4.Desenlace.
5.5.Epílogo.
6.RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS DEL FILME.
6.1.La dirección de fotografía y el montaje.
6.2.La dirección artística (escenografía y efectos especiales).
6.3.La música.
6.4.El sonido.
6.5.La interpretación de los actores.
6.6.El guion: del papel al celuloide.
7.APÉNDICES.
7.1.¿El rey Midas de Hollywood?
7.2.Condiciones de producción.
7.3.La serie de Indiana Jones.
7.4.Una película cinéfila.
7.5.El cine después de Indiana Jones.
7.6.La mujer y el sexo en Indiana Jones.
8.SOBRE EL EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y ARTÍSTICO.
8.1.Steven Spielberg: director.
8.2.George Lucas: productor.
8.3.Lawrence Kasdan: guionista.
8.4.John Williams: director música y compositor.
8.5.Douglas Slocombe: director de fotografía.
8.6.ILM: los efectos especiales.
8.7.Harrison Ford: protagonista.
9.BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA.

2.1.ESTRUCTURA DE *EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA*[226]

Nos fijamos también en que se aplica una variación del paradigma al filme.

1).PRÓLOGO INDEPENDIENTE.	
1.1).CREACIÓN DEL MITO	1).Nace el héroe (títulos de crédito).
	2).La primera traición.
1.2).EN EL TEMPLO DE CHACHAPOYAN	3).Jones elude las trampas.
	4).El robo del ídolo.
	5).La segunda traición.
1.3).EL HÉROE FRACASA	6).Belloq.
	7).La huida.
2).PLANTEAMIENTO (LA VIDA COTIDIANA).	
	8).La clase.
	9).El encargo.
	10).En casa del Dr. Jones.
3).DESARROLLO.	
3.1).EL VIAJE I. HASTA NEPAL.	11).El Pan Am clipper.
	11.1).Elipsis explicitada.

[226] Ibídem, pp.19-20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	12).La ayudante o donante.
	12.1).Presentación de Marion.
	12.2).El encuentro.
	12.3).Toht quiere lo mismo que Indiana.
	12.4).La lucha con los sicarios.
	12.5).Resolución.
3.2.EL VIAJE II. HASTA EL CAIRO.	13).Elipsis explicitada.
	14).Encuentro con Sallah.
	15).En el zoco.
	15.1).La luz y la sombra.
	15.2).Marion capturada.
	15.3).La pelea desigual
	15.4).Todo acaba mal.
	16).El lado oscuro de Indiana.
	17).Descifrando el medallón.
	18).En el campamento de Tanis.
	18.1).Entrada en la cámara de mapas.
	19).Descubrimiento de Marion viva.
	20).El Pozo de Almas.
	20.1).Abren la puerta.
	20.2).Cena de Marion y Belloq.
	20.3).Indy se libra de las serpientes.
	20.4).Apertura del sarcófago.
	20.5).Extracción del Arca.
	21).Indy pierde el Arca, pero gana a Marion.
	22).Huida del pozo de serpientes.
	23).Lucha en el avión.
	24).La persecución en el camión.
	24.1).A caballo.
	24.2).De perseguidor a perseguido.
	24.3).Por debajo del camión.
	24.4).Engaño a los nazis.
	25).El barco de piratas.
	25.1).En el camarote.
	25.2).Los nazis recuperan el Arca.
3.3).EL VIAJE III. A LOMOS DE UN SUBMARINO.	26).Elipsis explicitada.
	27).En la cueva del lobo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	28).El último intento de ganar.
4).DESENLACE.	
	29).La ceremonia.
	29.1).Un rito judaico.
	29.2).El castigo divino.
5).EPÍLOGO.	
	30).Los funcionarios del gobierno.
	31).Se reúne con Marion.
	32).El cierre del filme y los créditos.

2.2.EXTRACTO DE UNA DESCRIPCIÓN DE SECUENCIA: LA SECUENCIA 11.EL PAN AM CLIPPER[227].

Exponemos aquí la descripción completa de una de estas secuencias:

"Pasamos de la maleta, elemento simbólico del viaje, a un plano general de un hidroavión en el embarcadero. Sólo en esta ocasión tenemos la oportunidad de ver por entero este "China Clipper". Sin embargo, las condiciones de producción fueron bastante complicadas, como narra Richard Edlund, el supervisor de efectos fotográficos. Cuando se filmó la película, sólo existía en el mundo un aparato similar y estaba en puerto Rico, por lo que el desplazamiento encarecería mucho la producción. Sin embargo, a pocos kilómetros de la sede de la empresa responsable de los efectos Industrial Light&Magic había un hidroavión de época, pero al que sólo le funcionaba una hélice y estaba en dique seco. No hizo falta más. El agua en la que flota el aparato fue añadido más tarde y la única hélice no estropeada es la que contemplamos que se enciende. El plano en que sobrevuela el puente Golden Gate de San Francisco no es más que una maqueta grabada desde la plataforma de un helicóptero. En el conjunto del filme, es una secuencia de transición, en la que este imponente avión se ve apenas en unos pocos planos, pero la imaginación de los técnicos para poder dar el mejor resultado con el presupuesto mínimo es un ejemplo de cómo se trabaja en Hollywood. Aparte de la curiosidad de las dificultades técnicas que entrañó esta escena, en el hidroavión aparece un inquietante individuo que vigila a Jones, del que sólo vemos los ojos. En uno más de los planos afortunados del filme, aparece el nazi Toht, que no tardaremos en conocer mejor. Esta personificación del malvado lacayo de Hitler, sádico y expeditivo, pero capaz de protagonizar alguno de los detalles más humorísticos, se refugia detrás de un ejemplar de una revista en la que se aprecia perfectamente su título: "Life". Toht, representación de la muerte y de lo siniestro por antonomasia, descubre su rostro justo detrás de la "Vida": La música subraya su aspecto inquietante".

[227] Ibídem, pp.31-32.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.FICHA DE ANÁLISIS DE *MATRIX*[228]

1.FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA.
2.WHAT IS THE MATRIX? A MODO DE INTRODUCCIÓN.
3.SINOPSIS.
4.ESTRUCTURA.
5.ANÁLISIS DEL FILME.
5.0.Genérico.
5.1.Neo en Matrix.
5.2.La liberación de Neo.
5.3.Vuelta de Neo a Matrix.
5.4.Final.
6.RECURSOS EXPRESIVOS Y ARTÍSTICOS.
6.1.El storyboard.
6.2.La dirección de fotografía.
6.3.El montaje.
6.4.La dirección artística.
6.5.Los efectos visuales.
6.6.Acrobacias y kung fu.
6.7.El sonido.
6.8.La música.
7.EL RELATO EN MATRIX.
7.1.El mundo de Matrix.
7.2.El espacio del relato.
7.3.La dialéctica de los tiempos.
7.4.Los actantes.
7.5.La función simbólica de la estructura narrativa.
8.EL DISPOSITIVO SIGNIFICANTE: LA MATRIZ TEXTUAL.
8.1.Matrix como metáfora de nuestro tiempo.
8.2.El ensamblaje textual: intertextualidad y pastiche.
9.BIOGRAFÍAS.
9.1.Andy y Larry Wachowski: guion y dirección.
9.2.Joel Silver: producción.
9.3.John Gaeta: supervisor de efectos visuales.
9.4.Dane A. Davis: diseño de sonido y supervisor del montaje de sonido.
9.5.Zach Staenberg: montaje.
9.6.Don Davis: música original.
9.7.Yuen Woo Ping: coreógrafo de peleas.
9.8.Keanu Reeves: actor.
9.9.Laurence Fishburne: actor.
9.10.Carrie-Anne Moss: actriz.
9.11.Hugo Weaving:actor.
BIBLIOGRAFÍA.

4.3.1.14.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LAS FICHAS DE ANÁLISIS

-Descartamos por completo las fichas por mezclar reflexiones personales del autor, curiosidades sobre la producción del filme, biografías, filmografías, historia del cine, técnica cinematográfica, etc. Además, no hay un método común para todas las películas del que extraer conclusiones.

[228] CRESPO, Rebeca y PALO, José Antonio, *Guía para ver y analizar.* Matrix, Editoriales Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2005, pp.5-159.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2. EL ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

4.3.2.1. LOS PERSONAJES SEGÚN CASETTI Y DI CHIO

Como anunciábamos anteriormente, retomamos aquí a Casetti y Di Chio[229] y su triple nivel de análisis de los personajes, enmarcados en lo que ellos llamaban "existentes", y las transformaciones que éstos pueden sufrir.

1.LOS EXISTENTES. Abarcaría todo aquello lo presente en el interior de una historia: seres humanos, animales, paisajes, construcciones, objetos, etc. En su interior habría dos subcategorías:
1).Personajes.
2).Ambientes.
Existirían criterios de diferenciación que permitirían diferenciarlos y captar sus características narrativas, pero también graduarlos dentro de las dos subcategorías:
1).El criterio anagráfico. El personaje tiene un nombre propio (como Ringo en *La diligencia* o el huracán de un filme de catástrofes) mientras que el entorno permanece sin identificar. Existen nombres genéricos que se situarían en zonas de superposición entre los personajes y el ambiente. Ejemplo: los indios que atacan la diligencia, que se definirían por su pertenencia a la tribu de los apaches.
2).El criterio de relevancia. Cuanta mayor sea la importancia dentro de la narración, cuanto más influya en los acontecimientos y las transformaciones, más se considerará personaje y menos, ambiente. Por ejemplo, los indios de *La diligencia* permanecen sin identificar pero tendrían un peso enorme en la trama y se les consideraría un personaje colectivo. Los personajes no serían siempre personas. Podrían ser lugares (Muerte en Venecia), o incluso factores ambientales (terremotos, incendios, insectos en películas catastrofistas).
La relevancia podría manifestarse en dos formas según el enfrentamiento con los acontecimientos:

INCIDENCIA /INICIATIVA	PASIVIDAD /SUMISIÓN
"Hacer" (el verdadero actuar, el motor de la historia)	"Hacer hacer" (la manipulación, la influencia, el dominio, la interacción con los demás);
"Decir" (la palabra y la comunicación como actos dotados de una incidencia propia sobre las cosas)	"Hacer decir" (la gestión de las redes de información, el hacer hablar de uno mismo)
"Mirar" (la mirada como presupuesto de la acción y como acción en sí misma)	"Hacer mirar" (el mostrar y el mostrarse)

[229] Francesco Casetti y Federico Di Chio, *op. cit.,* pp.171-208.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).El criterio de la focalización.Mediría la atención que recibe un elemento del proceso narrativo en forma de espacios en primer plano o de su posición de mayor o menor centralidad con respecto a todos los demás elementos de la historia.

1.1.EL AMBIENTE. El ambiente lo conformarían todos los elementos que actúan de trasfondo de una trama. Se puede estudiar como entorno o como situación.

CONCEPTO	DEFINICIÓN	FUNCIÓN	CATEGORÍAS DE AMBIENTE
Entorno	El espacio físico donde se moverían los personajes	Amueblar la escena.	-Rico: detallado, minucioso, a veces agobiante. -Pobre: despojado, simple y discreto.
			-Armónico: mezcla elementos similares. -Disarmónico: lleno de desequilibrios y contrastes.
Situación	Coordenadas espacio-temporales que caracterizarían su presencia.	Situar la escena.	-Histórico: referencias a épocas y regiones precisas. -Metahistórico: referencias génericas o abstractas.
			-Caracterizado: propiedades específicas. -Típico: situación canónica.

1.2.EL PERSONAJE.

Trazar en qué consiste y qué caracteriza a un personaje resultaría una tarea muy complicada, pero existirían tres perspectivas diferentes desde las que afrontar su análisis:

-Perspectiva fenomenológica: el carácter y el comportamiento tal como se expresan. Personaje como persona.

-Perspectiva formal: la clase de actitudes y de acciones expresadas. Personaje como rol.

-Perspectiva abstracta: nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades. Personaje como actante.

1.2.1.El personaje como persona.

Enfocar el análisis de un personaje como persona implicaría añadirle un perfil psicológico que lo dividiría en las siguientes categorías:

1).
-Personaje plano: simple y unidimensional.
-Personaje redondo: complejo y variado.

2).
-Lineal: uniforme y bien calibrado.
-Contrastado: inestable y contradictorio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).
-Estático: estable y constante.

-Dinámico: constante evolución.

A esta clasificación se podrían añadir otras categorías específicas de su identidad física: hombre/mujer, viejo/joven, fuerte/débil, etc.

1.2.2.El personaje como rol.

Se centraría en el "tipo" que encarna y sus acciones dentro de la narración. Un rol podría caracterizarse de muchas maneras, aunque una de las más conocidas sería a través de un grupo oposiciones. La primera de ella dividiría los personajes activos (aquellos que serían fuente directa de la acción) de los pasivos (serían objeto de la acción de otros). Dentro de los activos encontraríamos los siguientes subtipos:

PERSONAJE INFLUENCIADOR	PERSONAJE AUTÓNOMO
-Provoca acciones sucesivas. - "Hace hacer" a los demás.	-Actúa directamente. - "Hace".
PERSONAJE MODIFICADOR	PERSONAJE CONSERVADOR
-Motores de la narración -Trabaja para cambiar las situaciones: -En sentido positivo: mejorador -En sentido negativo: degradador.	-Resistencia al cambio. -Función: -Conservación del equilibrio. -Restauración del orden amenazado: -Protector. -Frustador.
PERSONAJE PROTAGONISTA	PERSONAJE ANTAGONISTA
-Fuente del "hacer" y del "hacer hacer". -Sostén de la orientación del relato.	-Fuente del "hacer" y del "hacer hacer". -Orientación inversa a la del protagonista.

1.2.3.El personaje como actante.

Ya no se lo vería como una persona real, ni como un rol típico, sino como un actante, término narratológico definido por Greimas que consideraría un elemento como válido por dos parámetros:

-Lugar que ocuparía en la narración.

-La contribución que realiza para el avance de la narración.

Se podría conseguir un esquema abstracto de análisis construido sobre tres ejes:

1).Sujeto y objeto.

La distinción más relevante, ya que sobre ella se establecerían las otras dos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DIMENSIÓN	SUJETO	OBJETO
DESEO	Se mueve hacia el Objeto para conquistarlo.	Aquello hacia lo que hay que moverse.
MANIPULACIÓN	Actúa sobre el Objeto y sobre el mundo que lo rodea.	Aquello sobre lo que hay que operar.

2).Destinador y Destinatario.

Se relacionaría con el eje Sujeto/Objeto al ser el canal de comunicación a través del cual se desplaza el Objeto.

DESTINADOR.	DESTINATARIO.
-Punto de origen del Objeto. -Fuente de todo cuanto circula por la historia: -Haberes inmediatos. -Haberes particulares: Competencia del sujeto, que el Destinador le proporciona a través de: -Un adiestramiento. -Una persuasión. La sanción con respecto a su actuación: -Premios. -Puniciones.	-Recibe el objeto, se enriquece con él y extrae beneficios. -El Sujeto puede convertirse en destinatario cuando conquista el Objeto, cuando adquiere una competencia y cuando recibe una sanción.

3).Adyuvante y Oponente

ADYUVANTE	OPONENTE (A MENUDO, EN POSICIÓN DE ANTISUJETO)
-Ayuda al Sujeto en las pruebas para conseguir el Objeto deseado -Acelerador	-Se dedica a impedir el éxito. -Decelerador.

Este esquema abstracto de análisis de tres ejes explicaría el funcionamiento y la organización de las estructuras narrativas más típicas. Por ejemplo, en el relato mítico o la fábula:

-Sujeto: Héroe.

-Destinador: Rey/otra figura.

-Objeto: encargo del Destinador de superar unas pruebas para casarse con la princesa y conquistar el reino.

-Oponente/Antisujeto: antihéroe que obstaculizaría el feliz cumplimiento de las acciones y que es vencido al final.

-Adyuvante: aquella persona o aquel elemento mágico que ayudaría al Sujeto a vencer al Oponente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Partiendo de los actantes y estos tres ejes fundamentales, se podría desarrollar un esquema cuyo núcleo sería la estructura polémica (la lucha) y cuyas partes periféricas se basarían en la estructura contractual (el pacto, la alianza, la promesa). En este esquema narrativo cada uno de los actantes, independientemente de su caracterización, se definiría con otros rasgos suplementarios:

Según su nexo con los demás actantes.	DE ESTADO	DE ACCIÓN
	Unión: posesión, dominio, amor, etc.	Transformación: contraste, manipulación, deseo, etc.
Según la manifestación de la acción.	PRAGMÁTICO	COGNITIVO
	Actuación directa y concreta sobre las cosas.	Actuación mental:el juzgar,el pensar, el imaginar, el querer, el saber, el creer, etc.
Según la perspectiva de la actuación.	ORIENTADOR	NO ORIENTADOR
	Perspectiva privilegiada del discurso narrativo.	Perspectiva contraria.

2.LAS TRANSFORMACIONES.

-Cualquier actuación intervendrían en el curso de la trama impulsándola hacia adelante o hacia atrás, provocando una evolución, una transformación, que podrá estudiarse desde tres perspectivas:

-Nivel fenomenológico: transformaciones como cambios.

-Nivel formal: transformaciones como procesos.

-Nivel abstracto: transformaciones como variaciones estructurales.

2.1.LAS TRANSFORMACIONES COMO CAMBIOS.

-Partiendo de los elementos más evidentes y la forma externa, las transformaciones como cambios se analizarían desde el personaje o de la propia acción.

2.1.1.Transformaciones desde el personaje.

Una vez más, se recogen sólo algunas de las opciones posibles:

Cambios de carácter. Relacionados con los modos de ser.	Cambios de actitud. Relacionados con su modo de hacer.
Individuales. Afectan a un solo personaje.	Colectivos. Afectan a un sistema de personajes.
Explícitos. Ocurren a la vista.	Implícitos. Permanecen ocultas hasta su manifestación.
Uniformes. Se refieran a un solo rasgo de la persona.	Complejos. Se refieren a varios rasgos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.2.Transformaciones desde la propia acción.

Lineales. Uniformes y continuos.	Quebrados. Contrastados e interrumpidos
Efectivos. Inciden realmente en las situaciones.	Aparentes. Resultan inconclusos
De necesidad /lógicas. -Proceden de un orden de concatenación causal. -Origen: diseño preciso.	De sucesión/cronológicas. -Orden de concatenación temporal. -Origen: fluir del tiempo.

2.2.LAS TRANSFORMACIONES COMO PROCESOS.

Las transformaciones como procesos se definirían como formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes de mejoramiento o empeoramiento. Las transformaciones seguirían siempre un diseño lógico de opciones binarias:

Virtualidad (objetivo que alcanzar)	Actualización (Acciones para alcanzar el objetivo)	Objetivo alcanzado (Ejemplo: éxito de la acción)
		Objetivo fallido (Ejemplo: fracaso de la acción)
	Ausencia de actualización (inercia, impedimentos para actuar)	

Mejoramiento	Proceso de mejoramiento	Mejoramiento obtenido
		Mejoramiento no obtenido
	Ningún proceso de mejoramiento	

Empeoramiento	Proceso de empeoramiento	Empeoramiento producido
		Empeoramiento evitado
	Ningún proceso de empeoramiento	

-Dentro de estos esquemas se podrían delimitar recorridos concretos:

Beneficiario del mejoramiento	-Actualización casual / Acontecimiento fortuito. Alcance del éxito sin esfuerzo.	
	-Actualización consciente / Tarea que cumplir.	-Por sí mismo: agente-beneficiario. -Con un agente-aliado. -Con un agente-antagonista.
Aliados	-Intervención no motivada (involuntaria o casual).	
	-Intervención motivada	-Aliado socio: contrapartida a una prestación anterior. -Aliado acreedor: búsqueda de una recompensa. -Aliado cómplice: expectativa de un beneficio.
Antagonista	-Acción hostil: opera a través del engaño o la agresión.	
	-Acción pacífica: de adversario se convierte en aliado a través de la negociación o la seducción.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3.LAS TRANSFORMACIONES COMO VARIACIONES ESTRUCTURALES.

En el nivel abstracto se calificarían las transformaciones como variaciones estructurales de la narración, operaciones lógicas que están en la base de las modificaciones del relato. En esta ocasión, Casetti y Di Chio sí dan un número cerrado de operaciones activadas: cinco.

1).La saturación. -La situación de llegada sería la conclusión lógica o predecible vistas las premisas de la situación inicial. -Los obstáculos entre principio y final simplemente añadirían tensión.
2).La inversión. -La situación inicial se convertiría al final en su opuesto. -Narraciones con final sorpresa. -El cine de Hollywood tendería a enmascarar las saturaciones como si fueran inversiones, incluyendo alteraciones que aplazarían y complicarían lo que era predecible.
3).La sustitución. -La llegada no guardaría relación alguna con la partida. -No habría evolución predecible ni trastorno, sino una variación total de la situación en juego. Ejemplo: novelas descriptivas, de viajes o epistolares, en las que domina la yuxtaposición de las situaciones por encima de su conexión, o esas narrativas organizadas mediante desconexiones y trayectos casuales.
4).La suspensión. -La situación de partida no encuentra su resolución completa en la llegada, sino que queda insatisfecha y rota.
5).El estancamiento. -Auténtica no variación, permanencia de los datos iniciales.

4.3.2.1.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN CASETTI Y DI CHIO

LOS EXISTENTES

Nos quedaremos con los criterios de diferenciación entre personajes y ambientes:

-El criterio anagráfico. Fácil de comprobar pues basta con tener un nombre para distinguirse.

-Los criterio de relevancia y de focalización. Los aceptamos porque nos ayudan a incorporar a personajes que en principio podrían quedar fuera por no ser personas. Lo simplificamos en que obtendrá la condición de personaje aquel agente que influya en la historia lo suficiente para ser considerado como protagonista o un secundario relevante. Reconocemos que exigen interpretación y que determinar el grado de importancia e influencia puede dar lugar a casos dudosos, pero su subjetividad se mantiene dentro de unos límites aceptables.

EL AMBIENTE.

Descartamos su clasificación por incompleta, aunque anotamos la necesidad del ambiente para hablar del estilo de la película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PERSONAJE.

El personaje como persona. Nos interesa que estos autores validen el perfil psicológico para caracterizar a un personaje, aunque el aquí propuesto es demasiado simple e interpretable:

-Plano / redondo.

-Lineal / contrastado.

-Estático/dinámico.

También anotamos su disposición a sumar categorías físicas como el sexo, la edad o el aspecto.

LAS TRANSFORMACIONES.

Transformaciones como cambios.

-Sólo nos quedamos con la distinción entre transformaciones desde el personaje explícitas e implícitas, por ser la única delimitable.

Transformaciones como procesos. Descartado.

Transformaciones como variaciones estructurales.

-De las operaciones lógicas establecidas sólo nos servirán dos y no para los personajes, sino para clasificar el final de la trama. Quedaría así:

-La saturación. Final lógico o predecible.

-La inversión. Final sorpresa al terminar en lo opuesto de lo predecible.

Apartamos la sustitución y la suspensión por ser confundibles con la inversión y el estancamiento por la enorme dificultad de su aparición, puesto que todo relato varía su situación inicial, aunque sea para luego volver a ella.

4.3.2.2. LOS PERSONAJES SEGÚN SÁNCHEZ-ESCALONILLA

Según explica Sánchez-Escalonilla[230] , los personajes de un guion contarían con las dos dimensiones que la psicología humana separa en la formación de la personalidad:

-Temperamento: innato y espontáneo, marcada por la biología y la genética.

-Carácter: consecuencia del ambiente, la educación y la propia experiencia. Los arcos de transformación se componen de los cambios en este apartado.

Este mismo autor considera imposible una clasificación eficaz de caracteres, no así con una sobre los temperamentos y para ello recurre a dos autores tan dispares en su especialidad y separados en el tiempo como Hipócrates y Carl Jung.

[230] Antonio Sánchez-Escalonilla, *op. cit.*, pp. 276-285.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES DE HIPÓCRATES.

Hipócrates separó cuatro tipos de temperamentos fundamentales: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. Cada uno de ellos es resultado de la combinación de dos tendencias del comportamiento:

-Extraversión-Introversión.

-Estabilidad-Inestabilidad.

1).Sanguíneo	EXTRAVERTIDO ESTABLE Equilibrados, simpáticos, sinceros, sociables, expresivos, seguros y emprendedores. Ejemplos: Lawrence de Arabia, Elliot Ness, John McClane.
2).Flemático	INTROVERTIDO ESTABLE Reflexivos, silenciosos, imperturbables, prudentes e inexpresivos. A veces, tras su máscara son geniales y tiernos o estúpidos y malvados. Ejemplos: Atticus Finch, Michael Corleone, Darth Vader, Batman.
3).Colérico	EXTRAVERTIDO INESTABLE Impulsivos, eufóricos, pasionales, precipitados, espontáneos, iracundos e inestables. Ejemplos: El rey Lear, Santino Corleone, Segismundo.
4).Melancólico	INTROVERTIDO INESTABLE Tímidos, sensibles, mentirosos, depresivos, indecisos, desamparados, traumatizados, escrupulosos y torturados. Ejemplos: Freddo Corleone. Clarice Starling, Norma Desmond, Ofelia.

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS DE CARL JUNG.

El psicólogo Carl Jung habló de ocho arquetipos psicológicos derivados de cuatro tendencias (reflexión, sensibilidad, percepción e intuición) que se unen en proporciones distintas en cada persona y que se combinan con la introversión-extraversión.

1).Reflexivo extravertido	Objetivos, racionales, eficaces, rectos, excesivamente trabajadores. Ejemplos: Jim Garrison (*JFK*), Peter Banning (*Hook*), Batman, Perry Mason, John McClane, Ripley (*Alien*)
2).Reflexivo introvertido	Comprometidos, indecisos, incomprendidos, incapaces de delegar, arbitrarios y subjetivos. Ejemplos: William Hurt (*El turista accidental*), Harrison Ford (*La costa de los mosquitos*).
3) Sensible extravertido	Sensibles, pendientes de los aceptado socialmente, racionales en el amor, fieles a los valores tradicionales, inflexibles en sus convicciones, expresivos y generosos. Ejemplos: Kathy Bates (*Tomates verdes fritos*), Susan Sarandon (*Pena de muerte*), Emma Thompson (*Lo que queda del día*; *En el nombre del padre*).
4).Sensible introvertido.	Misteriosos, complejos, inexpresivos y explosivos cuando desatan sus pasiones. Ejemplos: Antonio Salieri (*Amadeus*), John Wayne (*Centauros del desierto*), Jack Nicholson (*Mejor....imposible*).
5).Perceptivo extravertido.	Excesivamente realistas, pragmáticos, libertinos, cínicos, pragmáticos, indecisos y escrupulosos. Ejemplos: Clark Gable (*Lo que el viento se llevó*), Han Solo, Phil (*Atrapado en el tiempo*).
6).Perceptivo introvertido.	Visión única de la realidad, artistas y ávidos de vivencias estéticas. Ejemplos: Norma Desmond, Van Gogh (*El loco del pelo rojo*) Miguel Ángel (*El tormento y el éxtasis*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7).Intuitivo extravertido.	Interesados en el mundo exterior y en el futuro, visionarios, instintivos, visionarios, irracionales, inconscientes, heroicos y geniales. Ejemplos: James Stewart (¡Qué bello es vivir!), Hammond (Parque jurásico), Guido (La vida es bella), Verbal King (Sospechosos habituales).
8).Intuitivo introvertido.	Solitarios, perdedores, cegados ante su fracaso, soñadores, fantasiosos, místicos, lunáticos, antihéroes y defensores de causas perdidas. Ejemplos: Orson Welles (Ciudadano Kane), Ed Wood, Lawerence de Arabia, Richard Dreyfuss (Profesor Holland).

4.3.2.2.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN SÁNCHEZ-ESCALONILLA

Omitimos la separación entre temperamento y carácter de Antonio Sánchez-Escalonilla y nos apropiaremos de las tipologías de Hipócrates y Jung sin ninguna modificación.

4.3.2.3. EL PERSONAJE EN HOLLYWOOD SEGÚN MARIO ONAINDIA [231]

De este autor aprendemos algunas técnicas extendidas en la dinámica de trabajo de los guionistas en la industria de Hollywood. Para empezar, que la construcción del personaje se logra mezclando convenciones sociales y rasgos personales, y sus acciones, lo que también podría mostrar sus rasgos morales y psicológicos. Todo ello siempre supeditado a una de estas cuatro funciones narrativas:

-El protagonista.

-El objetivo.

-El antagonista (u obstáculos).

-El ayudante.

Un guionista debería además seguir estas normas no escritas:

-Los personajes deben acoplarse a la historia y la historia a los personajes.

-Los personajes deben distinguirse claramente los unos de los otros.

-Los personajes deben ser contradictorios.

-Los personajes deben organizarse de tal forma que sus cualidades aparezcan claramente.

También existen varios métodos para potenciar la presentación del protagonista:

-En medio de una acción propia de su trabajo o habilidad principal.

[231] Mario Onaindia, *op.cit.,* pp. 125-139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Sin mostrar su rostro en un principio.

-Tras una presentación hecha por otros personajes que hablan de él.

Con respecto al protagonista, lo establecido es que:

-Sea el sujeto narrativo en torno al que se organiza la información que se ofrece al espectador.

-La acción de la película se derive de que él tiene un objetivo que busca en la película.

-Cuando alcance el objeto se llega al clímax.

-En torno a él se estructuran las demás personajes.

Los personajes tradicionalmente se dividen en:

-Planos. Se construyen alrededor de una sola idea o cualidad. Nunca sorprenden y, si lo hace, sería de manera no convincente.

-Redondos. Tienen capacidad de sorprendernos y muestran lo imprevisible de la vida.

4.3.2.3.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DEL PERSONAJE EN HOLLYWOOD SEGÚN MARIO ONAINDIA

Nos quedamos con que existen funciones narrativas ya desde en el cine clásico:

-El protagonista.

-El objetivo.

-El antagonista (u obstáculos).

-El ayudante.

Descartamos comprobar si cumple las cuatro normas no escritas del guionista y la definición del protagonista. No obstante, deducimos que para el análisis de los personajes, bastaría con estudiar al o a los protagonistas ya que con ello también se logra, en cierta forma, conocer a los secundarios que dependen de él. Sí nos ayudaría, sólo parcialmente por incompleta e inconcreta, la diferenciación entre personajes planos y redondos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.4. LOS PERSONAJES SEGÚN SYD FIELD

Syd Field entendía que un guionista ha de caracterizar a los personajes de un guion respondiendo a los siguientes parámetros[232]:

-Vida interior: la que se desarrolla desde el nacimiento hasta el momento en el que comienza la película. Proceso en el que se forma el personaje.

-Vida exterior: es la que se desarrolla desde el momento en que empieza la película hasta la conclusión de la historia.

Todos los personajes dramáticos interactuarían de tres maneras:

1).Se enfrentan a conflictos para satisfacer su necesidad dramática. Por ejemplo, necesitan dinero.

2).Interactúan con otros personajes en una relación de antagonismo, amistad o indiferencia.

3).Interactúan con ellos mismos. Por ejemplo, vencer un miedo interior.

Para que sean personajes válidos, el guionista debe dividir sus vidas en tres componentes básicos: profesional, personal y privado.

PROFESIONAL	¿Cómo se gana la vida su personaje? ¿Dónde trabaja? ¿Qué hace en su lugar de trabajo? ¿Cómo son sus relaciones con sus compañeros de trabajo y su jefe?
PERSONAL	¿Es soltero, viudo, casado o separado? Si está casado, ¿con quién? ¿Cuándo se casó? ¿Cómo es su relación? Si está soltero, viudo o separado, ¿cómo es su vida? ¿Tiene muchos o pocos amigos?
PRIVADO	¿Qué hace su personaje cuando está solo? ¿Cuál es la necesidad de su personaje? Ejemplo: abrir una tienda, ganar una carrera, etc.

<table>
<tr><td colspan="4">PERSONAJE</td></tr>
<tr><td>INTERIOR
(configura al personaje)</td><td colspan="3">EXTERIOR
(revela al personaje)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Biografía del personaje</td><td rowspan="2">Define la necesidad</td><td colspan="3">Al acción es el personaje</td></tr>
<tr><td>Profesional</td><td>Personal</td><td>Privado</td></tr>
</table>

[232] FIELD, Syd, *El libro del guion,* Plot ediciones, Madrid, 1995, pp. 28-30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.4.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN SYD FIELD

-Tomaremos los dos mecanismos de caracterización de personajes:

1).Vida interior / exterior.

2).Las tres dimensiones básicas: profesional, personal y privada.

4.3.2.5. LOS PERSONAJES SEGÚN ROBERT MCKEE[233]

La caracterización de un personaje la conformaría un mezcla de dones genéticos y experiencias acumuladas:

-Edad.

-Coeficiente intelectual.

-Sexo.

-Sexualidad.

-Estilo de habla.

-Gesticulación.

-Elección de automóvil, casa y ropa.

-Educación.

-Profesión.

-Valores

-Actitudes

-Personalidad y carácter.

Listado de características habituales en el protagonista:

-Fuerte voluntad.

-Deseos conscientes.

-Compatibles con un deseo subconsciente contradictorio.

-Capacidad de perseguir de forma convincente su objeto del deseo.

-Al menos tiene una oportunidad de alcanzar su deseo.

-Fuerza de voluntad y capacidades necesarias para lograrlo.

-Empatía, independientemente de su simpatía.

[233] Robert McKee, *op. cit.*, pp.131-177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.5.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN ROBERT MCKEE

Descartamos las características del protagonista, pero nos quedamos con los rasgos que caracterizarían a cualquier personaje:

-Edad.

-Coeficiente intelectual.

-Sexo.

-Sexualidad.

-Estilo de habla.

-Gesticulación.

-Elección de automóvil, casa y ropa.

-Educación.

-Profesión.

-Valores

-Actitudes

-Personalidad y carácter.

4.3.2.6. LOS PERSONAJES SEGÚN PHILIP PARKER

Para Parker[234], el perfil de cualquier personaje dramático tendría tres aspectos esenciales: una presencia externa, una presencia interna y un contexto.

LA PRESENCIA EXTERNA	
El sexo.	Varón, mujer, andrógino o neutro.
La edad.	No tiene por qué ser exacta
Los rasgos físicos.	Color de los ojos, el pelo, la piel, la complexión y las discapacidades.
El movimiento.	Velocidad al caminar, expresión facial, modales.
Las expresiones verbales.	Expresiones favoritas, argot, timbre, tono de la voz y velocidad en la dicción.
Las características hereditarias.	Rasgos físicos y las similitudes y disimilitudes con otros miembros de la familia.
La apariencia.	Ropa, indumentaria, accesorios, aseo personal, estilo.
La sexualidad.	Sus modos de expresión.
La tensión y el placer.	Cómo se expresan.

[234] Philip Parker, *op.cit.,,* pp.129-137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LA PRESENCIA INTERNA	
La inteligencia y el conocimiento.	Inteligencia y capacidad para usarla.
Extravertido, introvertido.	Rasgo dominante en la personalidad.
Capacidad de juicio.	¿Con qué celeridad responde emocionalmente? ¿Y de qué manera?
Autoimagen.	¿Cuál es y qué saben de sí mismos?¿Qué les gusta y les disgusta sobre sí mismos?
Motivación.	¿Qué o quién es lo más importante para ellos?: ¿qué tienen que perder en caso de que las cosas se tuerzan?
Porvenir.	-¿Qué desean del porvenir? Desde un objetivo definido a un estado general.
Temores.	¿Cuáles son sus temores?
Actitud dominante.	Visión panorámica de la vida cristalizada en una o dos frases.
Contradicciones.	Algo que contradice la actitud dominante. La presencia de contradicciones en un personaje no sólo agrega opciones a la trama, sino que acentúa su credibilidad a los ojos del público.
Punto de vista.	El punto de vista de un personaje respecto del asunto de la narrativa o una situación particular en la que se encuentra.
Intereses.	Sus aficiones, sus preocupaciones cotidianas, sus rutinas.
EL CONTEXTO	
Relaciones.	Familia, amigos, amantes, compañeros de trabajo y demás integrantes de la narrativa.
Cultura.	Lugar de nacimiento, escenarios de la infancia, educación, ocupaciones, grupo socio-económico al que pertenece, la nacionalidad, la etnia.
Historia en general.	La época en que vive el personaje.
Historia personal.	Los hechos más destacables en la vida del personaje.

4.3.2.6.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN PHILIP PARKER

Nos interesa especialmente su división en tres aspectos esenciales.

LA PRESENCIA EXTERNA
El sexo
La edad
Los rasgos físicos
El movimiento
Las expresiones verbales
Las características hereditarias
La apariencia
La sexualidad

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La tensión y el placer
LA PRESENCIA INTERNA
La inteligencia y el conocimiento
Extravertido, introvertido
Capacidad de juicio
Autoimagen
Motivación
Porvenir
Temores
Actitud dominante
Contradicciones
Punto de vista
Intereses
EL CONTEXTO
Relaciones
Cultura
Historia en general
Historia personal

4.3.2.7. LOS PERSONAJES SEGÚN GIL RUIZ

Francisco Gil Ruiz[235] hace un repaso sobre las enseñanzas que un guionista ha de tener a la hora de crear a un personaje, comenzando con los requisitos señalados por Syd Field:

-Una biografía: la vida anterior al comienzo de la película. Se obtendría estableciendo los rasgos que definen a una persona: su sexo, edad, su situación familiar, su lugar de procedencia, su rol laboral, etc.

-El perfil psicológico sobre tres dimensiones: laboral (interacción con los personajes de su entorno de trabajo), personal (su relación sentimental) y privada (lo que hace cuando está solo, definiendo así su auténtica necesidad vital).

-El punto de vista: su forma de ver el mundo surgiría de su perfil psicológico y su biografía.

-La actitud: forma de comportarse del personaje.

-La personalidad: los grandes rasgos que configuran la forma de ser.

-La conducta: la acción, que vendría marcada por la personalidad.

[235] Francisco José Gil Ruiz, *op. cit.*, pp 96-191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Robert McKee habría reducido estos conceptos a sólo dos:
-Caracterización: ámbito físico. Su apariencia y forma de actuar.
-Personalidad: reacción del personaje ante los estímulos de su entorno.

EL TEMPERAMENTO.
Gil Ruiz consideraría que el temperamento subyacería bajo la personalidad y el carácter y se podría clasificar recurriendo a la tipología de Hipócrates

EL ROL DEL PERSONAJE.
Papel dentro del mundo en el que vive, su etiqueta puesta por la sociedad. José Luis Alonso de Santos habría establecido tres tipos de roles dentro de cada personaje:
-Los roles abiertos. La imagen accesible por todos.
-Los roles secretos. Los instintos humanos más primarios, los cuales permanecen en el interior sin ser mostrado a los demás.
-Los roles inconscientes. Ocultos hasta para el propio personaje.

EL CONFLICTO**.**
El conflicto devendría indispensable para la creación de personajes porque hace avanzar al personaje y a la historia. La historia vendría a ser el proceso para superar las dificultades. Dominique Parent-Altier hablaría de dos tipos de conflictos: el interno, procedente de circunstancias intrínsecas al personaje, y externo, de circunstancias externas.

Gabriel Martínez I Surinyac también habría distinguido tres niveles:
-El universo personal: entorno de relaciones afectivas más cercanas.
-El universo social: posición social y laboral.
-El pensamiento.

Este mismo autor tendría una lista de tipos de conflicto:
-Interno: duda sobre si actuar o no.
-Antagónico: lucha entre protagonista y antagonista por un mismo objetivo.
-Social: surgido del trasfondo social.
-Familiar: nace en el entorno familiar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-De naturaleza: surgidos por la aparición de violentos elementos de la naturaleza.
-Accidental: situaciones fortuitas.
-De complicación: acontecimientos que complican la narración.
-Sobrenatural: provocados por algo ajeno a lo humano.

ANAGNÓRISIS**.**
Proceso de autodescubrimiento, revelación de una verdad trascendental para la narración.

ARCO DE TRANSFORMACIÓN**.**
De Sánchez-Escalonilla se toman los arcos de transformación. Con este nombre se conocería el proceso de cambio sufrido por un personaje a lo largo del filme. Para que sea creíble, el proceso se produciría lenta y paulatinamente. Sin embargo, algunas películas se basarían en personajes estereotipados y carentes de una transformación destacada.
-Transformación de personaje plano. Los personajes no evolucionarían. En algunos casos, sería una muestra de un enorme integridad.
-Transformación radical. Sufriría un cambio radical en su forma de pensar, a veces incluso cambiando su temperamento.
-Transformación moderada. Cambios paulatinos y disimulados, sin afectar a su personalidad.
-Transformación traumática. Una crisis provocaría un cambio repentino que rompe una identidad con la construcción de otra nueva.
-Transformación circular. El cambio acaba llevando al personaje a sus planteamientos iniciales porque vuelve al estado del que partió, aunque con expectativas y motivaciones superiores.

EL CONFLICTO INTERNO**.**
El conflicto acaecido dentro del personaje revelaría sus deseos más íntimos, lo impulsaría hacia su meta, motivaría sus principales acciones y emociones y causaría la transformación.. En los arcos de transformación plena incluso llevaría a la anagnórisis, al redescubrimiento de uno mismo. Para mostrar el conflicto interno de un personaje el guionista se valdría principalmente de sus acciones, pero también de la verbalización, en diálogos o soliloquios, y de la aparición de su biografía anterior al punto de inicio del filme.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.7.1.APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN GIL RUIZ.

Gil Ruiz repasa lo dicho ya de Syd Field, Robert McKee e Hipócrates. Entre las novedades, no extraemos ningún criterio nuevo de los niveles del personaje o de conflicto de Luis Alonso, Santos y Dominique Parent-Altier.

De Gabriel Martínez I Surinyac descartamos los niveles del personaje, pero recogemos los tipos de conflicto:
-Antagónico.
-Social.
-Familiar.
-De naturaleza.
-Accidental.
-Sobrenatural: provocados por algo ajeno a lo humano.

Constatamos la validez de los arcos de transformación formulados por Antonio Sánchez-Escalonilla y descartamos la necesidad de localizar la anagnórisis.

4.3.2.8. LOS PERSONAJES SEGÚN JOSÉ PATRICIO PÉREZ

José Patricio Pérez[236] declara su intención de analizar con una metodología narrativa las películas de Juan Antonio Bardem para buscar parámetros constantes en la configuración de sus personajes. Su trabajo se basaría en la metodología del triple análisis narrativo de Casetti y Chio:

-Persona. Se concibe como un simulacro de individuo poseedor de una caracterización propia y una gama de comportamientos característicos. Pérez Rufí asegura que primará este en su trabajo.
-Rol. Sería un tipo genérico del que se estudian sus actitudes y clases de acciones.
-Actante. Ejercería de nexo lógico de relación entre distintos elementos de la acción.

[236] PÉREZ RUFÍ, José Patricio, *La construcción narrativa del personaje en el cine de Bardem*,http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2662233 (vi: 4 de agosto de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Su descomposición trataría estos puntos:

1).Ambiente.	-Importancia del ambiente: conjunto de elementos que pueblan la trama y actuarían como trasfondo. -Situación de la acción: coordenadas espacio-temporales de los personajes. -Tiempo: año en que se sitúan y posibles explicaciones extrafílmicas de su elección. -Espacio: ubicación y posible razones e implicaciones de la elección, características actantes, asociación con los rasgos (nivel económico, religiosidad, etc.) y biografía de los personajes.
2).El nombre de los personajes.	-Simbolismo de los nombres. -Relación con elementos externos al filme, como la biografía del director o la sociedad española.
3).Jerarquía de los nombres.	-Dificultad para el establecimiento de los protagonistas. -Focalización de protagonistas: estable/variable. -Focalización en la mujer.
4).La dimensionalidad de la construcción del protagonista.	-Personajes redondos/planos. -Influencia del género. -Historias de personajes o de acción física. -Protagonista con un rol claramente positivo o negativo.
5).La apariencia física de los personajes.	-Aspecto físico. -Vestimenta y la situación social que refleja.
6).Expresión verbal y carácter.	Expresión verbal: -Valor para caracterizar a los protagonistas. -Relevancia del subtexto o intención implícita de sus expresiones. -Funciones: exposición de los conflictos y los objetivos y motivaciones. Carácter: se revelaría en las acciones y reacciones del sujeto e individualizaría al personaje. -Presencia /ausencia de un modelo de carácter constante en sus protagonistas. -Evolución de su personalidad.
7).La prehistoria del personaje.	Se trata de la vida del sujeto desde su nacimiento hasta que comienza su relato y que se da a conocer con algún recurso del discurso.
8).Vida profesional, social y privada.	-La vida profesional: -Tipo de trabajo que desempeñan y posición dentro de la escala de la empresa. -Satisfacción con respecto a la misma. -Cambios laborales. -La vida social: -Relaciones con familia, amistades y miembros de la sociedad. -Diferencias de actitud entre el hombre y la mujer. -Realización personal frente a las expectativas sociales. -La vida privada: -Gustos. -Detalles personales. Deseos más profundos.
9).Meta y motivación.	-Definición de la meta según Vale: un resultado en un futuro, un objetivo que determina la dirección de su acción. -Meta constante y clara o no. -Motivación débil/fuerte.
10).Puesta en escena y elementos extradiscursivos.	-Decorados, iluminación y vestuarios. -Planificación clásica. -Códigos gráficos diegéticos o extradiegéticos. -Banda de sonido.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Expectativas del público respecto a los actores.
11).La transformación del personaje.	-Transformación: cambios producidos en los personajes debidos a los acontecimientos. -Personajes dinámicos / estáticos.
12).Análisis formal: roles.	-Rol: características que identificarían a los personajes con tipos narrativos conocidos. -Su clasificación se hará observando: -Relaciones interpersonales. -Relación del protagonista con la acción. -Sentido de su actuación. -Objetivo/motivación. -Precisión/imprecisión dentro de una jerarquía de agentes de la acción. -Personaje pasivo. -Personaje activo/influyente: -Modificadores/conservadores. -Mejoradores/degradadores. -Protagonista/antagonista.
13).Análisis actancial del relato.	-Aplicación del esquema actancial, que seguiría la interpretación que realizaría Greimas de Courtes y Propp. -Actante: se definiría por el lugar que ocupa en la acción. -Constancia de la función.

4.3.2.8.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN JOSÉ PATRICIO PÉREZ

Retenemos estos parámetros de caracterización, aunque sin desarrollar posibles razones extrafílmicas de su presencia/ausencia:

-Las coordenadas espacio-temporales.

-El nombre de los personajes.

-La apariencia física de los personajes.

-Aspecto físico.

-Vestimenta y la situación social que refleja.

-Personajes redondos/planos.

-Rol positivo o negativo.

-Historias de personajes o de acción física.

-Triple vida:

-Profesional.

-Social.

-Privada.

-Expresión verbal, aunque no se precise cómo clasificarla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-La transformación del personaje: dinámica o estática.

-Clasificación del rol según:

-Relaciones interpersonales.

-Relación del protagonista con la acción.

-Sentido de su actuación.

-Objetivo/motivación.

-Precisión/imprecisión dentro de una jerarquía de agentes de la acción.

-Roles:

-Pasivo.

-Activo/influyente:

-Modificadores/conservadores.

-Mejoradores/degradadores.

Descartamos:

-Meta y motivación.

-Jerarquía de los nombres.

-Clasificación de protagonistas en estable/variable.

-Focalización en la mujer.

-Influencia del género.

-Puesta en escena y elementos extradiscursivos.

-Esquema actancial. No se explica cómo aplicarlo.

4.3.2.9. LOS PERSONAJES SEGÚN ELENA GALÁN

De Elena Galán[237] , una de las mayores expertas en este campo en España, vamos a rescatar en primer lugar su repaso de la literatura existente sobre análisis de personajes:

¿ACCIÓN O PERSONAJE?	
ACCIÓN	
-Aristóteles.	Estableció que la acción va antes de los personajes, que quedan sometidos a la misma.
Formalistas y estructuralistas (I)	Así, algunos formalistas y estructuralistas seguirían su enseñanza al señalar que los personajes son producto de las tramas y son simple actantes de la misma, por lo que habría que omitir todo análisis psicológico.

[237] GALÁN FAJARDO, Elena, *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales, Universidad Carlos III de Madrid*, http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554#preview , (vi: 1 de marzo de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PERSONAJE	
Formalistas y estructuralistas (II)	Sin embargo, otros estructuralistas sí habrían acogido estos aspectos, como cuando Todorov establecía narraciones centradas en la trama o apsicológicas y las centradas en los personajes o psicológicas. Esta última postura sería la más extendida en los manuales de guion que recogerían dos posturas diferentes del personaje: -Una visión existencialista. Personaje como conjunto de atributo y cualidades: biografía, aspecto físico, aspecto psicológico, etc. -Una visión dinámica. Conjunto de actividades que realiza y transformaciones que sufre.
Fernández Díez	El personaje se manifestaría a través de estas facetas: 1).La presencia: -Rasgos indiciales: aspecto físico del actor. -Elementos artifactuales: aspectos añadidos, como su ropa, su manera de fumar, su peinado… 2).La situación: el contexto donde se sitúa. 3).Acción o actuación: -Interna: pensamientos y sentimientos. -Externa: actuación física del personaje. -Lateral: transcurre en el entorno del personaje. -Latente: no se ve en pantalla pero se intuye.
NORMAS CREACIÓN DEL PERSONAJE	
Seger	-Esbozar una primera idea a partir de la observación o la experiencia. -Encontrar la esencia y la coherencia del personaje. -Encontrar las paradojas que le dan complejidad. -Sumar emociones, actitudes y valores que le den concreción y singularidad.
Field	-Escribir una biografía completa del personaje. -Definir tres aspectos: -Personal. -Profesional. -Privado. -Investigar. -Supeditar los diálogos al avance de la historia.
Macías	-Objetivo y motivaciones supeditados a la historia. -La historia construida alrededor de un o dos personajes centrales. -Relación causal entre sus sentimientos y su manifestación exterior. -Cada personaje, contraste de las cualidades del otro. -Revelación progresiva al espectador a través de lo que parecen, hacen o dicen. -Evolución en un contexto, necesidades, un punto de vista y una forma de reaccionar ante los obstáculos. -Meta y motivación. -Meta: marca un objetivo y exige al personaje una serie de acciones para lograr la meta. -Motivación: detonantes que impulsan el argumento. -Acción: lo realizado para conseguir el objetivo. -Fin u objetivo: impulso definitivo hacia el clímax. Normas para que un objetivo funcione: -El protagonista se juega perder algo. -Protagonista y antagonista quieren cosas opuestas. -Debe ser difícil de conseguir.
EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aristóteles	El personaje evoluciona a través de: -La peripecia. -El reconocimiento. -La pasión.
Egri	-Base: el conflicto. -Proceso: situación de equilibrio => hecho desencadenante => situación de desequilibrio => equilibrio.
Cucca	-Base: la voluntad consciente. -Proceso: -Condición. -Aspiración. -Realización.
Seger	-Base: el conflicto, que divide en cinco tipos básicos: -Interior: un personaje inseguro de sí mismo, de sus acciones o sus deseos. -Relación: metas opuestas de protagonista y antagonista. -Social: entre una persona y un grupo -Situacional: afrontar situaciones de vida o muerte. -Cósmico: lucha entre una personal y una fuerza sobrenatural.

De esta misma autora[238] también conseguiremos unas indicaciones para el análisis de los personajes audiovisuales:

-Cualquier método tendrá tres elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto.

-La construcción del personaje se podría afrontar desde dos posturas:

1).Existencialista. Lo tomaría como un conjunto de atributos y cualidades: biografía, características físicas y psicológicas.

ALLPORT
-Edad.
-Nacionalidad.
-Instrucción recibida.
-Enfermedades y accidentes.
-Historial ocupacional y planes.
-Hobbies.
-Intereses culturales.
-Ambiciones.
-Ligazones personales.
-Sueños.
-Temores y preocupaciones.
-Humillaciones y desengaños.
-Aversiones marcadas.

[238] GALÁN FAJARDO, Elena, *Los estereotipos en las series de televisión*, Editorial Psicoex, Badajoz, 2005, pp.98-108.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Experiencia sexual.
-Dificultades neuróticas.
-Experiencia religiosa.
-Filosofía de la vida.

2).Dinámica. Lo definiría por sus acciones y transformaciones antropomórficas.

MACÍAS
-El diálogo.
-El lenguaje no verbal.
-El nombre.
-La apariencia
-El entorno
-Las acciones, la conducta
-Su relación con otros personajes.

Esta autora prefiere una combinación de ambas tendencias, como la clásica de Egri:

EGRI	
Fisiología	Sexo
	Edad
	Altura y peso
	Color de pelo, ojos y piel
	Postura, actitud
	Apariencia
	Defectos
	Rasgos hereditarios, herencia
Sociología	Clase social: baja, media, alta
	Ocupación: tipo de trabajo, horas laborales, condiciones.
	Educación: habilidades, notas, aptitudes.
	Vida familiar: soltero, casado, cómo son los padres
	Religión
	Raza, nacionalidad
	Lugar en la comunidad
	Afiliación política.
	Hobbies, distracciones
Psicología.	Vida sexual, hábitos morales
	Ambiciones personales y metas
	Frustraciones, desacuerdos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Temperamento: colérico, pesimista, optimista
	Actitud hacia la vida
	Complejos: obsesiones, inhibiciones, supersticiones, fobias
	Temperamento: extravertido, introvertido
	Habilidades: lenguajes, talentos.
	Cualidades: imaginación.

Finalmente, veremos una ficha para analizar a los personajes de una serie televisiva. La ha preparado la propia Galán[239] partiendo de Egri y añadiendo sus propios ítems:

1.DIMENSIÓN FÍSICA			
1.1.NOMBRE DEL PERSONAJE			
1.2.EDAD			
15-24 años (jóvenes)	25-44 años (jóvenes/adultos)	45-64 años (adultos)	Mayores de 65
1.3.ASPECTO FÍSICO			
Atractivo/muy atractivo	Normal	Poco atractivo	
1.4.SEXO			
Hombre	Mujer		
1.5.NACIONALIDAD			

2.DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
2.1.TIPO DE PERSONALIDAD			
Extrovertida	Introvertida		
2.2.TEMPERAMENTO			
Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
2.3.OBJETIVOS/METAS			
Ascenso en la jerarquía profesional	Convertirse en un buen profesional	La necesidad económica	Altruismo

3.DIMENSIÓN SOCIAL					
3.1.ESTABILIDAD EN LAS RELACIONES					
Estables	Cambiantes				
3.2.ESTADO CIVIL					
Soltero	Casado	Divorciado/separa	Viudo	Pareja de hecho	Sin datos

[239] Ibídem, pp.180-185.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		do			
3.3.ÁMBITO FAMILIAR/Nº HIJOS					
Sin hijos		1-2 hijos		Sin datos	
3.4.ÁMBITO PROFESIONAL/LABORAL					
Médicos			Policías		
3.5.RANGO PROFESIONAL					
Directivo/subdirectivo	Cualificación superior		Cualificación media		Cualificación inferior
3.6.ÁMBITO EDUCACIONAL					
Estudios primarios		Estudios medios		Estudios universitarios	
3.7.MARCO ESPACIAL					
Trabajo		Vivienda		Trabajo/vivienda	

4.3.2.9.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN ELENA GALÁN

-Dentro del repaso a la literatura existente tomamos:

-Fernández Díez:

1)La presencia:

-Rasgos indiciales: aspecto físico del actor.

-Descartamos los rasgos artifactuales por extratextuales.

2)La situación: el contexto donde se sitúa.

3)Acción o actuación:

-Interna.

-Externa.

-Lateral.

-Latente.

Descartamos lo dicho sobre Linda Seger y Syd Field, por ser consejos para mejorar a un personaje, pero no para analizarlo.

-J. Macías. Dejamos fuera su distinción entre meta, motivación y objetivo.

-Localizar el objetivo de un personaje conllevaría que:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Algo importante esté en juego.
-Se enfrenten protagonista y antagonista.
-Sea difícil de lograr.

-De todos las aportaciones sobre la evolución del personaje, sólo rescatamos los cinco tipos básicos de Linda Seger:
-Interior: un personaje inseguro de sí mismo, de sus acciones o sus deseos.
-Relación: metas opuestas de protagonista y antagonista.
-Social: entre una persona y un grupo
-Situacional: afrontar situaciones de vida o muerte.
-Cósmico: lucha entre una personal y una fuerza sobrenatural.

-De igual manera tomaremos algunos de los consejos elaborados por Galán:
-El análisis del personaje sobre el papel es más preciso que sobre la pantalla.
-El análisis ha de tomar parámetros existencialistas y dinámicos, como la combinación de Egri, la cual añadimos para nuestro método.

-Por último, emplearemos gran parte de la ficha de la propia Elena Galán, una de las aportaciones más útiles que hemos encontrado durante la elaboración del presente trabajo.

4.3.2.10. LOS PERSONAJES SEGÚN LUIS MELGAR

Luis Melgar[240] establece una clasificación de los personajes fílmicos en cuatro categorías básicas:

1).Los que cuentan la historia: protagonista y antagonista, por llevar el peso principal en la acción, habitualmente a través del conflicto o el interés romá-ntico.

2).Los que revelan al personaje principal: ayudarían a los protagonistas a alcanzar su objetivo.

3).Los que ayudan al comunicar el tema: habituales en las historias secundarias y útiles para hacer inteligible el tema de la película, evitando interpretaciones erróneas.

4).Los que añaden color y textura a la historia: enriquecerían la historia temática o dramáticamente añadiendo otra dimensión. Por ejemplo, el personaje cómico en la obra dramática.

[240] MELGAR GIL, Luis Tomás, *El oficio de escribir cine y televisión*, Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2000, pp.117-129.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otro lado, desarrolla algunos consejos para entender a un personaje de una película:

Cuatro dimensiones	-Su aspecto físico. -Lo que piensa. -Cómo actúa. -Lo que siente.	
Biografía	-Describiría su vida hasta el comienzo de la película contestando preguntas del tipo: -¿Cuál es su nivel cultural? -¿Es hombre o mujer? -¿Cuál es su edad? -¿Dónde nació? -¿Cómo fue su niñez? -¿Y su vida posterior? -¿En qué ocupó su vida? -¿Cómo llegó a la situación actual?	
Mundo	Profesional.	-¿Cómo se gana la vida? -¿Cuál es su posición en el trabajo? -¿Qué expectativas profesionales tiene? -¿Qué hace?
	Personal.	-¿Es soltero, casado, viudo? -¿Con quién y cuándo se casó? -¿Cómo es su relación? -¿Lleva una vida social o retirada?
	Privado.	-¿Qué hace cuando está solo? -¿A qué aspira? -¿Qué necesidades tiene? -¿A qué obstáculos se enfrenta?

Melgar reconoce que estos componente se asemejan a la estructura tridimensional de Lajos Egri, y explica que él combinaba el estudio sociológico, buscando explicaciones a su forma de ser en la sociedad, con el psicológico, especialmente con la rama psicosomática ya que el físico influiría en su forma de vivir y de relacionarse. De sus teorías encontramos tres esquemas que nos ayudarán en nuestra tarea.

DISYUNTIVAS QUE MARCARÁN SU PSICOLOGÍA.
Bondad-maldad.
Despotismo-sumisión.
Egoísmo-generosidad.
Introversión-extroversión.
Emotividad-control.
Generosidad-avaricia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL PERSONAJE
La edad y el físico.
La ocupación.
Su rol en la sociedad.
Pasado y aprendizaje.
Los rasgos peculiares de su carácter.
El nombre. Su identidad.

Y finalmente, el más relevante, el ya mencionado esquema de la estructura tridimensional.

FISIOLOGÍA	Sexo.
	Edad.
	Altura y peso.
	Color de la piel, cabello y ojos.
	Aspecto.
	Defectos.
	Factores genéticos.
SOCIOLOGÍA	Clase.
	Ocupación.
	Educación.
	Hogar.
	Cociente intelectual.
	Religión.
	Ideas políticas.
	Raza.
	Nacionalidad.
	Ocupación.
	Posición social.
	Aficiones.
PSICOLOGÍA	Vida sexual.
	Normas morales.
	Desengaños.
	Temperamento.
	Actitud ante la vida.
	Complejos.
	Facultades.
	Cualidades.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.10.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN LUIS MELGAR

Rechazamos sus categorías de personajes por ambiguas y no ser mutuamente excluyentes y las dimensiones, la biografía y el mundo del personaje por quedar mejor explicadas en el esquema de la estructura tridimensional, el cual sí asumimos por completo, anotandosu semejanza con el de Egri.

FISIOLOGÍA	Sexo
	Edad
	Altura y peso
	Color de la piel, cabello y ojos.
	Aspecto
	Defectos
	Factores genéticos
SOCIOLOGÍA	Clase
	Ocupación
	Educación
	Hogar
	Cociente intelectual
	Religión
	Ideas políticas
	Raza
	Nacionalidad
	Ocupación
	Posición social
	Aficiones
PSICOLOGÍA	Vida sexual
	Normas morales
	Desengaños
	Temperamento
	Actitud ante la vida
	Complejos
	Facultades
	Cualidades

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.11. LOS PERSONAJES SEGÚN JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ

Jesús García Jiménez[241] desarrolla unos pasos para el análisis del significado narrativo del personaje:

1).Lectura lo más neutral posible del relato.

2).Inventario de ejes semánticos relevantes: origen, sexo, ideología, clase social, etc.

3).Clasificación de las etiquetas semánticas.

4).Localización de personajes semánticamente sinónimos por compartir etiquetas. Por ejemplo, dos personajes ricos, valientes y amorales.

5).Escalas de gradación y modulación de subemblemas para subrayar los rasgos pertinentes de cada personaje. Por ejemplo, el eje semántico de origen daría lugar a los subemblemas "autóctono", "emigrante", "foráneo", "intruso". Y el eje "ideología" a los polos:

Reaccionario				Progresista		
-3	-2	-1	0	+1.	+2.	+3.

6).Determinación de la identidad con los principios del "cuadrado semiótico": contradicción, contrariedad, implicación, complementariedad y equivalencia. Se atendería a los rasgos distintivos del personaje, tal y como aparecen en las distintas situaciones narrativas (en cuanto verdadero, falso, oculto o engañoso) y en relación con los otros personajes.

PERSONAJES	Ejes semánticos elegidos					
	Sexo	Origen	Ideología	Dinero	Honradez	Fortaleza
P1	+	+	+	+	+	+
P2	+	+	+	+	+	+
P3	+	0	0	0	+	+
P4	0	+	+	0	+	+
P5	+	0	0	0	+	+

[241] Jesús García Jiménez, *op. cit.*, pp.287-289.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	FUNCIONES					
PERSONAJES	RECIBE AYUDA	RECIBE MANDATO	ACEPTA CONTRATO	RECIBE INFORMACIÓN	RECIBE UN BIEN	LUCHA Y VENCE
P1	+	+	+	+	+	+
P2	+	+	+	+	+	+
P3	+	0	0	0	+	+
P4	0	+	+	0	+	+
P5	+	0	0	0	+	+

4.3.2.11.1. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ

Descartamos el "cuadrado semiótico".

Aceptamos:

-El desarollo de ejes semánticos relevantes (origen; ideología) y de subemblemas (autóctono, emigrante, foráneo; polos "reaccionario" y "progresista")

-La posibilidad de desarrollar escalas para la gradación y modulación de los rasgos.

Reaccionario						Progresista
-3	-2	-1	0	+1.	+2.	+3.

4.3.2.12. LOS PERSONAJES SEGÚN FRANCISCO GIL RUIZ[242]

4.3.2.12.1. TRANSFORMACIÓN Y PARADIGMA

Francisco Gil Ruiz trata la transformación de los personajes a través de su contacto con las distintas fases del paradigma:

1).Situación preestablecida.	La normalidad del personaje previa a la nueva aventura y momento donde se mostrarían las carencias o necesidades del personaje y los primeros vestigios del conflicto interno, lo que acabará siendo su objetivo.
2).El acontecimiento cero.	Comienzo del conflicto interno, ruptura de la normalidad que provocará el comienzo del proceso de cambio y la manifestación de una carencia. Podría producirse por iniciativa del personaje o bien por un suceso externo.
3).Nueva misión.	La carencia provocaría nuevas metas, una nueva misión para suplirla. El conflicto interno intermediaría entre el acontecimiento cero y esta nueva misión.

[242] Francisco José Gil Ruiz, *op. cit.*, pp 206-371.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Esta fase reajustaría al personaje, señalando en qué se estaría convirtiendo el personaje y dándole una razón de ser.
4).Conocimiento del nuevo medio.	Acceso y adaptación a un nuevo entorno, aprendizaje de la mano de nuevos personajes. Las situaciones contrastarían con los conocimientos previos del personaje y paulatinamente provocarían un cambio físico, intelectual y espiritual.
5).Enfrentamiento.	Las nuevas aptitudes adquiridas y la firmeza de su cambio se pondrían a prueba a partir de aquí, pues se enfrentaría a las primeras dificultades serias. El conflicto interno se intensificaría en algunas ocasiones al tener que elegir entre el camino del bien y el mal. Tras esta primera batalla, aumentaría su conocimiento y valoración de sí mismo, tomando conciencia de haber encontrado lo que buscaba.
6).Superación de la prueba final.	La prueba final pondría en peligro lo más íntimo del ser del personaje. Se constituiría como el final de su transformación porque ya no tendría nada que ocultar.

4.3.2.12.2. REPASO A LA LITERATURA SOBRE ANÁLISIS DE PERSONAJES

1).Circunstancia establecida	-Establecimiento del universo de la película y del personaje. 1.1).FUNCIÓN. -Lugar del personaje dentro del relato. -Clasificación clásica: -Protagonista. -Secundario. -Episódico. CLASIFICACIONES DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS. Modelo actancial: 1).Sujeto: protagonista que busca un objeto (meta). 2).Objeto: la meta del sujeto. 3).Dador: encomienda una meta y otorga fuerza o auxilio. 4).Ayudante: ayuda al protagonista . 5).Receptor: recibe el beneficio de que el sujeto haya alcanzado la meta. 6).Antagonista: se enfrenta al protagonista. 7).Oponente: ayuda al antagonista. 8).Antisujeto: busca en una subtrama su propio objeto y choca con el protagonista. 9).Dimensión: otros puntos de vista sobre la trama (variación formal). 10).Temática: narrador que define la idea central de una obra. Según su concepción: 1).Arquetipo. Tendría unos rasgos que superan las barreras de la obra y lo convertirían en un mito. Ejemplo: Prometeo o Edipo. 2).Tipo. Sus características lo convertían en tópico, pero con el tiempo habría creado su tradición. Ejemplo: el soldado fanfarrón. 3).Estereotipo. Todos sus rasgos son tópicos. 4).Alegoría. Personificación de un concepto abstracto. 5).Carácter. Forma de ser reconocible y previsible. 6).Rol. Representación de una corriente social. 7).Individuo. Comportamiento original y complejo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	ARQUETIPOS DE CHRISTOPHER VOGLER 1).El héroe. Se enfrenta a su destino por un gran objetivo. Subtipos: -Sociables. Viven en sociedad hasta que se ven forzados a marcharse. Ejemplo: Frodo Bolsón. -Solitarios. Disfrutan de la soledad en todo su recorrido. Ejemplo: El personaje sin nombre que hizo Clint Eastwood en su trilogía del dólar. -Catalizadores. Fuerza el crecimiento personal de los personajes de su entorno. Ejemplo: *Amélie*. -Antihéroe: Rasgos del héroe, pero con cinismo. Ejemplo: Al Pacino en *Atrapado por su pasado*. Realiza acciones que no aprueba el espectador. Ejemplo: Henry Hill en *Uno de los nuestros*. 2).El mentor. Maestro del héroe, lo motiva y le dota de una habilidad o un objeto para conseguir su objetivo. Subtipos: -Oscuros. Maestro y enemigo a batir. Ejemplo: Ras´Al Gul en *Batman begins* (Christopher Nolan, 2005). -Caídos. Fallaron en el pasado y crecerán enseñando al discípulo. Ejemplo: El personaje de Robin Williams en *El indomable Will Hunting* (Gus Van Sant). -De continuidad. Inquebrantables en su apoyo al héroe. Ejemplo: Alfred en las películas de Batman. -Múltiples. Se bifurcaría la figura entre varios personajes. Ejemplo: *Hacia rutas salvajes* (Sean Penn, 2007). -Cómicos. Propio de las comedias. -Chamán. Ayuda al héroe consiguiendo que entre en una dimensión espiritual donde alcanzaría conocimientos para su objetivo. Ejemplo: la Abuela Sauce en *Pocahontas* (Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995). -Internos. El propio héroe se aporta lecciones del pasado. 3).El guardián del umbral. El primer peligro serio a resolver por el héroe. 4).El heraldo. Anuncia la llegada de un cambio para el héroe. Puede ser bueno, neutral o malo (normalmente un esbirro del malo). 5).La figura cambiante. Personaje que cambia de manera radical e impredecible, ya sean aliados o enemigos. 6).La sombra. Lado oscuro presente en los enemigos, pero también en el protagonista cuando se vuelve egoísta, autodestructivo o violento. Estos sentimientos ocultos aportarían humanidad al héroe. 7).El embaucador Aporta humor y alivian las tramas. En su versión positiva, sería el pícaro que engaña al oponente. En la negativa, también tendría una vertiente peligrosa. Ejemplo: el Joker. 1.2).TIEMPO Y ESPACIO. El entorno espacial y temporal marcaría enormemente la forma de ser del personaje.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	1.3).BIOGRAFÍA. Acontecimientos de su pasado que lo habrían llevado hasta el punto en que lo conocemos: lugar de nacimiento, su infancia, su madurez, deseos frustrados, etc. 1.4).DETERMINAR SU OBJETIVO. El protagonista requeriría de un objetivo, una necesidad dramática o un deseo. Sin él, andaría erráticamente, sin destino.
2).Caracterización física.	ESTADO FÍSICO, RASGO ESPECIAL, ROPA, CARENCIA. El estado físico del personaje y algunos rasgos destacados (el pelo, una cicatriz, el maquillaje, tatuajes, etc.) se enlazarían con otras circunstancias de su presente (su profesión, su afiliación a un grupo, etc.) o del pasado (traumas, recuerdos, etc.). La ropa también revelaría mucho sobre su historia: época, procedencia, clase social, etc. Al igual que si tiene alguna carencia física, como una cojera.
3.Caracterización psicológica.	La psicología ayudaría a configurar la mentalidad del personaje, la cual, al fin y al cabo, debe reflejar la del ser humano si se quiere una auténtica conexión con el espectador. 3.1).TEMPERAMENTO**.** Aquí reproduce lo dicho por Antonio Sánchez-Escalonilla sobre los cuatro tipos temperamentales de Hipócrates y los ocho arquetipos de Carl Jung. 3.2).CONFLICTO INTERNO. Conflicto privado, motor del personaje y normalmente el que lleva al establecimiento del objetivo. Su fuente tendría cuatro variantes: -Amor. Sufrimiento por un amor no correspondido o perdido. -Familia. Problemas surgidos en el entorno familiar. -Insatisfacción. La falta de expectativas o el exceso de las mismas llevarían a una vida insatisfecha. -Miedo. Los complejos y los miedos le impedirían alcanzar la felicidad. -Reto personal. Búsqueda de una superación personal que también puede ayudar a otros. -Trauma. Lo encontraríamos con cualquiera de los anteriores, pero maximizados para crear un hecho traumático. 3.3).DIÁLOGOS. Las palabras, su forma de hablar, sus pausas, e incluso sus silencios revelarían mucha información sobre un personaje. Aparte del texto como tal, se estudiarían otros aspectos: -El subtexto. Verdadero significado de lo dicho, mensaje oculto tras las palabras pronunciadas. -El tono. La actitud del personaje se asociaría a un tono concreto: triste, alegre, apagado, etc. -Rasgo único. Elemento externo a la voz y que subrayaría algún rasgo mental. Por ejemplo, el sufrimiento de Darth Vader y el ruido de su respiración a través de la máscara.
4.Relaciones**.**	-Dimensión ajena al personaje, la forma de relacionarse con su entorno quedaría condicionada por su perfil psicológico y su conflicto interno. 4.1).RELACIONES EMOCIONALES: FAMILIA, PAREJA Y AMIGOS. -Ámbito más cercano al personaje, lugar donde teóricamente mostraría su verdadera forma de ser y pensar. -Se separaría en tres: -Familia. -Pareja sentimental. -Amigos. 4.2).RESTO DE RELACIONES SOCIALES: TRABAJO, CONOCIDOS, Y ENEMIGOS. -Aunque sean relaciones más superficiales, ayudarán a completar al personaje.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-También se dividen en tres: -Trabajo. -Conocidos. -Enemigos.
5.Transformación.	5.1).TRANSFORMACIÓN A LO LARGO DE LA PELÍCULA.CONSECUCIÓN DEL OBJETIVO. -Se podrían aplicar aquí los esquemas de Vogler o Campbell y los arcos de transformación de Sánchez-Escalonilla. Luego lo relacionaríamos con el objetivo: ¿el protagonista consigue lo propuesta?, ¿de qué manera? ¿cómo acaba su historia? 5.2).TRAMAS INTERIORES QUE LO COMPONEN. Taxonomía de Federico Fernández Díez: 1).De fortuna. El protagonista equilibraría la situación que dio lugar a la acción. Aquí se encontrarían las siguientes tramas: -Acción. La meta no implica cambios trascendentales en el personaje. -Patética. Un personaje cae derrotado, aunque contaba con el apoyo del público. -Trágica. El personaje sufre por su propia culpa. -Punitiva. El protagonista es condenable por sus actos. -Sentimental. Sufrimiento con final agradable. -Admiración. El protagonista causaría respeto. 2).De carácter. El protagonista cambiaría su forma de ser o lucharía para mantener sus convicciones. Tramas de: -Maduración. El conflicto le provoca un cambio a mejor. -Reforma. Consigue reformar su mala conducta. -Prueba. No cambia sus perspectivas. -De degeneración. Pierde sus ideales. 3).De pensamiento. Tramas de: -Educación. Cambia su punto de vista sobre su entorno. -Revelación. Modifica su actuación porque lo considera necesario. -Afectiva. Alteración de sus sentimientos, para bien o para mal. -Desengaño. Pierde los ideales por lo ocurrido.
6).Tipo de narrador.	Se emplea aquí el esquema del narrador desarrollado por Gómez Tarín: 1).Oculto: transparencia enunciativa. 2).Manifiesto: -Mediante marcas en los procesos significantes (diversos recursos expresivos: movimientos de cámara, angulaciones, etc.) el meganarrador quiebra la transparencia enunciativa. -Como voz o instancia narradora: -Rótulos -Voces (enunciación delegada) – Voz over (narrador no personaje) – Voz off (narrador personaje = autodiegético, se manifiesta como autor y quiebra la transparencia: en este caso es metadiegético). -Narradores: – De primer nivel (relato marco): – Homodiegéticos, si son personajes en la historia que cuentan. – Heterodiegéticos, si no son personajes en la historia que cuentan. – De segundo a n nivel (intradiegéticos): – Homodiegéticos, si son personajes en la historia que cuentan. - Heterodiegéticos, si no son personajes en la historia que cuentan. – Heterodiegéticos, si no son personajes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7).Nombre.	Una de las tareas del guionista sería encontrar un nombre adecuado a sus personajes. Las posibilidades son inmensas, desde en ningún momento nombrar al protagonista hasta directamente bautizar la película con el nombre del protagonista.

4.3.2.12.3. MÉTODO DE GIL RUIZ PARA EL ANÁLISIS DE PERSONAJES

Para el estudio del personaje cinematográfico Gil Ruiz[243] desarrolló un método de dos partes: un análisis cualitativo, basado en los apuntes del profesor Francisco García García, y cuantitativo sobre cada personaje, aislando las escenas en las que aparecía y valorándolas en función del conflicto que presentase.

1).ANÁLISIS CUALITATIVO DEL PERSONAJE.

1).EL PERSONAJE EN CUANTO SU CONSTRUCCIÓN
1.1).Características Físicas: edad, sexo, biotipo, rasgos biométricos. 1.2).Posición social: profesión, pertenencia a una clase social, inclusión y valoración dentro del grupo al que pertenece; procedencia y características étnicas. 1.3.).Características psicológicas: temperamento y carácter, estados psicológicos con los que se ha representado el personaje. -Categoría de Jung a la que pertenece el personaje. -Conflicto interno que presenta. 1.4).Actorialización (interpretación): tipo de actor elegido para que sea representado adecuadamente. -Diálogos: forma de hablar. 1.5).Caracterización: elementos de maquillaje, vestuario, peluquería, efectos especiales, que se dirigen a la obtención de la imagen del personaje requerido. 1.6).Comunicación no verbal. 1.7).Tipos de personaje en razón de su composición: individuales, grupales, colectivos, institucionales. 1.8).Calificación diferencial y factor de originalidad en uno o varios elementos de la configuración del personaje.
2.EL PERSONAJE EN CUANTO A SU FUNCIÓN EN EL RELATO:
2.1).Sujeto de la acción fundamental y eficaz para el desarrollo de la intriga (V.Propp). 2.2).Agente de aquellas secuencias que le son propias (C.Bremond). 2.3).Actor de acciones diferenciales específicas. 2.4).Por su historia en el relato respecto al ahora narrativo (biografía). 2.5).Por su proyecto: deseo o meta personal. 2.5.1).Enunciado explícitamente y conocido. 2.5.2).No conocido. 2.5.3).Realizado. 2.5.4).Consecución de los objetivos de su proyecto. 2.5.4.1).A favor del héroe: eutélico. 2.5.4.2).En contra del héroe: distélico. 2.5.4.3).Ni a favor ni en contra, relato abierto o sin final: atélico. 2.6).Funcionalidad diferencial.
3). EL PERSONAJE Y SU RECORRIDO A LO LARGO DEL RELATO.
3.1).Presencia inicial. 3.1.1).Situación preestablecida. 3.1.2).Acontecimiento cero.

[243] Ibídem, pp 317-326.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2).Presencia medial. 3.2.1).Nueva misión. 3.2.2).Conocimiento del "nuevo medio". 3.3).Presencia Intermedial final. 3.3.1).Enfrentamiento. 3.4).Presencia Final. 3.4.1).Superación de la prueba final.
4).EL PERSONAJE EN CUANTO A SIGNO
4).El personaje en cuanto a signo. 4.1).Signos referenciales: remiten a una realidad del mundo exterior real o imaginario, ya hayan existido o no, ya sean reales o ficticios. 4.1.1).Históricos. 4.1.2).Sociales. 4.1.3).Míticos. 4.1.4).Alegóricos. 4.2).Signos deícticos: remiten a una instancia enunciadora. 4.3).Signos anafóricos: remiten a la reiteración de personajes o atributos en la obra misma o en otras. 4.4).Los personajes en cuanto signos pueden ser exclusivamente de una clase o por el contrario pertenecer al mismo tiempo a varias.
5).EL PERSONAJE EN CUANTO SIGNIFICADO NARRATIVO
5.1).Un personaje se puede definir por lo que él mismo. 5.1.1).hace. 5.1.2).dice. 5.1.3).piensa. 5.1.4).por lo que dice que hace, dice, piensa de sí mismo. 5.2).Un personaje se puede definir por lo que los demás personajes. 5.2.1).hacen. 5.2.2).dicen. 5.2.3). piensan respecto al personaje. 5.3).Un personaje se puede definir por las relaciones con otros personajes. 5.3.1).Relaciones de competencia entre los personajes en razón de la obtención de un mismo objetivo. 5.3.2).Relaciones de oposición entre los personajes en razón de impedir la obtención del objetivo del otro personaje independientemente de si el objetivo es o no común. 5.3.3).Relaciones de ayuda, un personaje favorece a otro para conseguir su objetivo: -Relaciones emocionales: familia, pareja, amigos. 5.3.4).Relaciones cooperativas: el objetivo sólo se podrá conseguir con la acción necesaria de uno y otro u otros personajes, sea común o diferente. 5.4).Relaciones entre grupos de personajes, cuando se da la presencia de un personaje protagonista en un grupo de la que es líder, de otro personaje en su posición de antagonista, o de adyuvante con su grupos respectivos.
6).EL PERSONAJE EN CUANTO A SU MODELIZACIÓN
6.1).El ser del personaje: Ser y estar: Modalidad óntica. Relaciones entre el ser y el parecer: -Es y parece =verdadero. -Es y no parece =oculto. -No es y parece =falso. -No es y no parece =inexistente. 6.2).El hacer del personaje: Relaciones del hacer con el hacer. Modalidad factitiva. -Hacer hacer. -Hacer no hacer. -No hacer hacer. -No hacer no hacer. 6.3).Relaciones entre el saber y el hacer del personaje: Modalidad competencial -Saber hacer. -Saber no hacer.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-No saber hacer. -No saber no hacer. 6.4).Relaciones de otras modalidades con el hacer. 6.4.1).Querer.
7).EL PERSONAJE Y LOS OTROS ELEMENTOS DEL RELATO AUDIOVISUAL.
7.1).El personaje en relación con otros elementos del plano del contenido y de la expresión. 7.1.1).Pensamiento, filosofía e ideología del personaje (sustancia del plano del contenido). 7.1.2).El personaje en relación con los elementos formales (forma del plano del contenido) del relato: 7.1.2.1).Acciones. 7.1.2.2).Espacio. 7.1.2.3).Tiempo. 7.1.3).El personaje en relación con la sustancia de la expresión o medio en que se manifiesta (cine,radio, televisión…) (sustancia del plano de la expresión). 7.1.3.1).Representado (a través de las imágenes visuales, auditivas, audiovisuales, multimedia.…). 7.1.3.2).Relatado (a través del discurso verbal de otros personajes o el narrador o narradores, ya sea ese discurso oral o escrito). 7.1.4).El personaje en relación con la forma del plano de la expresión. 7.1.4.1).Selección, orden, duración (extensión) y frecuencia de los atributos, funciones y relaciones del personaje. 7.1.4.2).Poética del personaje: figuración retórica y creatividad. 7.1.4.3).La influencia del género y el formato en la configuración y/o predesignación del personaje.
8).MITO QUE REPRESENTA.
Cada personaje responderá a una serie de valores universales que se pueden referir a personajes literarios ya creados, cuya naturaleza condensan una serie de lecciones sobre la realidad humana.

2).ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL PERSONAJE.

El mecanismo funciona preparando primero un listado de las escenas y asignándole un 1 cuando tiene presencia el personaje analizado y un 0 cuando no. Luego, a cada escena, se le aplica una escala de valoración sobre la presencia del conflicto:

5).Conflicto interior y conflicto(s) exteriores relacionados con su objetivo.

4). Conflicto interior relacionado con su objetivo.

3).Conflicto exterior de relaciones personales (familia, amigos, pareja).

2).Conflicto exterior de relaciones extrapersonales (trabajo, entorno social).

1).Ausencia de conflicto.

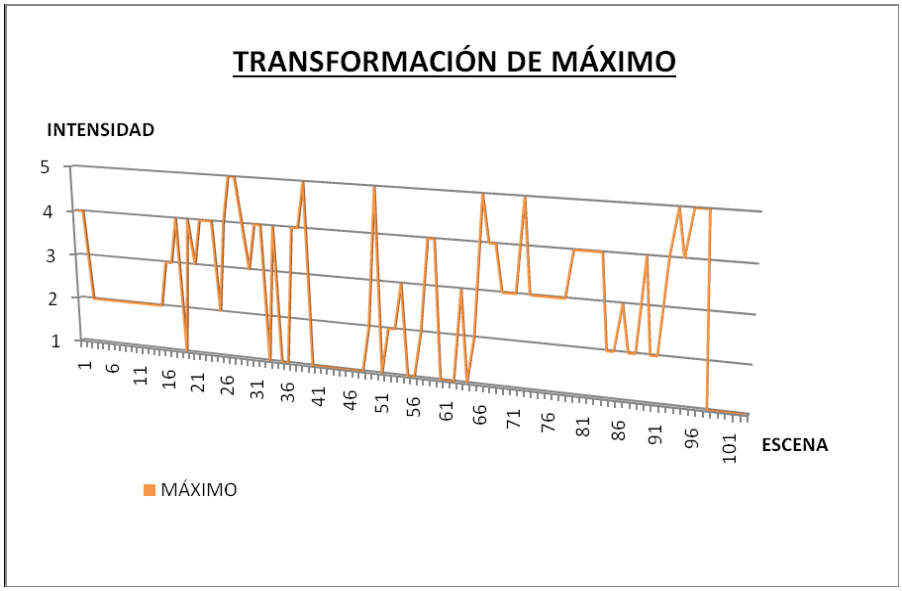
El objetivo es comprobar el proceso de transformación. Para ello, habría que encontrar al menos 4 momentos con conflicto en grado 5.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EJEMPLO DEL ANÁLISIS CUANTITATIVO Y ARCO DE TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE (*GLADIATOR).*

En ésta gráfica, los datos de que disponemos son los siguientes:
-La película consta de 198 escenas.
-Máximo aparece en 104 de las mismas.

La presencia continuada de Máximo nos deja ver que ocupa un rol fundamental en la historia; es su absoluto protagonista. Esta tabla se enlaza con la siguiente, puesto que, mediante las escenas en las que aparece el personaje, se puede aplicar una valoración en cada una, logrando la siguiente gráfica con su progresión en la historia, y con ello, su onda de transformación.



En ésta gráfica podemos comprobar el proceso de cambio de Máximo como personaje, totalmente aislado, de forma que las escenas aquí presentes son aquellas en las que él interviene. El arco de transformación que encontramos nos muestra cómo el personaje sufre serios conflictos en momentos puntuales de la historia. Señalaremos que:

-Alcanza el nivel máximo (5) un total de 7 veces: cuando pierde el apoyo de Roma, cuando encuentra muerta a su familia; más tarde, cuando se borra el tatuaje de la legión; luego, ya en Roma, cada vez que se ve cara a cara con Cómodo en el Coliseo (2 veces); cuando Cómodo le apuñala antes de su combate final, y finalmente, en el combate definitivo.

-El conflicto interno (4) está muy presente al comienzo de la historia, mientras que es más inestable tras la muerte de su familia. De nuevo, es estable en el trecho que va desde el segundo enfrentamiento con Cómodo, hasta que éste le apuñala.

-Las relaciones con los personajes más cercanos al personaje en forma de conflicto (3) (sean éstos amigos o enemigos), se muestran de manera más constante tras el primer encuentro con Cómodo en el Coliseo, hasta momentos previos al duelo final.

-Las relaciones más externas (2) tienen más repercusión en forma de conflicto al comienzo de la película, antes de que Máximo lo pierda todo. A partir de ahí, aparecerán de forma esporádica en los momentos previos al combate entre Máximo y Cómodo.

-La ausencia de conflicto (1) predomina en la parte que sigue a la muerte de su familia; cuando nuestro héroe está convaleciente y/o dormido en medio del desierto. A partir de ahí, se mostrará con regularidad hasta la llegada a Roma; y aparecerá de nuevo en los momentos finales del filme, cuando su venganza ya ha sido consumada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.12.4. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS PERSONAJES SEGÚN FRANCISCO GIL RUIZ

-Su modelo para la transformación del personaje no añade nada nuevo. Mucho más interesante es su repaso sobre la literatura sobre análisis de personajes, de la que tomaremos para un uso tangencial algunos puntos:

1.1).FUNCIÓN.
-Clasificación clásica:
-Protagonista.
-Secundario.
-Episódico.
-CLASIFICACIONES DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
-Modelo actancial. Nos servirá para identificar al protagonista:
-Sujeto.
-Objeto.
-Dador.
-Ayudante.
-Receptor.
-Antagonista.
-Oponente.
-Antisujeto.
-Descartamos estos dos por su ambigüedad:
-Dimensión.
-Temática.
-Por la misma razón no cogemos la tipología según su concepción y los arquetipos de Christopher Vogler.
1.2).TIEMPO Y ESPACIO, 1.3.BIOGRAFÍA Y 1.4.DETERMINAR SU OBJETIVO: no aportan nada.
2).CARACTERIZACIÓN FÍSICA.
2.1).ESTADO FÍSICO, RASGO ESPECIAL, ROPA, CARENCIA
-Aceptamos la necesidad de recoger el aspecto físico, incluyendo ropa, marcas, carencias físicas, etc.
3).CARACTERIZACIÓN PSICOLÓGICA.
3.1).TEMPERAMENTO
-Tipos de Hipócrates y Jung, ya recogidos anteriormente.
3.2).CONFLICTO INTERNO
-Variantes de la fuente del conflicto interno:
-Amor.
-Familia.
-Insatisfacción.
-Miedo.
-Reto personal.
-Trauma. Versión extrema de las anteriores.
3.3).DIÁLOGOS. No aporta nada

4).RELACIONES
-Dimensión ajena al personaje, la forma de relacionarse con su entorno quedaría condicionada por su perfil psicológico y su conflicto interno.

4.1).RELACIONES EMOCIONALES.
Ítems de análisis:
-Familia.
-Pareja sentimental.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Amigos.

4.2).RESTO DE RELACIONES SOCIALES: TRABAJO, CONOCIDOS, Y ENEMIGOS.
-Aunque sean relaciones más superficiales, ayudarán a completar al personaje.
-Trabajo.
-Conocidos.
-Enemigos.

5).TRANSFORMACIÓN.
5.1).TRANSFORMACIÓN A LO LARGO DE LA PELÍCULA. CONSECUCIÓN DEL OBJETIVO.
-No aporta nada nuevo.

5.2).TRAMAS INTERIORES QUE LO COMPONEN.
-Rechazamos la validez de las tramas universales para nuestro método.

6).TIPO DE NARRADOR.
-Emplearíamos el esquema del narrador de Gómez Tarín en caso de aparecer este inusual recurso fílmico.

7).NOMBRE.
-No aporta nada.

ANÁLISIS CUALITATIVO DEL PERSONAJE. Sólo validamos los siguientes ítems:

1.1.Características físicas.

1.2.Posición social.

1.3.Características psicológicas.

Rechazamos por extratextuales:

1.4.Actorialización (interpretación).

1.5.Caracterización.

1.6.Comunicación no verbal.

1.7.Tipos de personaje en razón de su composición.

1.8.Calificación diferencial en la configuración del personaje.

ANÁLISIS CUANTITATIVO. Descartamos su método cuantitativo por tener un porcentaje de interpretación alto y porque su finalidad no se ajusta a nuestra necesidad. Frente a su búsqueda de la naturaleza del héroe en el cine, a nosotros nos interesan las similitudes entre dos personajes, independientemente de su condición.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.13. LOS CUESTIONARIOS A LOS PERSONAJES

La última contribución partirá de unos cuestionarios recomendados por algunos guionistas para entrevistar, de manera ficticia lógicamente, a sus personajes y así detectar si estos están bien construidos y tienen la profundización propia de un ser humano. Traemos a este apartado los cuatro que estimamos más completos y aceptados por la comunidad de escritores cinematográficos.

4.3.2.13.1. EL CUESTIONARIO DE PROUST[244]

1).¿Principal rasgo de su carácter?
2).¿Qué cualidad aprecia más en un hombre?
3).¿Y en una mujer?
4).¿Qué espera de sus amigos?
5).¿Su principal defecto?
6).¿Su ocupación favorita?
7). ¿Su ideal de felicidad?
8). ¿Cuál sería su mayor desgracia?
9).¿Qué le hubiera gustado ser?
10).¿Dónde le gustaría vivir?
11).¿Su color favorito?
12).¿La flor que más le gusta?
13). ¿El pájaro que prefiere?
14). ¿Sus autores favoritos en prosa?
15). ¿Sus poetas?
16).¿Un héroe de ficción?
17).¿Una heroína?
18).¿Su compositor/músico/cantante favorito?
19). ¿Su pintor preferido?
20).¿Su héroe de la vida real?
21). ¿Su comida favorita?
22). ¿Qué hábito ajeno no soporta?
23).¿Qué es lo que más detesta?
24).¿Una figura histórica que deteste?
26). ¿Qué don de la naturaleza desearía poseer?
27).¿Cómo le gustaría morir?
28.).¿Cuál es el estado común de su ánimo?
29).¿Qué defectos le inspiran más indulgencia?
30). ¿Tiene un lema?

[244] LA SOLUCIÓN ELEGANTE. UN BLOG SOBRE GUION: http://lasolucionelegante.wordpress.com/2009/08/01/el-cuestionario-de-proust (vi: 15 de julio de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2.13.2. CIEN PREGUNTAS A TUS PERSONAJES[245]

Parte 1: lo básico de los personajes.
1).¿Cuál es tu nombre completo? 2).¿Dónde y cuándo has nacido? 3).¿Quienes son o eran tus padres? (nombres, profesiones, personalidad...). 4).¿Tienes hermanos? ¿Cómo son? 5).¿Dónde vive ahora y con quién? Describe el lugar y las personas que viven con él. 6).¿A qué se dedica? 7).¿Escribe una descripción completa sobre ti. Debes considerar altura, peso, raza, color de pelo, ojos y tatuajes, cicatrices o cualquier otra marca que le diferencie. 8).¿A qué clase social perteneces? 9).¿Tienes alergias, enfermedades u otras debilidades físicas? 10).¿Eres diestro o zurdo? 11).¿Cómo suena tu voz? 12).¿Qué frases o palabras usas con frecuencia? 13).¿Qué llevas en sus bolsillos? 14).¿Tienes tics, manías, hábitos extraños u otras características que le definan?
Parte 2: crecimiento.
15).¿Cómo describirías tu infancia en general? 16).¿Cuál es tu recuerdo más temprano? 17).¿Qué estudios tienes? 18).¿Lo pasabas bien en la escuela? 19).¿Donde has aprendido tus habilidades? 20).¿Has tenido modelos a los que seguir en tu infancia o adolescencia? Descríbelos. 21).Al crecer... ¿Qué tipo de relación mantenías con los miembros de tu familia? 22).¿Qué querías ser cuando fuera mayor? 23).¿Cuáles eran tus actividades favoritas de pequeño? 24).¿Qué rasgos de personalidad tenías cuando eras niño? 25).¿Eras popular de niño? ¿Quiénes eran tus amigos y cómo eran? 26).¿Cuándo y cómo fue tu primer beso? 27).¿Eres virgen? Si no lo eres, ¿cuándo y con quién perdiste la virginidad? 28).Si eres un ser sobrenatural (por ejemplo, un mago, hombre lobo, vampiro), cuenta la historia de cómo te has convertido o has aprendido tus propias habilidades. Si eres un humano normal, describe cualquier influencia que te haya llevado a hacer lo que haces hoy.
Parte 3: influencias pasadas
29).¿Cuál consideras el evento más importante en tu vida hasta ahora? 30).¿Quién ha tenido la mayor influencia en ti? 31).¿Cuál consideras tu logro más grande? 32).¿Cuál es tu mayor arrepentimiento? 33).¿Qué es la cosa más mala que hayas hecho? 34).¿Tienes algún antecedente criminal? 35).¿Cuál fue el momento en que más te has atemorizado? 36).¿Cuál es la cosa más embarazosa que has hecho? 37).Si pudieras cambiar una cosa de tu pasado, ¿Cuál sería, y por qué? 38).¿Cuál es tu mejor recuerdo? 39).¿Cuál es tu peor recuerdo?
Parte 4: creencias y opiniones
40).¿Eres básicamente optimista o pesimista? 41).¿Cuál es tu mayor temor? 42).¿Cuáles son tus puntos de vista sobre la religión?

[245] MINICOMIOLAB, https://minicomiolab.wordpress.com/2011/10/13/100-preguntas-al-momento-de-disenar-un-personaje (vi: 11 de febrero de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

43).¿Cuáles son tus puntos de vista sobre la política? 44).¿Cuáles son tus puntos de vista sobre el sexo? 45).¿Podrías matar? ¿Bajo qué circunstancias encontrarías el matar algo aceptable? 46).En tu opinión, ¿qué es la cosa más malvada que un ser humano puede hacer? 47).¿Crees en la existencia de las "almas gemelas" o el amor verdadero? 48).¿Qué crees que hace a una vida exitosa? 49).¿Cuán honesto/a eres sobre tus sentimientos y pensamientos? ¿Escondes tu verdadera forma de ser de los otros? ¿De qué forma? 50).¿Discriminas o tienes prejuicios? 51).¿Hay algo que rehúses hacer?¿Por qué? 52).¿Por qué o quién, si es que hay, morirías (o harías otras cosas extremas)?
Parte 5: relaciones con otros
53).En general, ¿Cómo tratas a los otros? ¿Tu forma de tratarlos cambia según cuánto los conozcas? 54).¿Quién es la persona más importante en tu vida y por qué? 55).¿A quién respetas más y por qué? 56).¿Quiénes son tus amigos/as? ¿Tienes un/a mejor amigo/a? Describe a esa gente. 57).¿Tienes un/a cónyuge o persona de afecto? Si es así, describe a esa persona. 58).¿Te has enamorado alguna vez? Si es así, describe lo sucedido. 59).¿Qué buscas en un/a potencial amante? 60).¿Cuán cerca estás de tu familia? 61).¿Has iniciado tu propia familia? Si es así, descríbelos. Si no es así, ¿quieres? ¿Por qué o por qué no? 62).¿Cómo reaccionarias si estuvieras desesperado? 63).¿Confías en alguien para protegerte? ¿Quién y por qué? 64).Si murieras o te extraviaras, ¿quién te extrañaría? 65).¿Quién es la persona a la que más desprecias y por qué? 66).¿Tiendes a discutir con las personas o a evitar conflictos? 67).¿Tiendes a tomar el rol de liderazgo en situaciones sociales? 68).¿Te gusta interactuar con grandes grupos de gente? ¿Por qué o por qué no? 69).¿Te importa lo que los demás piensen de ti?
Parte 6: gustos y desagrados
70).¿Cuál es o son tu/s hobbie/s o pasatiempo/s favorito/s? 71).¿Cuál es tu posesión mas atesorada? 72). ¿Cuál es tu color favorito? 73).¿Cuál es tu comida favorita? 74).¿Qué te gusta leer? 75).¿Cuál es tu idea de buen entretenimiento (considera música, películas, arte, etc.)? 76).¿Fumas, bebes, o usas drogas? ¿Por qué? 77).¿Qué haces en tu típica noche del sábado? 78).¿Qué te hace reír? 79).¿Qué te impacta u ofende? 80).¿Qué harías si tuvieras insomnio y debieras encontrar algo para relajarte? 81).¿Llevas bien el estrés? 82).¿Eres espontáneo o siempre necesitas planear? 83).¿Qué te hace enfadarte?
Parte 7: imagen personal y etcéteras.
84).Describe la rutina de un día normal para ti. ¿Cómo te sientes cuando esa rutina se ve interrumpida? 85).¿Cuál es tu mayor fortaleza como persona? 86).¿Cuál es tu mayor debilidad? 87).Si pudieras cambiar algo de ti mismo, ¿qué seria? 88).Generalmente, ¿eres introvertido o extravertido? 89).Generalmente, ¿eres ordenado o desordenado? 90).Nombra tres cosas en las que te consideres muy bueno, y tres en las que te consideres muy malo. 91).¿Te gusta cómo eres? 92).¿Cuáles son tus razones para ser un aventurero?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

93).¿Cuál es la meta que más deseas cumplir en tu vida? 94).¿Dónde te ves en 5 años? 95).Si pudieras elegir, ¿cómo te gustaría morir? 96).Sabes que vas a morir en 24 horas, nombra tres cosas que harías antes de que se te acabe el tiempo. 97).¿Por qué cosa te gustaría ser recordado tras tu muerte? 98).¿Qué tres palabras describen mejor tu personalidad? 99).¿Qué tres palabras usarían los otros para describirte? 100).(Pregunta para el escritor) Si pudieras, ¿Qué consejo le darías tú a tu personaje?

4.3.2.13.3. CUESTIONARIO DE CINCO DIMENSIONES[246]

1).Pasado.
1).¿Dónde y cuándo naciste? ¿Cuál es tu fecha de cumpleaños? 2).¿Quién te crió? ¿Por cuánto tiempo? 3).¿Qué sucedía en la región cuando creciste? ¿Te influyó de alguna manera? 4).¿Tienes parientes? ¿Cómo te llevas con ellos? ¿Qué están haciendo en la actualidad? ¿Tuviste amigos en tu infancia? ¿Cuáles? ¿Siguen vivos? ¿Sigues en contacto con ellos? 5).¿Cómo conociste a tus compañeros en el caso de que ya los hayas conocido? ¿Lleváis juntos desde entonces?
2).Motivación.
1).¿Cuáles son tus metas a corto plazo? 2).¿Cuáles son tus metas a largo plazo? 3).¿Estás interesado en buscar pareja? ¿Qué tipo de persona sería tu pareja ideal? 4).¿Quién es tu dios principal? ¿Eres un fiel devoto? ¿Eres practicante o no practicante? 5).¿Qué dios te desagrada ? ¿Qué haces al toparte con un miembro de esa religión? 6).¿Eres miembro devoto de alguna organización o causa no religiosa (sirviente de un rey, miembro de un gremio, etc.)? 7).¿Cuál es tu mayor temor? ¿Cuál es su origen? ¿Podrías llegar a superarlo? ¿Cómo reaccionas ante él? 8).¿Qué tarea te negarías completamente a realizar? 9).¿Qué piensas sobre todas las demás razas, religiones y sociedades? 10).¿Contra qué tienes prejuicios (razas, religiones, personas, sociedades, etc.)? 11).¿Qué piensas de las riquezas? ¿Te mueve a la aventura o son algo derivado de tus principales intenciones? ¿Llegarías a rechazar dinero por lo que crees?
3). Características sociales.
1).¿Cuál es tu lema o frase favorita? 2).¿Cuál es tu color favorito? 3).Describe el atuendo que llevarías si el dinero no fuese problema. 4).¿Cuál es tu comida favorita? ¿Y tu bebida favorita? 5).¿Cuál es tu animal favorito?¿Y el animal que más te repugna? 6).¿Cuál es tu "hobby" favorito?¿Le dedicas tiempo? 7).¿Cómo son tus modales? ¿Qué piensas de las clases sociales? 8).¿Qué hábitos de tus amigos te molestan mas? ¿Los soportas? 9).¿Hasta qué extremos llevas la amistad? ¿Darías tu vida por la de tu mejor amigo?
4).Características morales.
Puntúa los siguientes valores siguiendo una escala del 0 al 10 (0 significando que te comportas de manera completamente opuesta, 10 significando que tienes grandes cantidades de esta virtud). -Cortesía. -Valor. -Sacrificio. -Generosidad.

[246] LEONERA ROLISTA,http://forum.dofus.com/es/29-leonera-rolista/140632-guia-cuestionario-personaje (vi: 9 de marzo de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Sobriedad. -Optimismo. -Piedad. -Paciencia. -Solidaridad. -Impulsividad. -Calmo. -Curiosidad. -Alegría. -Honestidad. -Lealtad. -Razonamiento. -Amistad. -Venganza. -Tenacidad. -Creatividad. Nombra al menos una virtud o defecto en la que tengas una puntuación de 8 o más. Nombra una puntuación en la que tengas 3 ó menos. Explica el porqué de tu comportamiento.
5).Miscelánea (opcionales).
1).¿Cuando entra en escena, qué canción o estilo de música sonaría? 2).¿Cómo sería tu epitafio? 3).¿A qué se dedicaría en la sociedad moderna? 4).¿Se parece a algún personaje de novela, cine, etc.? ¿En qué se parece y en qué se diferencia?

4.3.2.13.4. ANÁLISIS TETRADIMENSIONAL DEL PERSONAJE[247]

Cuestionario psicológico
1).Clase social -Alta. -Media. -Baja. -¿Está conforme con ella? -¿Cómo lo demuestra? -¿Qué opina de otras clases sociales? 2).Ocupación. -Tipo de trabajo (¿Conforme?). -Remunerado (¿Conforme?). -Horas de trabajo. -Condiciones de trabajo. -Adaptabilidad. -Actitud hacia la organización. -Trabajo anterior.¿Por qué lo dejó? -Aspiraciones. -Tiempo que lleva en el trabajo actual. -Relación con sus compañeros. -Aptitudes. -Estabilidad.

[247] ANÁLISIS DE TETRADIMENSIONAL DEL PERSONAJE, http://myslide.es/documents/construccion-de-personaje.html (vi:22 de junio de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3).Educación.
-Cantidad y calidad.
-Calificaciones.
- Materias favoritas y no favoritas.
- Altas o bajas calificaciones.
- Relación con sus profesores.
- Relación con sus compañeros.

4).Vida del hogar.
-Padres vivos o muertos.
-Autoridad que merecen.
-Costumbres con los padres.
-Desarrollo mental de los padres.
-Vicios.
-Descuidos.
-Estado civil.
-Herencia social.
-Reemplazo de imágenes paternas.
-Componentes del grupo familiar.
-Relación con cada uno de ellos.

5).Religión.
-Activa.
-Pasiva.
-Hábitos o influencias de la religión.

6).Raza.
-Nacionalidad.
-Color de piel.
-¿Qué opina de otras razas? (Dado el caso).

7).Lugar que ocupa en la colectividad.
-Líder.
-Subalterno.
-Actitud hacia la colectividad.

8).Filiación política.
-Aptitudes.
-Actitudes.

9).Pasatiempos.
-Hobbies.

10).Manías.
11).Tipo de lectura.
12).Canales de acceso al mundo.
-Radio, televisión, diario, internet.
-Teléfono, correo.
-Personas.

13).Vida diaria.
14).Vida sexual.
-Activa.
-Pasiva.
-Tendencia y adaptabilidad.
-Actitudes frente al sexo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Normas morales. -Fantasías sexuales. 15).Premisa personal. -Ambición emocional. -Ambición material. -Ambición a corto plazo. -Ambición a largo plazo. 16).Fuerzas opuestas. - Primer desengaño. - Contratiempos. - Traumas. - Complejos. - Debilidades. 17).Conducta para lograr su objetivo. 18).Criterio. 19).Inteligencia. 20).Madurez. 21).Sensibilidad. 22).Actitud frente a la vida. 23).Temperamento. - Herencia psicológica. - Necesidad del yo. - Factor fundamental del carácter (emotivo, no emotivo, pasivo, activo, etc.). - Factor de tendencia. - Polaridad. - Campo de conciencia. 24).Tipología de Lowen y Reich. 25).Opinión de sí mismo. 26).Opinión de los demás. 27).La opinión que los demás tienen de él. 28).¿Qué le gustaría que pensaran de él? 29).¿Qué no le gustaría que pensaran de él? 30).Máscara psicológica. 31).Sentimiento o voluntad. 32).Movimiento psicológico. 34).Fuerza motriz . 34).Reemplazo de imágenes. - Personaje real. - Personaje irreal. 35).Vía de acceso por los sentidos. -Vista, oídos, olfato, gusto, tacto. 36).Relación con el ambiente exterior. -Extravertido. -Introvertido.
Cuestionario físico.
1).Herencia. 2).Salud y repercusión. 3).Actitud física. 4).Postura. 5).Coraza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6).Control sobre el físico. 7).Dominio del espacio. 8).Costumbres y hábitos.
Acercamiento sensible.
1).Animal. 2).Color. 3).Olor. 4).Objeto. 5).Sabor. 6).Hora del día. 7).Estación del año 8).Planta.
Otros.
1).Biografía del personaje. 2).Cartas.

4.3.2.13.5. APORTACIÓN A NUESTRO MÉTODO DE LOS CUESTIONARIOS A LOS PERSONAJES

-Emplearemos muchos de sus ítems como complemento a las estructuras planteadas por los autores anteriores. Somos conscientes de que normalmente sólo se podrá responder a algunas de estas preguntas y de que siempre ha de hacerse con la información directamente extraída del texto fílmico, nunca especulando una posible respuesta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. NUESTRO MÉTODO

Tras explicar las aportaciones que hemos estimado como más útiles para nuestro fin, mostraremos ahora la reelaboración de estos materiales en nuestro método y la plasmación de sus principios en un informe pericial.

Entendemos necesaria una declaración de que vamos a seguir los mecanismos de análisis de las ciencias humanas y más concretamente las que estudian las manifestaciones culturales del ser humano. Estas ciencias habrían tenido, según Piergiorgio Corbetta[248], dos grandes paradigmas: el positivismo y el interpretativismo. Ambos se diferencian por su respuestas a tres grandes cuestiones:

-La cuestión ontológica: ¿existe la realidad?

-La cuestión epistemológica: ¿se puede conocer?

-La cuestión metodológica: ¿cómo podemos conocerla?

Empecemos por el paradigma positivista, afianzado en la investigación social durante el siglo XX y defensor de que la realidad se debía estudiar con la misma lógica y el mismo método de las ciencias naturales. Esta posición se sintetizaría sobre dos proposiciones: existe una realidad objetiva y esta realidad es conocible en su esencia real. El conocimiento adoptaría la forma de "leyes", basadas en las categorías de causa y efecto y presentes en la realidad externa ("leyes naturales"). El científico trabajaría para descubrirlas. La metodología se basaría en el empirismo clásico de las ciencias naturales y el proceder inductivo plantearía principios generales a partir de casos particulares, con una formalización matemática deseable, aunque no viable algunos casos. Ya en el siglo XX el positivismo derivó hacia el neopositivismo y el pospositivismo, que verían que las teorías sociales no se deben expresar en forma de leyes deterministas, sino en términos de probabilidad. Toda afirmación teórica sería provisional y desmentible y las observaciones empírica no describirían objetivamente la realidad al estar afectadas por los esquemas mentales del investigador. Sin embargo, no abandonarían su confianza en la cuantificación y en la posibilidad de generalizar los resultados a través de técnicas de investigación empírica.

Por otro lado, el interpretativismo partiría de que existe una diferencia epistemológica fundamental entre las ciencias sociales y las naturales: la realidad social inevitablemente necesita

[248] CORBETTA, Piergiorgio, *Metodología y técnicas de investigación social*, Editorial McGraw Hill, Madrid, 2007, pp.14-78.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ser interpretada y no simplemente observada. No existiría una verdadera separación entre el investigador y el objeto y el conocimiento sólo se alcanzaría a través de la comprensión.

Este enfoque subjetivista habría desarrollado sus propias técnicas de observación y modalidades del material empírico a través de la investigación cualitativa y cuantitativa. A la hora de recoger los datos, la principal diferencia entre ambos residiría en el grado de estructuración de los procedimientos: desestructurado, abierto para captar lo imprevisto y tendentes a lo estadísticamente representativo en el cualitativo; estructurado, cerrado antes de empezar y preocupado por la profundización en el cuantitativo. La diferenciada naturaleza de los datos recopilados también influye en la investigación. La cuantitativa buscaría datos fiables, precisos, rigurosos e unívocos, es decir, objetivos y estandarizados. La cualitativa se enfrentaría a datos subjetivos, flexibles y relativos. Quizás la fase donde más difieren ambos enfoques lo encontraríamos en el análisis de los datos. Frente a la instrumentación matemática y estadística (tablas, gráficos, tests estadísticos, etc.) propia del investigador cuantitativo, el cualitativo no recurriría a las matemáticas, aunque en algunos casos, sí a los instrumentos informáticos para organizar el material empírico.

Puesto que nuestro trabajo tiene una fuerte carga cuantitativa, nos detendremos en explicar que una investigación de este cariz habría de seguir el proceso de una investigación científica , esto es, el proceso de descubrimiento que sigue un itinerario prefijado y unos procedimientos preestablecidos y consolidados dentro de una comunidad científica. Por ser un proceso colectivo, el investigador se atendría a un marco aceptado por dicha comunidad y debería estandarizar los conceptos y procedimientos para que puedan ser comprobados por otros investigadores.

El proceso de investigación constaría de cinco fases:

1).Teoría. Formulación general que se puede expresar en hipótesis específicas y que permiten una traducción de la teoría en términos de estudio empírico. La teoría de nuestra investigación quedaría así: el plagio anida dentro del cine.

2).Hipótesis. Las hipótesis se definirían por ser menos abstractas y por una provisionalidad que necesita comprobación. Formulación parcial de la teoría, paso a lo específico mediante la deducción: la película X tiene una semejanza tan alta con la película Y que se considera un plagio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mediante la construcción de conceptos se traduciría empíricamente una teoría al conectarla con el mundo empírico observable y verificar su validez cuando los datos de los conceptos operacionalizados muestran una correlación positiva. Aquí, nuestro concepto sería la semejanza.

3).Recopilación de los datos. Transformaría las hipótesis en afirmaciones observables empíricamente con la operacionalización de los conceptos transformándolos en variables o entidades medibles en tres pasos:

-Convertirlo en "unidades de análisis", es decir, propiedades de objetos concretos.

-Formular una definición operativa del mismo, estableciendo las reglas para su traducción en operaciones empíricas.

-Aplicación de las reglas a los casos.

La propiedad operacionalizada se conocería como "variable" y los estados operacionalizados de la propiedad, como "modalidades". A cada modalidad se le asigna un "valor" simbólico distinto, numérica o verbal normalmente.

Variables:

-Semejanza en la trama.

-Semejanza en los personajes.

-Semejanza en los diálogos.

Unidades de análisis:

-Trama:

-Listado de escenas. Valor: semejanza alta, media, baja o nula. Sólo cuantificaremos la primera.

-Paradigma dividido en 15 puntos. Valor: semejanza alta, media, baja o nula. Sólo cuantificaremos la primera.

-Personajes:

-Listado de 89 datos oficiales. Valor: semejanza alta, media, baja o nula. Sólo cuantificaremos la primera.

-Escala de 35 sentimientos. Valor: semejanza alta, media, baja o nula. Sólo cuantificaremos la primera.

-Los cuatro tipos de temperamento según Hipócrates. Valor: coincidencia / no coincidencia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Los ocho tipos de temperamento según Carl Jung. Valor: coincidencia / no coincidencia.

-Los cinco tipos de arcos de transformación. Valor: coincidencia / no coincidencia.

-Diálogos: vocabulario coincidente. Valor: porcentaje superior al 30% / igual o inferior al 30%. Este porcentaje no es aleatorio, sino que es uno de los hallazgos de la lingüística forense.

Luego aplicaremos estos ítems a los objetos de estudios seleccionados, casi todas ya mencionados en páginas anteriores y agrupados por casos en dos grupos. En el primero encontraremos las películas del caso *Tiburón 3* y del caso *Gitano*, que marcan dos límites de los que exigiremos que se traspasen para afirmar la identificación del plagio:

-Caso *Tiburón 3: Tiburón* (Steven Spielberg, 1975), *Tiburón 2* (Jeannot Szwarc, 1978) y *Tiburón 3* (Enzo G. Castellari, 1981). Recordemos que en este caso los dueños de las dos primeras detuvieron en los tribunales la distribución de la tercera por el plagio cometido. De ahí que se estudie *Tiburón* y *Tiburón 2* como un todo, un conjunto fílmico originario del que *Tiburón 3* tomó su esencia.

-Caso *Gitano:* guion de *Gitana* escrito por Antonio González-Vigil y la película *Gitano* (Manuel Palacios, 2000). González-Vigil consiguió el reconocimiento judicial del plagio cometido sobre su guion.

Con estos límites ya establecidos, analizaremos otros tres casos más:

-Caso *Por un puñado de dólares*. Trataremos la película *Yojimbo (*Akira Kurasawa, 1961), supuestamente plagiada en la producción hispano-italiana *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964) y oficialmente rehecha en la norteamericana *El último hombre* (Walter Hill, 1996).

-Caso *La última casa a la izquierda*. Como se dijo anteriormente, teóricamente el director estadounidense Wes Craven habría tomado la película *El manantial de la doncella* (Ingmar Bergman, 1960) como base para su debut cinematográfico con *La última casa a la izquierda* (Wes Craven, 1972).

-Caso *Misión imposible 2*. Aunque ninguno de los teóricos referidos anteriormente señalaba este supuesto remake inconfeso, lo hemos incluido por haber sido la base del trabajo previo que elaboramos para la obtención de la suficiencia investigadora y del cual deriva esta tesis.

La idea es que el clásico *Encadenados* (Alfred Hitchcock, 1946) se habría replicado parcial e ilegítimamente en *Misión imposible 2* (John Woo, 2000) y total y legítimamente en *Traición*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contra el estado (Colin Bucksey, 1992). Como curiosidad diremos que la última fue rebautizada y modificada en su carátula para ocultar lo que en Estados Unidos se dejaba muy claro: que es un remake oficial y televisivo de la película de Hitchcock.

4).Análisis de los datos.

-Organización y sistematización de la información (material empírico no sistematizado) en datos obtenidos (material ya organizado para analizarlo), obteniendo una matriz de datos.

5)Presentación de los resultados.

-Proceso de interpretación del análisis estadístico anterior.

-El investigador, por un proceso de inducción, compararía los resultados empíricos con la teoría y la hipótesis de que partía para confirmarla o reformularla.

Queremos detenernos en un punto concreto del proceso descrito, más concretamente en la catalogación de la semejanza en cuatro grados (alta, media, baja o nula). Asumimos que puede discutirse esta medida, pero la defendemos como un mecanismo para concretar este concepto tan abstracto. Retroceder ante la dificultad de catalogar una semejanza anularía cualquier análisis y entendemos que nos dan la razón Aumont y Marie[249] cuando aseveraban que inevitablemente cada modelo analítico fílmico tendrá algo de interpretación, la cual no sería un acto arbitrario o injustificable, sino un motor imaginativo imprescindible que se controlaría si se mantiene en un marco lo más verificable posible. Para que un método sea riguroso y alejado de la divagación ha de contar con principios sólidos, lo más cercanos a los científicos, proponiendo ellos mismos unos criterios internos y externos:

1).Criterios internos:

-Lo primero es preguntarse: ¿Se ha realizado de una manera válida en lo que respecta a sus propios presupuestos metodológicos? ¿Se ha aplicado correctamente y hasta el final?

-Aunque los criterios variarían mucho según el método escogido, lo normal sería exigirle al menos estos dos criterios:

-El análisis obtenido o el esquema construido ha de ser coherente y exhaustivo, es decir, no llevará a contradicciones internas y tratará todos sus apartados con igual profundidad.

-El análisis debe estar abierto a la inclusión de nuevos elementos.

[249] Jacques Aumont y Michel Marie, *op. cit.,* pp.250-269.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los métodos que se acerquen a la simple descripción y se ciñen a términos formales serían más verificables, frente a los que emplean niveles simbólicos. Esta verificación interna nunca sería una verdadera validación, sino más bien el límite de la interpretación del análisis.

2).Criterios externos:

-¿Este método es susceptible en sí mismo de justificación de legitimación? ¿Se ha escogido un método adecuado al objeto?

-El criterio más eficaz sería la comparación de los resultados con los de otros análisis que apliquen el mismo método. Cuanto más formalizado y estandarizado esté el método, más fácil resultaría el proceso. No obstante, el análisis y la crítica cinematográficos no habrían logrado todavía verdaderas sistematizaciones ni formularios universales de verificación de los análisis.

Por nuestra parte, asumiremos estas exigencias entendiendo que las internas se cubren con la obligación de coherencia y exhaustividad y flexibilidad ante las novedades del ejercicio analítico y las externas con la búsqueda de la estandarización y formalización de su procedimiento.

Casetti y Di Chio[250] también hablaron de tres características para dar validez a cualquier tipo de análisis:

1).Coherencia interna. Evitar las contradicciones trabajando sobre datos escogidos uniformemente.

2).Fidelidad empírica. Enlazar con el objeto sin quitar ni añadir datos injustificadamente.

3).Relevancia cognoscitiva. Añadir algo nuevo yendo más allá de lo evidente.

Aceptamos las tres características interpretándolas como la necesidad de ser coherentes y honrados en la selección de los datos a la vez que se trata de aportar algo relevante con nuestro trabajo.

Continuando con la dotación a nuestro trabajo de las suficientes garantías para su reconocimiento externo, hemos de explicar que hemos observado la ausencia de normas oficiales sobre la redacción de informes periciales. Así que trataremos de suplir esta ausencia con lo escrito sobre el tema por dos organismos de gran credibilidad en la materia.

[250] Francesco Casetti y Federico di Chio, , *op. cit.,* pp.53-62.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comenzaremos por AENOR[251] (la asociación española de normalización y certificación), que aporta unos recomendaciones generales para la presentación de un trabajo pericial ante un tribunal:

1.IDENTIFICACIÓN.

-Título. Claro e inequívoco.

-Código de identificación. En todas las páginas del informe debe aparecer el código o referencia de identificación, un conjunto de caracteres alfanuméricos que identifican un informe o dictamen pericial. Debe existir una correspondencia unívoca entre el código y el informe correspondiente.

-Nombre del organismo a los que se dirige el informe y el número de expediente o procedimiento, si lo hubiera.

-Nombre y apellidos del perito, su titulación y, en su caso, colegio o entidad a la que pertenece; DNI, domicilio profesional, teléfono, fax, correo electrónico y cualquier otro identificador profesional que pudiera existir, salvo aquellos cuya revelación no sea legalmente procedente.

-Nombre, apellidos y DNI del solicitante del informe o dictamen pericial, sea en nombre propio o en representación de otra persona física o jurídica, cuyos datos también figurarán y cualquier otro identificador que pudiera existir, cuya revelación sea legalmente procedente.

-En el caso en que el objeto del informe o dictamen pericial contemple un emplazamiento geográfico concreto, se debe definir dicho emplazamiento (dirección y población) y, si procede, sus coordenadas UTM (Universal Transverse Mercator).

-Cuando proceda, nombre y apellidos del letrado y del procurador del solicitante.

-La fecha de emisión del informe o dictamen pericial.

2.ÍNDICE. Su misión es facilitar la localización de todos y cada uno de los capítulos y apartados.

3.CUERPO DEL INFORME.

-Objeto. Su finalidad.

-Alcance. Cuestiones planteadas por el solicitante.

-Antecedentes. Hechos que se hayan producido con anterior al inicio del informe o dictamen pericial y que estén en conocimiento del perito.

-Consideraciones preliminares. Enumeración de aquellos aspectos necesarios para la comprensión de la investigación y la metodología empleada. Se puede incluir los criterios y

[251] AENOR, http://web.coal.es/ftp/cursos/DOCUMENTACION_COMPLETA_CURSO_PERITOS.pdf (vi: 1 de junio de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

técnicas empleadas para garantizar la representatividad de la muestra objeto del informe o dictamen pericial.

-Documentos de referencia. Conjunto de disposiciones normativas referidas a la buena práctica profesional. También la bibliografía empleada.

-Terminología y abreviaturas.

-Análisis. Datos de partida establecidos por el solicitante y los que se deriven de: legislación, reglamentación y normativa aplicables.

-Investigación realizada en la búsqueda de conclusiones.

-Referencias, documentos, muestras y procedimientos de toma y conservación de las mismas que puedan fundamentar las conclusiones.

-Distintos razonamientos estudiados, qué caminos se han seguido, las ventajas e inconvenientes de cada y la justificación de las conclusiones.

-Conclusiones. Se establecerá de forma inequívoca la interpretación técnica y experta resumida que se emite sobre los extremos que constan en el capítulo "alcance". Se podrán añadir consideraciones adicionales que a juicio del perito maticen las conclusiones.

4.DOCUMENTOS ANEXOS.

-Cuando corresponda, se unirán los documentos ajenos que se consideren necesarios, que deberán estar identificados de manera correlativa y paginados de forma inequívoca.

-Se puede incluir las referencias, documentos, muestras y procedimientos de toma y conservación de las mismas que puedan fundamentar las conclusiones del informe o dictamen pericial.

5.DECLARACIÓN DE TACHAS. JURAMENTO O PROMESA.

-Cuando proceda, el perito puede aplicar el sistema de tachas o hacer constar su imparcialidad.

-Además, el perito manifestará bajo juramento o promesa de decir verdad, que actuará con veracidad y con la mayor objetividad posible, que ha tomado y tomará en consideración todo aquello que sea susceptible de favorecer o causar un perjuicio a cualquiera de las partes y que conoce las sanciones penales en que puede incurrir en el caso de incumplir su deber como perito.

Para finalizar, resumiremos los principios de conducta ética que orientan a los miembros de la Asociación Internacional de Lingüistas Forenses:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1).INTEGRIDAD.

-Tienen la obligación de incorporar al sistema de justicia análisis lingüísticos, válidos, fiables, precisos e imparciales. Esta obligación anula cualquier otra contraída con las personas que contraten sus servicios. Tienen prohibido cualquier arreglo en el que recibirán una compensación dependiente del resultado del caso. Estas dos dos premisas aparecen claramente definidas en la declaración de principios prototípica que la IAFL propone y que podría traducirse así:

> "Este informe está basado en mi conocimiento y experiencia profesional, y en mi investigación he utilizado una metodología establecida y aceptada dentro de la lingüística. Los datos y fuentes que consideré en la formación de las opiniones expresadas aquí se incluyeron en el informe. Si soy llamado como testigo, debo testificar competentemente sobre las materias indicadas en el presente documento. Entiendo mi deber de presentar informes escritos y aportar pruebas para ayudar al sistema de la justicia y que esto anula cualquier obligación con respecto a quien me pagó o hizo promesa de pagarme. Confirmo que he cumplido y seguiré cumpliendo con mi deber. Estoy siendo compensado en este caso en una tarifa horaria de X. Mi compensación en ningún caso está ligada al resultado de este caso".[252]

-En algunos casos, los lingüistas de consultoría pueden ofrecer sus servicios con tarifas reducidas o pro bono, no sólo por el bien de la posible avance de la erudición y el conocimiento, sino también como un deber de la sociedad. Las obligaciones éticas asumidos en un caso pro bono son idénticos a los de el cual se paga un lingüista.

-El testimonio y los informes deben basarse en el conocimiento y en una metodología establecida y aceptada en la lingüística.

-Los consultores no sumarán ni eliminarán nada a solicitud o sugerencia de sus clientes si ello afectaría significativamente a la exactitud o fiabilidad de sus análisis o conclusiones.

2).LA OBJETIVIDAD Y LA COMPETENCIA PROFESIONAL.

-Los consultores indicarán en su informes las tareas que se les ha encargado, los métodos y los equipos y programas de ordenador utilizados.

-Al hacer sus análisis, los consultores tendrán debidamente en cuenta los conocimientos y métodos disponibles en el momento y su conveniencia para los datos que se examinan.

-Al informar sobre los casos en que el nivel de certeza de una opinión o conclusión es relevante, dejarán claro su nivel de certeza.

[252] IAFL (ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE LINGÜISTAS FORENSES), http://iafl.org/uploads/IAFL_Code_of_Practice_1.pdf (vi: 4 de diciembre de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Los consultores serán conscientes de los límites del análisis de la lingüística forense y de sus propios conocimientos y competencias al aceptar llevar a cabo el trabajo, asegurándose de que poseen los conocimientos y las habilidades profesionales requeridos para asegurar que su análisis lingüístico se llevará a cabo al más alto nivel de competencia.
-Reconociendo que normalmente tienen un conocimiento de sólo una de las partes y que no son profesionalmente competentes para interpretar la ley, los consultores deben evitar la formación de conclusiones impulsadas inconscientemente para apoyar algún hecho legal.

3).LA CONFIDENCIALIDAD Y CONFLICTO DE INTERESES.

-Los consultores no revelarán información confidencial obtenida como resultado de su trabajo sin una autorización específica. La confidencialidad debe mantenerse incluso después del caso, a menos que la parte lo permita o la información sea de un asunto de interés público.
-En cualquier publicación o conferencia que hacen uso del material generada por trabajos de consultoría lingüística, el consultor seguirá observando el deber de confidencialidad mediante la obtención, siempre que sea posible, de una exención de la parte con la que contrajo esta obligación. Cuando dicha renuncia no es factible o se rechaza, el consultor debe considerar si convertir en anónima la presentación fáctica del material. Si la confidencialidad no se puede lograr con estas medidas y no se obtiene el permiso del cliente, el consultor debe renunciar al uso académico de dicho material.
-Durante las etapas de un caso, los consultores deben evitar contactos fuera de los cauces del proceso con la parte contraria, sus peritos o su equipo legal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1. APARTADOS DEL INFORME PERICIAL

El hipotético informe pericial habrá de tener estos apartados:

1).EXPOSICIÓN DE HECHOS.

La película *Xxxxx* (director, año de estreno) ha sido acusada de un plagio realizado sobre la película *Xxxxx* (director, año de estreno) y se han iniciado acciones legales por parte por de los dueños de los derechos patrimoniales del último filme. El objeto de este informe será determinar los aspectos comunes y la relevancia de los mismos para proporcionar bases que permitan valorar la existencia o no del plagio denunciado. Dicho con otras palabras, comprobar si se cumple el requisito impuesto por el Tribunal Supremo para el plagio: la copia en lo sustancial de la obra primigenia.

2).DECLARACIÓN DEL PERITO.

Siguiendo el artículo 335.2 LEC 1/2000 se explicita lo siguiente:

-Don David Ramírez Gómez.

-Perito forense especializado en análisis de guiones cinematográficos.

-DNI: 74851068Y.

Bajo promesa de decir verdad manifiesta:

-Que cumplo con todos los requisitos de carácter general y de carácter particular que establece el Código Civil en su artículo 1242.

-Que no incurro en ninguna de las causas de recusación del artículo 621 de la LEC.

-Que en la emisión del dictamen pericial de que es objeto este informe he actuado y, en su caso, en el futuro actuaré, con la mayor objetividad posible, tomando en consideración tanto lo que pueda favorecer como lo que sea susceptible de causar perjuicio a cualquiera de las partes y que conozco las sanciones penales en las que podría incurrir si incumpliera mi deber como perito.

3).EXPLICACIÓN DEL MÉTODO.

Tras un largo estudio de las distintas técnicas más empleadas en el estudio del plagio cinematográfico tanto para el mundo jurídico como para el académico, he sintetizado un método que se encarga de concretar de la manera más ecuánime posible ese concepto tan abstracto que resulta ser el plagio y sus muchas variantes: intertextualidad, inspiración, homenaje, etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este método comienza con una localización de las obras con sus datos de producción y argumentos, para luego centrarse en los tres elementos narrativos que se pueden plagiar en un guion:

-Diálogos.

-Trama.

-Personajes

3.1. DATOS DE PRODUCCIÓN

Breve reseña de los datos de producción establecidos en los títulos de crédito de cada una de estas películas. Si en estos títulos hubiera un reconocimiento oficial del supuesto lazo entre ambas producciones, especialmente en el crédito de productor y en el de guionista, este informe dejaría de tener sentido puesto que el plagio, por definición, es inconfeso. En caso de que tal cosa ocurriera, los dueños de los derechos de la película primigenia deberían encauzar su petición por otras vías legales.

En caso de detectar plagio entre ambas obras, el año de producción de la película determinará cuál es la película originaria, esto es, la primera en filmarse.

DATOS DE PRODUCCIÓN.	
Título en España.	
Título original.	
Nacionalidad.	
Año de producción.	
Empresa productora.	
Productores.	
Director.	
Guionista.	

3.2. ANÁLISIS DE LOS DIÁLOGOS

De los tres elementos analizados, consideraremos éste como el más evidente y fácil de detectar. Seguramente por ello también es, con enorme diferencia, el que menos suele copiarse. Su aparición demostraría directamente el plagio y convertiría en innecesarios los demás pasos. Este proceso comienza con las reiteradas lecturas de los textos en cuestión. En muchos casos no se cuenta con los guiones originales, puesto que o no se guarda copia o la productora se niega a colaborar con estas investigaciones. En estos casos se sustituirá esta falta con la transcripción de la película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los preceptos de la lingüística forense que hemos estudiado apuntan a que lo más eficaz es el empleo de un programa de ordenador que en pocos segundos compare los grupos sintácticos de al menos tres palabras para así establecer un porcentaje de semejanza. David Woolls y Mª Teresa Turell entienden que el plagio comienza a ser evidente a partir del umbral del 30% del texto. Para este trabajo, recurrimos al programa Plagiarism Checker X Originality, que cumple perfectamente esta función.

3.3. ANÁLISIS DE LAS TRAMAS

3.3.1. LISTADO DE ESCENAS

Está ampliamente extendida y reconocida la técnica de división de una película o un guion fílmico en escenas, que se entienden como aquella parte del relato que transcurre sin que haya un cambio en la localización espacial o temporal. Así, la importante decisión de decidir dónde cortar el final de cada escena tiene un marcador sencillo de seguir y cercano a la objetividad: en cuanto se produzca un cambio del lugar o del tiempo en que transcurre los hechos, hay un cambio de escena:

-El listado de escenas se recoge en una ficha con los siguientes apartados:

-Nº de escena.

-Tiempo de finalización de la escena, para calcular cuántos minutos y segundos ha durado. Este apartado se sustituirá por el número de palabras en caso de disponer del guion original.

-Porcentaje del tiempo total de la película que supone esta escena.

-Acciones/diálogos de la escena. Descripción sobria de los hechos y diálogos más relevantes, limitando la interpretación que vaya más allá de lo perceptible dentro de la escena.

LISTADO DE ESCENAS *DE NOMBRE PELÍCULA*			
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS
1	HH:MM:SS	X,XX	
2	HH:MM:SS	X,XX	

En la ficha de la película supuestamente plagiaria se añadirán dos columnas más para explicar qué grado de semejanza interpretamos que guarda una escena de la película acusada con una escena

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la película primigenia. La asignación de la calificación en este paso, como ocurrirá en otros pasos parecidos, depende de la mente del analista. Se podría entender este proceso mental como una debilidad del método, pero también como una necesidad inevitable puesto que, sin la interpretación humana, no existiría el análisis. Este método trata de minimizar su impacto, no de eliminarlo.

Las dos columnas medirán esta semejanza así:

-Alta. Cuando los hechos que ocurren o de los que se habla se pueden considerar equivalentes a los de la película original, aunque haya ciertas diferencias superficiales. Por ejemplo, si un personaje habla de cómo cortó la relación con su pareja, no impide esta calificación si esa pareja era un hombre o una mujer, o si la abandonó en un restaurante o en su casa. O si un personaje intenta suicidarse, independientemente de si lo hace cortándose las venas o ahorcándose.

-Media. Cuando las diferencias igualen a las semejanzas o cuando las semejanzas sean muy pequeñas con respecto al conjunto de la escena.

LISTADO DE ESCENAS DE NOMBRE PELÍCULA					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *PELÍCULA ORIGINARIA*	
				ALTA	MEDIA
1	HH:MM:SS	X,XX			X
2	HH:MM:SS	X,XX		X XX	

Gracias a todos estos datos, se calculan dos datos:

-Porcentaje del guion acusado que estaría relacionado con el primigenio.

-Porcentaje del guion primigenio afectado por el supuesto plagio.

Con estos dos datos se realizará una media aritmética, que cuantificará la relevancia del supuesto plagio, uno de los principales objetivos de este informe. Para valorar si el porcentaje de lo prestado rebasa los límites de la lógica y la casualidad, se relacionará con los siguientes textos de control:

-Límite 1: el porcentaje de semejanza establecido en el caso *Tiburón 3*.

-Límite 2: el porcentaje de semejanza establecido en el caso *Gitano*.

-Límite 3: el porcentaje de semejanza establecido entre la película originaria y su remake oficial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En los casos donde no se cuente con el tercer límite, nuestra firmeza de la presencia/ausencia del acto infractor se reducirá, como ocurre en la lingüística forense cuando no se cuenta con suficientes textos escritos por el demandante o el demandado.

3.3.2. ESTUDIO DE LAS TRAMAS PRINCIPALES

En primer lugar, se rellenará un pequeño formulario de cada una de las tramas o líneas argumentales:

-Importancia: para determinar si las semejanzas llegan a lo esencial de la película o se quedan en una trama sin verdadera relevancia.

-Forma dramática: forma de organizar el relato.

-Arquitrama/ minitrama / antitrama.

-Estilo.

Los dos últimos apartados ayudan a detectar si la trama coincidente ha sufrido un cambio en su tono acercándose a la parodia. Recordemos que un ejercicio paródico puede llegar a tomar toda una trama y, aun así, recibir el amparo legal del derecho de autor.

ESTUDIO DE LAS TRAMAS PRINCIPALES.	
IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	La que se desarrolla durante más espacio y tiempo a lo largo de todo el guion.
SECUNDARIA.	Desarrollo a lo largo de todo el guion, pero ocupando menos tiempo narrativo.
TERCIARIA.	No se prolongan durante todo el guion, sino en unas pocas escenas o secuencias.
RELLENO.	Duración de una o dos escenas.
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	El relato sigue el tiempo cronológico.
LINEAL INTERCALADA.	Relato lineal pero con secuencias separadas de la historia principal.
IN MEDIAS RES.	Comienzo situado en un punto avanzado para luego contar los acontecimientos anteriores con flashbacks.
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	El relato no sigue el tiempo cronológico con el empleo de flashbacks y flashforwards.
INCLUSIVA.	Unas historias contienen a otras.
TEMÁTICA.	Incidentes acaecidos a distintos personajes que comparten un problema similar o una localización.
PARALELA.	Dos o más líneas narrativas de importancia similar divergentes y sin conexiones explícitas entre ellas.
DE CONTRAPUNTO.	Dos o más líneas narrativas convergentes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	En la parte superior del triángulo narrativo se encuentran los principios que constituyen un diseño clásico por ser atemporales y comunes a cualquier cultura. Normalmente tendría estos elementos: -Un protagonista activo. -Lucha por un deseo. -Fuerzas externas antagonistas. -Tiempo continuo. -Realidad ficticia coherente y causalmente relacionada. -Final cerrado de cambio absoluto e irreversible.
MINIMALISMO /MINITRAMA.	Variaciones por reducción o recortes de los elementos del diseño clásico. Buscaría la simplicidad sin renunciar a los aspectos clásicos que satisfacen al público. Ejemplo: *Cero en conducta* (1933), *Fresas salvajes* (1957), *El imperio de los sentidos* (1976).
ANTITRAMA.	Versión cinematográfica de la antinovela o el teatro del absurdo. Le da la vuelta a los principios clásicos para explotarlos o ridiculizarlos. *Un perro andaluz* (1928)*, El año pasado en Marienbad* (1969)*, 8 ½* (1963)*, Persona* (1966), *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1975)*, Jo, ¡qué noche!* (1985), *Carretera perdida* (1997).

ESTILO						
	ASPECTO	DIÁLOGO	ACONTECIMIENTOS	MONTAJE	PERSONAJES/ CARACTERIZACIÓN	SONIDO/ MÚSICA
NATURALISTA. -Credibilidad, pero no realidad. -*Cuatro bodas y un funeral.*	Escenarios idealizados.	Ajustados al tono.	Ajustados a forma y trama.	Ajustados a la trama.	Ajustados al género, la forma dramática y el tema.	Realce de los momentos dramáticos
REALISTA. Sensación de realidad. -*El ladrón de bicicletas.*	Los escenarios no son limpios ni elegantes.	Muestras los defectos en su uso.	Deliberadamente inconclusos.	No interfiere en el paso del tiempo.	La experiencia de los protagonistas se impone al género.	Sonido ambiental.
EXPRESIONISTA. Las imágenes transmitirían las emociones de los protagonistas. -*Vértigo*.		Carga emocional considerable. Sustituible por imágenes expresionistas.	Reflejo de los vaivenes emocionales.	Reflejo del género.	Ajustados al género y el estilo.	Importancia narrativa.
SURREALISTA. Realidad distorsionado e irreal. -*Delicatessen*.		Naturalista y contraste con el entorno surrealista.	Reflejo de la forma y la trama.	Reflejo de la forma y la trama.	Relejo del género y caracterización absurda.	Sonido y la música sostendrían la trama.
TEATRAL. Traslado de las cualidades de las artes escénicas, centrándose en los actores. -*Secretos y mentiras.*	Escenografía muy reducida.	Dirigiría la narrativa.	Supeditados a las relaciones.	Austero al anteponer la interpretación al drama.	Motivación del personaje mucho más compleja.	Mínimos, a no ser que forme parte de la interpretación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FANTÁSTICO. Intento de hacer creíble lo increíble. -*Alien*.	Muy relevante por su necesidad de convencer al espectador.	Naturalista, contraste con la ambientación.	Reflejo del género.	Reflejo de la forma, el género y la trama.	Supeditada al grado de realismo de la ambientación.	Realce a la trama.
DE OBSERVACIÓN. Búsqueda de los acontecimientos reales -*The wedding.*	Cercano al del documental.	Dependiente del asunto tratado.	Dominantes sobre la trama y la forma.	Mínimo y pensado para revelar todo el potencial de los acontecimientos.	Varían según el sujeto o el objeto de observación.	Mínimo y poco invasivo.
IMPRESIONISTA. Presentación de impresiones pasajeras de la realidad. -Anuncios televisivos.		Mínimo y no naturalista	Determinados por la forma y el género.	Veloz.	Caracterización mínima y tipos fuertes.	Importante para dar forma a la narrativa.

3.3.3. PARADIGMA DE LA TRAMA

-Finalmente, se establecerá el paradigma, para identificar si las semejanzas se asocian a los momentos más importantes de la estructura de la trama, lo que llevaría a dictaminar la relevancia de las mismas.

PARADIGMA DE LA TRAMA DE *NOMBRE DE LA OBRA ESTUDIADA*		
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.		
COMIENZO.	Señalamiento del contexto topográfico.	
	Señalamiento del contexto histórico.	
	Seguimiento de un personaje central.	
	Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).	
	Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).	
	Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)	
	Comienzo *in medias res*.	
	Otro.	
DETONANTE.	Diálogo que rompe el estatus, generalmente entre protagonista y antagonista.	
	Acción que provoca una crisis.	
	Otro.	
CONFLICTO.	Interior.	Un personaje inseguro de sí mismo, de sus acciones o sus deseos. Posible origen: insatisfacción, miedo, reto personal, etc.
	Antagónico.	Enfrentamiento entre protagonista y antagonista por un mismo objetivo. La mayor parte de los conflictos surgirían del enfrentamiento entre el protagonista,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		dueño del valor específico en conflicto (tierras, amor, dinero, poder, conocimiento, etc.), y otro personaje, que querría modificar esa situación.
	Social.	Lucha entre una persona y un grupo.
	Familiar.	Nace en el entorno familiar.
	Amoroso.	Sufrimiento por un amor no correspondido o perdido.
	Accidental.	Situaciones fortuitas.
	De naturaleza.	Surgidos por la aparición de violentos elementos de la naturaleza.
	Sobrenatural.	Lucha entre una persona y una fuerza sobrenatural.
	Otros.	
	Traumático.	Lo encontraríamos con cualquiera de los anteriores, pero maximizados para crear un hecho traumático.
LA PREGUNTA PRINCIPAL.	-Tras el detonante se plantearía al espectador la pregunta principal, una cuestión clave que sólo se responderá en el clímax. Por ejemplo, ¿conseguirá el protagonista detener al asesino? -Normalmente, contestar afirmativamente a esta pregunta representaría un final feliz.	
EL GANCHO.	-Acontecimiento impresionante y sorprendente que capta el interés del espectador y lo engancha hasta el final del filme. -Generalmente aparece en los primeros 15 minutos. En los thrillers incluso sería el arranque mismo, antes de los títulos de crédito.	
PULSOS.	-Informaciones nuevas y necesarias para que la historia progrese: pasado del protagonista, relación con otro personaje, etc. -Situado entre el detonante y el primer punto de giro.	
1º PUNTO DE GIRO.	-Complica la acción y aumenta el interés.	
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.		
CONFLICTO.	Interior.	Un personaje inseguro de sí mismo, de sus acciones o sus deseos. Posible origen: insatisfacción, miedo, reto personal, etc.
	Antagónico.	Enfrentamiento entre protagonista y antagonista por un mismo objetivo. La mayor parte de los conflictos surgirían del enfrentamiento entre el protagonista, dueño del valor específico en conflicto (tierras, amor, dinero, poder, conocimiento, etc.), y otro personaje, que querría modificar esa situación.
	Social.	Lucha entre una persona y un grupo.
	Familiar.	Nace en el entorno familiar.
	Amoroso.	Sufrimiento por un amor no correspondido o perdido.
	Accidental.	Situaciones fortuitas.
	De naturaleza.	Surgidos por la aparición de violentos elementos de la naturaleza.
	Sobrenatural.	Lucha entre una persona y una fuerza sobrenatural.
	Otros.	
MIDPOINT PUNTO MEDIO.	Sube la tensión dramática a mitad del segundo acto pero sin un cambio radical. Tres tipos de dificultades postergarían la satisfacción del logro marcado y añadirían interés a la historia.	
	Obstáculos.	Dificultades circunstanciales o accidentales: atasco, terremoto, lluvia, vértigo, etc.
	Complicaciones.	Dificultades derivadas de las decisiones de los protagonistas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Contraintenciones.	Dificultades surgidas por la acción de un antagonista.
LA INVERSIÓN.	Punto de giro de fuerza enorme, generadora de un cambio radical en una trama principal o secundaria.	
EL ERROR.	Elemento heredado de la tragedia clásica. El descubrimiento de un error de juicio del protagonista que provocaría consecuencias nefastas.	
2º PUNTO DE GIRO	Provoca la resolución.	
ACTO III. RESOLUCIÓN.		
REVÉS.	Giro radical producido cuando el protagonista está a punto de conseguir la meta. No son puntos de giro porque la acción se endereza poco después.	
LA ESCENA OBLIGADA.	-Escena que reuniría el mayor interés para los espectadores, aunque a veces no sea el clímax. -Elementos que llevarían a ese interés: -La mayor espectacularidad de la acción. -El diálogo más dinámico e incisivo. -El mayor miedo sobre la suerte del protagonista.	
CLÍMAX/ANTI CLÍMAX	-El clímax más importante de los puntos fuertes, el nudo final, punto culminante de la progresión dramática y consecuencia lógica de lo ocurrido anteriormente. -En las últimas cinco páginas del guion o los últimos cinco minutos de la película. -No tiene por qué ser la escena más espectacular, pero sí la más fuerte emocionalmente. -Debe soportar la respuesta a la pregunta principal, la que el espectador se planteó en el arranque mismo de la película. -El anticlímax es un revés aplicado al clímax. Alcanzar el objetivo se considera el clímax. Lo contrario es el anticlímax.	
NUEVO ESTATUS.	-Tras el clímax, sólo se admitiría una breve, un par de minutos, resolución para responder a las cuestiones no resueltas. -Vuelta al estatus inicial con una nueva posición del protagonista.	
	Abierto/ cerrado	-Final cerrado y feliz: consecución del objetivo anhelado, se entendería como un final feliz.
		-Final abierto no feliz: el final abierto o aquel donde el protagonista no logra su objetivo.
	Saturación/ inversión.	La saturación. -La situación de llegada sería la conclusión lógica o predecible vistas las premisas de la situación inicial. -Los obstáculos entre principio y final simplemente añadirían tensión. La inversión. -La situación inicial se convertiría al final en su opuesto. -Narraciones con final sorpresa. -El cine de Hollywood tendería a enmascarar las saturaciones como si fueran inversiones, incluyendo alteraciones que aplazarían y complicarían lo que era predecible.

Sobre esta base se añadirán columnas para formar dos plantillas distintas, dependiendo de si se emplea con la obra originaria o la derivada:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Obra originaria. Se incluirá una columna donde sólo se señalará si cada punto señalado del paradigma tiene una alta semejanza con el equivalente del de la obra derivada. Si la semejanza es media, baja o nula, se dejará en blanco ese espacio. Se permitirá con esta columna calcular con rapidez el porcentaje de esta paradigma presente en el otro.

-Obra derivada. Uniremos dos columnas como las mencionadas en el listado de escenas sobre la semejanza con respecto a la originaria:

-Alta. Cuando los hechos que ocurren o de los que se habla se pueden considerar equivalentes a los de la película original, aunque haya ciertas diferencias superficiales.

-Media. Cuando las diferencias igualen a las semejanzas o cuando las semejanzas sean muy pequeñas con respecto al conjunto de la escena.

Luego se compararán estos datos con los mismos límites de control del listado de escenas:

-Caso *Tiburón 3*.

-Caso *Gitano*.

-Remake oficial de la película primigenia.

3.4.ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES.

Trazaremos el perfil de los personajes protagonistas con los siguientes apartados:

1).Datos oficiales. Se divide en tres vertientes: física, social y psicológica.

2).Escala de sentimientos. Presencia de una serie de sentimientos en cuatro grados: alto, medio, bajo, nulo.

3).Clasificación de los temperamento según Hipócrates.

4).Clasificación de los temperamentos según Carl Jung.

5).Los arcos de transformación.

Todos los datos compilados nos llevarán, una vez más, a un porcentaje de semejanza y una comparación con los límites de los textos de control:

-Caso *Tiburón 3*.

-Caso *Gitano*.

-Remake oficial de la película primigenia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DATOS OFICIALES.

DATOS OFICIALES		
1	Nombre completo.	
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	
6	Domicilio actual.	
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	
8	Edad.	
9	Altura.	
10	Peso.	
11	Complexión.	
12	Color de los ojos.	
13	Color del pelo.	
14	Etnia.	
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	
23	Consideración social adquirida.	
24	Profesión.	
25	Lugar de trabajo.	
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	
28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	
32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	
53	Duración y estabilidad de este estado.	
54	Tendencia sexual.	
55	Vida sexual activa/pasiva.	
56	Relación con su actual pareja.	
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	

En el caso del protagonista o protagonistas de la película derivada unimos tres columnas. En esta ocasión añadimos la semejanza nula para aquellos datos que diferencien a los personajes. Con estos datos calcularemos el porcentaje de los datos con semejanza alta con respecto al personaje equivalente de la película originaria. En caso de que haya más de un protagonista, se hallará la media entre los datos de cada uno para obtener un único resultado.

DATOS OFICIALES			SEMEJANZA CON *PELÍCULA ORIGINARIA*		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.				
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS. Se calculará el porcentaje de semejanza a partir de las coincidencias entre los sentimientos de dos personajes equivalentes en ambas obras. Si hay más de un protagonista, se hallará la media entre los datos de cada uno para obtener un único resultado.

ESCALA DE SENTIMIENTOS				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.			
2	Optimista.			
3	Alegre.			
4	Cortés.			
5	Valiente.			
6	Motivado.			
7	Perseverante.			
8	Paciente.			
9	Sobrio.			
10	Impulsivo.			
11	Sacrificado.			
12	Generoso.			
13	Piadoso.			
14	Solidario.			
15	Curioso.			
16	Honesto.			
17	Leal.			
18	Inteligente.			
19	Capacitado para razonar.			
20	Amigo.			
21	Colérico.			
22	Estresado.			
23	Rencoroso.			
24	Violento.			
25	Vengativo.			
26	Creativo.			
27	Extravertido.			
28	Sociable.			
29	Expresivo.			
30	Tímido.			
31	Intuitivo.			
32	Reflexivo.			
33	Espontáneo.			
34	Ordenado.			
35	Contradictorio.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CLASIFICACIÓN DE LOS TEMPERAMENTO SEGÚN HIPÓCRATES. Se anotará si hallamos una coincidencia exacta entre los personajes equivalentes de dos obras. En caso de que haya más de un protagonista, se dará por válido la coincidencia de todos ellos.

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.	
SANGUÍNEO	EXTRAVERTIDO ESTABLE Equilibrados, simpáticos, sinceros, sociables, expresivos, seguros y emprendedores. Ejemplos: Lawrence de Arabia, Elliot Ness, John McClane.
FLEMÁTICO	INTROVERTIDO ESTABLE Reflexivos, silenciosos, imperturbables, prudentes e inexpresivos. A veces, tras su máscara son geniales y tiernos o estúpidos y malvados. Ejemplos: Atticus Finch, Michael Corleone, Darth Vader, Batman.
COLÉRICO	EXTRAVERTIDO INESTABLE Impulsivos, eufóricos, pasionales, precipitados, espontáneos, iracundos e inestables. Ejemplos: El rey Lear, Santino Corleone, Segismundo.
MELANCÓLICO	INTROVERTIDO INESTABLE Tímidos, sensibles, mentirosos, depresivos, indecisos, desamparados, traumatizados, escrupulosos y torturados. Ejemplos: Freddo Corleone. Clarice Starling, Norma Desmond, Ofelia.

CLASIFICACIÓN DE LOS TEMPERAMENTOS SEGÚN CARL JUNG. Se anotará si hallamos una coincidencia exacta entre los personajes equivalentes de dos obras. En caso de que haya más de un protagonista, se dará por válido la coincidencia de todos ellos.

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
REFLEXIVO EXTRAVERTIDO	Objetivos, racionales, eficaces, rectos, excesivamente trabajadores. Ejemplos: Jim Garrison (*JFK*), Peter Banning (*Hook*), Batman, Perry Mason, John McClane, Ripley (*Alien*).
REFLEXIVO INTROVERTIDO	Comprometidos, indecisos, incomprendidos, incapaces de delegar, arbitrarios y subjetivos. Ejemplos: William Hurt (*El turista accidental*), Harrison Ford (*La costa de los mosquitos*).
SENSIBLE EXTRAVERTIDO	Sensibles, pendientes de ser aceptado socialmente, racionales en el amor, fieles a los valores tradicionales, inflexibles en sus convicciones, expresivos y generosos. Ejemplos: Kathy Bates (*Tomates verdes fritos*), Susan Sarandon (*Pena de muerte*), Emma Thompson (*Lo que queda del día; En el nombre del padre*).
SENSIBLE INTROVERTIDO.	Misteriosos, complejos, inexpresivos y explosivos cuando desatan sus pasiones. Ejemplos: Antonio Salieri (*Amadeus*), John Wayne (*Centauros del desierto*), Jack Nicholson (*Mejor....imposible*).
PERCEPTIVO EXTRAVERTIDO.	Excesivamente realistas, pragmáticos, libertinos, cínicos, pragmáticos, indecisos y escrupulosos. Ejemplos: Clark Gable (*Lo que el viento se llevó*), Han Solo, Phil (*Atrapado en el tiempo*).
PERCEPTIVO INTROVERTIDO.	Visión única de la realidad, artistas y ávidos de vivencias estéticas. Ejemplos: Norma Desmond, Van Gogh (*El loco del pelo rojo*) Miguel Ángel (*El tormento y el éxtasis*).
INTUITIVO EXTRAVERTIDO.	Interesados en el mundo exterior y en el futuro, visionarios, instintivos, visionarios, irracionales, inconscientes, heroicos y geniales. Ejemplos: James Stewart (*¡Qué bello es vivir!*), Hammond (*Parque jurásico*), Guido (*La vida es bella*), Verbal King (*Sospechosos habituales*).
INTUITIVO INTROVERTIDO.	Solitarios, perdedores, cegados ante su fracaso, soñadores, fantasiosos, místicos, lunáticos, antihéroes y defensores de causas perdidas. Ejemplos: Orson Welles (*Ciudadano Kane*), Ed Wood, Lawerence de Arabia, Richard Dreyfuss (*Profesor Holland*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LOS ARCOS DE TRANSFORMACIÓN. Se anotará si hallamos una coincidencia exacta entre los personajes equivalentes de dos obras. En caso de que haya más de un protagonista, se dará por válido la coincidencia de todos ellos.

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
PERSONAJE PLANO.	Los personajes no evolucionarían. En algunos casos, sería una muestra de un enorme integridad.
RADICAL.	Sufriría un cambio radical en su forma de pensar, a veces incluso cambiando su temperamento.
MODERADA.	Cambios paulatinos y disimulados, sin afectar a su personalidad.
TRAUMÁTICA.	Una crisis provocaría un cambio repentino que rompe una identidad con la construcción de otra nueva.
CIRCULAR.	El cambio acaba llevando al personaje a sus planteamientos iniciales porque vuelve al estado del que partió, aunque con expectativas y motivaciones superiores.

4. APLICACIÓN DEL MÉTODO A LOS OBJETOS DE ESTUDIO

5. CONCLUSIÓN

5.1. RECOPILACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS

5.1.1. LA SEMEJANZA EN LA TRAMA

La trama es el factor más comúnmente estudiado y el más que peso tiene en el estudio del plagio, así que le daremos mayor importancia que a los personajes estudiando el porcentaje de semejanza alta por partida doble: en la obra derivada y en la obra originaria. Luego haremos la media entre una y otra para obtener un único dato de referencia.

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2
CASO *GITANO*	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2
REMAKE OFICIAL	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2
PELÍCULA DENUNCIADA	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2
CASO *GITANO*	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2
REMAKE OFICIAL	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2
PELÍCULA DENUNCIADA	XX,XX%	ZZ,ZZ%	(XX,XX%+ ZZ,ZZ%) / 2

5.1.2. LA SEMEJANZA EN LOS PERSONAJES

Debido a que los personajes están menos protegidos y son más difusos, tomaremos como referencia sólo los datos de semejanza en la película derivada y no los de la originaria.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
TIBURÓN 3	XX,XX%	XX,XX%
GITANO	XX,XX%	XX,XX%
REMAKE OFICIAL	XX,XX%	XX,XX%
PELÍCULA DENUNCIADA	XX,XX%	XX,XX%

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
SÍ/NO	SÍ/NO	SÍ/NO

5.2. EXPRESIÓN DEL GRADO DE SEMEJANZA

Para expresar nuestras conclusiones sobre los datos recogidos, emplearemos la afamada escala de 9 grados de Gerald McMenamin, que nos llevará a expresar nuestro convicción en tres aspectos:

-Semejanza entre tramas.

-Semejanzas entre personajes.

-Plagio entre los dos objetos de estudio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.1. SEMEJANZA EN LA TRAMA

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	PARADIGMA. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
7 PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
6 INDICIAL (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
4 INDICIAL (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
3 PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	Cumplimiento de uno ó dos de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.
2 ALTAMENTE PROBABLE	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(QUE NO)	película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.
1 ELIMINACIÓN	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	Cumplimiento de estos cinco ó seis de estos requisitos.
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.2. SEMEJANZA ENTRE PERSONAJES

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos nueve requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
7 PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
6 INDICIAL (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de los tres:
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.
	[+]
	OTROS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
4 INDICIAL (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
3 PROBABLE (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
	[+]
	Cumplimiento de al menos uno ó dos de estos seis requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
	[+]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.
1 ELIMINACIÓN	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.
	[+]
	Cumplimiento de cinco ó seis de estos requisitos.
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.3. PLAGIO PRODUCIDO ENTRE LOS DOS OBJETOS DE ESTUDIO

9 IDENTIFICACIÓN	-Grado de semejanza en la trama de 9. -Grado de semejanza en los personajes de 9.
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 6-7.
7 PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.
6 INDICIAL (QUE SÍ)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 6-7. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.
5 NO CONCLUYENTE	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.
4 INDICIAL (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 2-3.
3 PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 2-3. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.
1 ELIMINACIÓN	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 1. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *TIBURÓN 3*

1. DATOS DE PRODUCCIÓN

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *TIBURÓN*.	
Título en España.	*Tiburón.*
Título original.	*Jaws.*
Nacionalidad.	Estadounidense.
Año de producción.	1975
Empresa productora.	Zanuck/Brown Productions (as A Zanuck/Brown Production). Universal Pictures (uncredited).
Productores.	David Brown. Richard D. Zanuck.
Director.	Steven Spielberg.
Guionista.	Peter Benchley. Carl Gottlieb.

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *TIBURÓN 2*.	
Título en España.	*Tiburón 2.*
Título original.	*Jaws 2*
Nacionalidad.	Estadounidense.
Año de producción.	1978
Empresa productora.	Universal Pictures
Productores.	Joe Alves. David Brown. Richard D. Zanuck.
Director.	Jeannot Szwarc.
Guionista.	Peter Benchley. Carl Gottlieb. Howard Sackler.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *TIBURÓN 3.*	
Título en España.	*Tiburón 3*
Título original.	*L'ultimo squalo.*
Nacionalidad.	Italiana
Año de producción.	1981
Empresa productora.	Film Ventures International (FVI). Horizon Film. Last Shark. Montoro Productions Ltd. UTI.
Productores.	Maurizio Amati. Sandro Amati. Edward L. Montoro. Ugo Tucci.
Director.	Enzo G. Castellari.
Guionista.	Vincenzo Mannino. Marc Princi. Ugo Tucci.

Se descarta que *Tiburón 3* tenga lazos oficiales con las dos producciones originarias puesto que no se señalan en los títulos de crédito al no mencionar ni esta película ni a ninguno de sus responsables.

2.ANÁLISIS DEL DIÁLOGO.

No aplicaremos el análisis del diálogo puesto que no extraeremos de aquí un límite para otros casos. Ese límite ya lo hemos conseguido a partir de la lingüística forense. Diremos, de todos modos, que hemos conseguido el guion de *Tiburón* y de *Tiburón 2*, no así el de *Tiburón 3*, con lo que habríamos tenido entonces que realizar una transcripción de la película para este paso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.ANÁLISIS DE LA TRAMA.

3.1.LISTADO DE ESCENAS.

LISTADO DE ESCENAS DE *TIBURÓN*

LISTADO DE ESCENAS DE *TIBURÓN*			
	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS
1	00:01:11	0,99	TÍTULOS DE CRÉDITO+FONDO MARINO
2	00:02:22	0,99	Fiesta en la playa. Jóvenes bebiendo y fumando. CHICO se acerca a hablar con VÍCTIMA1. VÍCTIMA1 sale corriendo.
3	00:02:52	0,42	CHICO y VÍCTIMA1 corren por la playa mientras se van quitando ropa.
4	00:04:54	1,7	CHICA se mete desnuda en el agua. CHICO se quita la ropa en la orilla. CHICA nada sola. CHICO se quita la ropa en la orilla VÍCTIMA1 nada sola. TIBURÓN ataca a VÍCTIMA1 y la arrastra de un lado a otro. CHICO duerme borracho en la orilla. TIBURÓN sigue arrastrando a VÍCTIMA1. CHICA se hunde en el mar. CHICO duerme borracho en la orilla.
5	00:05:02	0,11	AMANECE sobre el mar.
6	00:05:48	0,64	BRODY y ELLEN se despiertan y hablan de la casa y los niños.
7	00:06:23	0,49	BRODY y ELLEN están en la cocina. Llega MICHAEL con una herida. BRODY coge una llamada.
8	00:06:47	0,33	BRODY sale de casa: un caso de desaparición. ELLEN sale con él y se queda jugando con SEAN
9	00:07:15	0,53	BRODY conduce por la carretera.
10	00:07:49	0,47	BRODY habla con CHICO sobre VÍCTIMA1. CHICO cree que CHICA se ahogó.
11	00:08:33	0,616	HENDRICKS pita con fuerza. HENDRICKS se desmaya. Llegan corriendo BRODY y CHICO Cadáver cubierto de cangrejos. BRODY lo mira asombrado.
12	00:09:31	0,81	CHICO está absorto con HENDRICKS en la oficina. BRODY mecanografía un informe. POLLY informa de unas quejas. BRODY recibe una llamada. BRODY escribe en su informe: “Ataque de tiburón”. BRODY pide a POLLY que le informe de las actividades antiguas. BRODY habla con HENDRICKS para pedirle los carteles de “playa cerrada”. HENDRICKS le dice que no hay
13	00:10:10	0,54	BRODY sale a la calle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Un hombre se le queja.
14	00:10:24	0,19	BRODY entra en una tienda y coge materiales.
15	00:11:03	0,54	BRODY sale de la tienda. HENDRICKS aparece con su coche y le explica que hay un grupo de chicos nadando. BRODY coge el coche para ir a avisarle. ALCALDE sale del ayuntamiento. HENDRICKS le explica qué pasa.
16	00:12:57	1,59	BRODY espera un barco que lo llevará hacia los chicos que nadan. ALCALDE aparece con otros hombres, entre ellos el FORENSE que certificó el ataque del tiburón. ALCALDE y los demás le preguntan por el cierre y le explican que no puede cerrarlo sin una orden judicial. FORENSE entra ALCALDE le dice que recuerde que es su primer verano. ALCALDE le explica que el pueblo no puede cerrar las playas porque los veraneantes se irán. FORENSE cambia su veredicto y ahora dice que fue una helice de un barco y no un tiburón.
17	00:13:03	0,08	Barco con BRODY y ALCALDE vuelve.
18	00:17:27	3,6	En la playa un niño (ALEX) negocia con su madre (SR. KINTNER) poder seguir jugando un rato en el agua. ELLEN habla con unas amigas. PERRO se meten en el agua. ALEX se mete en el agua con una colchoneta. BRODY observa la playa. En la playa emerge una cabeza de una persona con un gorro parecido a una aleta de tiburón. HOMBRE se acerca a hablar con BRODY. BRODY observa cómo una chica grita: su novio la está levantando sobre sus hombros. HARRY se acerca a hablar con BRODY. BRODY le contesta mal y HARRY se va. TIBURÓN ataca a ALEX. BRODY corre a la orilla. BRODY evacua la playa. SR.KITNER busca a ALEX.
19	00:18:02	0,49	Ponen cartel de 3000 dólares por la captura del tiburón. BRODY y ALCALDE hablan de la seguridad de los turistas.
20	00:21:33	2,95	Reunión en el salón del ayuntamiento . DUEÑA-HOTEL cree que exageran. BRODY explica que cerrarán las playas y traerán a expertos. Los vecinos se quejan. ALCALDE propone cerrar sólo 24 horas. QUINT llama la atención de todos y propone cazar en solitario al tiburón por 10.000 dólares. ALCALDE dice que se estudiará su oferta. QUINT se marcha.
21	00:21:39	0,08	Colocación de carteles de advertencia en la playa como medida de seguridad.
22	00:23:30	1,55	BRODY mira un libro en su casa información y fotos sobre tiburones. ELLEN se acerca. BRODY habla de tiburones. ELLEN le dice que cambie de tema. BRODY sale a la terraza a pedirle a MICHAEL que salga de su barco y vuelva a tierra. ELLEN se opone pero luego se suma a la petición de BRODY.
23	00:24:23	0,74	PESCADOR 1 y PESCADOR 2 están en el muelle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Ponen un cebo a un gran anzuelo
24	00:25:01	0,53	BRODY sigue mirando información sobre tiburones.
25	00:26:33	1,28	PESCADOR 1 y PESCADOR 2 esperan. El anzuelo se mueve y rompe el muelle. PESCADOR 2 es arrastrado mar adentro. TIBURÓN se acerca. PESCADOR 2 sale del agua.
26	00:28:06	1,3	BRODY llega al muelle. BRODY y HENDRICKS hablan de la publicidad de la recompensa. HOOPER llega y habla con ellos. Muchos hombres se preparan para cazar a tiburón: unos sobrecargan una barca, otro lleva dinamita.
27	00:29:08	0,86	BRODY llama por teléfono dentro de una oficina. HOOPER le avisa del peligro de los hombres yendo en barca. HOOPER se presenta y explica que es el experto que pidieron.
28	00:29:46	0,53	Muchos botes de pesca buscan al tiburón. Echan carnaza y portan armas y dinamita.
29	00:31:26	0,56	HOOPER realiza la autopsia de VÍCTIMA1. HOOPER explica que VÍCTIMA1 murió por un ataque de tiburón muy grande.
30	00:36:24	4,17	PESCADORES tienen en el muelle un tiburón que han pescado. Lo ha pescado BEN GARDNER BRODY y HOOPER llegan. BRODY se alegra. QUINT observa desde su barco. Todos se hacen fotos con la pesca. HOOPER habla con los pescadores. ALCALDE felicita a los pescadores. HOOPER cree que ese tiburón no es el asesino porque no coincide con las mordeduras. HOOPER propone hacerle la autopsia del tiburón para ver si hay restos de ALEX. SR.KITNER aparece y abofetea a BRODY y le reprocha no haber cerrado la playa tras la muerte de VÍCTIMA1.
31	00:41:43	4,46	BRODY, ELLEN y SEAN cenan juntos. SEAN imita los gestos de BRODY. BRODY le pide un beso a su hijo. SEAN se va. HOOPER llega con vino y se sienta con ELLEN y BRODY. HOOPER explica el origen de su pasión infantil por los tiburones. HOOPER insiste en que el tiburón cazado no era el asesino. BRODY le realiza varias preguntas sobre el tiburón. HOOPER le explica algunos de los peligros del tiburón y que algunos marcan un territorio y se quedan ahí mientras haya comida. BRODY bebe vino y le propone a HOOPER ir a abrir el tiburón.
32	00:43:27	1,45	HOOPER abre el tiburón y saca el contenido de su estómago. No hay restos de ALEX. BRODY dice que cerrará las playas al día siguiente. HOOPER obliga a BRODY a salir a buscar al tiburón.
33	00:47:08	2,95	HOOPER y BRODY van en el barco de HOOPER para buscar al tiburón. BRODY habla de su pasado como policía en New York y de cómo prefiere trabajar en la isla. HOOPER le explica que es rico y que por eso tiene ese barco. HOOPER detecta la lancha destrozada de BEN GARDNER. HOOPER se pone el traje de buzo y se lanza al agua para inspeccionar el barco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

34	00:48:18	0,98	HOOPER saca del barco un diente. Un cadáver sale de la lancha. HOOPER se asusta y sale del agua.
35	00:51:21	2,56	HOOPER y BRODY explican a ALCALDE que el atacante es un gran tiburón blanco, que seguirá atacando, que las playas deben cerrarse para cazarlo. ALCALDE se niega a hacerles caso.
36	00:53:33	1,01	TURISTAS llegan al pueblo y HOOPER y BRODY llaman pidiendo ayuda.
37	00:53:03	0,42	BRODY revisa la playa.
38	00:53:10	0,1	HOOPER coordina un EQUIPO DE HOMBRES en el agua.
39	00:53:24	0,19	REPORTERO habla desde la playa de la situación del tiburón.
40	00:54:49	1,19	ALCALDE se queja de que nadie se bañe y convence a una familia para que lo haga. Los demás los siguen.
41	00:54:53	0,9	HELICÓPTERO vigila.
42	00:55:37	0,62	BRODY le pide a MICHAEL que vayan a la laguna, una zona tranquila. MICHAEL se queja pero acepta. ELLEN saluda a BRODY a lo lejos.
43	00:55:43	0,084	SEAN corre hacia MICHAEL.
44	00:56:06	0,32	BAÑISTAS se bañan.
45	00:56:26	0,28	HENDRICKS vigila desde un barco.
46	00:56:48	0,31	ALCALDE hace declaraciones a la televisión afirmando que la zona ya es segura y animando a los bañistas.
47	00:57:10	0,31	BAÑISTAS se bañan y ven aparecer una aleta.
48	00:57:21	0,15	HOOPER manda el desalojo de la playa desde su barco.
49	00:58:57	1,34	SOCORRISTA manda salir. BAÑISTAS salen del agua con gran alboroto. ELLEN busca a MICHAEL La aleta la llevaban unos niños que estaban jugando.
50	00:59:11	0,2	MUJER avista un tiburón que va a la laguna.
51	00:59:26	0,21	BRODY lo oye y corre hacia la laguna.
52	01:01:26	1,68	TIBURÓN ataca a un hombre que iba en su barco. MICHAEL y sus amigos caen al agua. BAÑISTAS observan al tiburón. BRODY llega y saca a MICHAEL del agua.
53	01:03:32	1,76	BRODY y ELLEN esperan a MICHAEL en el hospital. Está bien. ALCALDE llega y se disculpa. BRODY convence a ALCALDE para contratar a QUINT.
54	01:06:21	2,37	QUINT pide 10.000 dólares, 200 dólares al día y que le dejen trabajar. BRODY acepta. HOOPER le ofrece su ayuda. QUINT se muestra muy reticente y trata de humillarlo. Finalmente acepta.
55	01:07:46	1,19	BRODY y HOOPER se equipan en el muelle. HOOPER lleva aparatos electrónicos y una jaula antitiburones. QUINT se mofa de él.
56	01:09:36	1,54	ELLEN y BRODY se despiden antes de zarpar. BRODY se monta en el barco “Orca”.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ELLEN se marcha. El barco zarpa.
57	01:11:20	1,46	BRODY echa carnada al mar. QUINT se queja de que los aparatos de HOOPER no sirven para su propósito. BRODY tira unas bombonas de aire comprimido. HOOPER le dice que tenga cuidado porque puede explotar.
58	01:16:55	4,69	BRODY aprende a hacer nudos con QUINT. QUINT observa cómo se mueve el anzuelo y se prepara para tirar de él. El anzuelo empieza a tirar con fuerza y mueven el barco para pescarlo. QUINT se da cuenta de que el tiburón está bajo el barco. HOOOPER y BRODY tiran del anzuelo. QUINT va a por un gancho. El cable se rompe. QUINT cree que era el tiburón. QUINT y HOOPER discuten.
59	01:22:44	4,89	QUINT vigila desde arriba del mástil. BRODY echa carnada y aparece TIBURÓN. Se da cuenta de que es muy grande y se lo dice a QUINT: “necesitará un barco más grande”. TIBURÓN pasa junto al barco. QUINT y HOOPER calculan que mide unos 8 metros y pesará unas 3 toneladas. HOOPER le pide a BRODY se ponga en la pasarela. BRODY se niega. QUINT trae su arpón. HOOPER prepara un localizador que irá en un barril. QUINT dispara a TIBURÓN, llevándose consigo un barril. El barco persigue al barril, que se hunde.
60	01:31:18	7,2	Anochece. Los tres hombres cenan. QUINT le enseña algunas cicatrices. HOOPER también enseña las suyas. QUINT y HOOPER entablan amistad. BRODY le pregunta por un tatuaje. QUINT explica que era el nombre del buque Indianapolis. QUINT explica la historia del barco: un submarino japonés torpedeó el barco, 1.100 hombres fueron al agua, tardaron varios días en rescatarlos y los tiburones se comieron a 800 hombres. Se oye el grito de una ballena. QUINT, HOOPER y BRODY cantan una canción.
61	01:31:26	0,11	Aparece el barril con el localizador.
62	01:32:26	0,84	QUINT, HOOPER y BRODY siguen cantando. Dejan de cantar cuando el barco sufre un ataque. QUINT sale a dispararle con su rifle. TIBURÓN se ha marchado
63	01:44:57	10,51	Al día siguiente, HOOPER y QUINT tratan de reparar el barco. Aparece el barril. TIBURÓN sale a la superficie. BRODY llama para solicitar ayuda. QUINT golpea la radio. BRODY se enfada mucho con él. QUINT le lanza otro arpón con un barril. El barco persigue a TIBURÓN. BRODY dispara un cargador a TIBURÓN. Atan las cuerdas de los barriles al barco. Los cables arrastran al barco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			QUINT le dispara otro arpón. Los tres se ven obligados a soltar los nudos. TIBURÓN golpea al barco y lo hace ladearse. QUINT decide llevar el barco hacia la costa a toda velocidad. El motor del barco empieza a echar humo y explota. TIBURÓN se marcha.
64	01:48:19	2,83	El barco está medio hundido. QUINT le da un chaleco a HOOPER y BRODY. HOOPER cree que si consigue acercarse a TIBURÓN, podría darle envenenarlo con estricnina. BRODY opina que es una locura, pero finalmente cede. Montan la jaula para hundirla en el mar. HOOPER se mete en la jaula. Hunden la jaula.
65	01:51:04	2,31	HOOPER en la jaula observa cómo se acerca TIBURÓN. TIBURÓN pasa de largo. TIBURÓN ataca y HOOPER pierde el arpón con el veneno. TIBURÓN vuelve a atacar y destroza la jaula. HOOPER acuchilla a TIBURÓN y baja a por el arpón.
66	01:51:33	0,41	BRODY y QUINT empiezan a subir la jaula. Se rompe una parte del barco.
67	01:51:40	0,1	TIBURÓN sigue su ataque.
68	01:57:05	4,55	BRODY y QUINT suben la jaula, que está vacía. TIBURÓN ataca el barco, que se hunde. QUINT cae hacia el TIBURÓN, que lo devora. BRODY se queda en el barco. TIBURÓN ataca de nuevo BRODY le mete en la boca una bombona de oxígeno. TIBURÓN se marcha. BRODY prepara un rifle y se sube al mástil, que se está hundiendo. TIBURÓN ataca. BRODY lo aleja con un arpón. BRODY dispara varias veces a la boca de TIBURÓN. BRODY acierta a la bombona y TIBURÓN explota. HOOPER emerge del mar.
69	01:57:36	0,43	QUINT y HOOPER montan una pequeña barca con los barriles y patalean hacia la orilla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *TIBURÓN 2*

LISTADO DE ESCENAS DE *TIBURÓN 2*			
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS
1	00:03:11	2,87	TÍTULOS DE CRÉDITO DOS BUZOS inspeccionan el fondo marino. Encuentran el barco "Orca". TIBURÓN los ataca y los mata.
2	00:04:49	1,47	BRODY llega con su coche a un edificio
3	00:07:22	2,3	BRODY entra a la inauguración de un hotel. ALCALDE presenta el acto. LEN PETERSON ha hecho un gran donativo. TINA (MISS AMITY) corta la cinta de inauguración.
4	00:08:12	0,75	Todos se encuentran en el patio. BRODY, ALCALDE, ELLEN y LEN hablan. ALCALDE presenta a su hijo LARRY.
5	00:08:51	0,59	MICHAEL habla con ANDY de la prima de BROOKE.
6	00:09:26	0,53	TIM habla sobre si podrá bailar con alguna chica.
7	00:09:55	0,44	ELLEN y BRODY bailan juntos, hablan de la primera vez que se acostaron y deciden marcharse para hacerlo otra vez.
8	00:10:05	0,15	ELLEN y BRODY salen del edificio.
9	00:10:58	0,8	TIBURÓN aparece en la bahía.
10	00:11:07	0,14	Turistas en el pueblo.
11	00:11:59	0,78	BRODY se encuentra con HENDRICKS en el muelle. HENDRICKS se marcha a investigar un yate que ha aparecido.
12	00:13:45	1,59	MICHAEL y sus amigos (LARRY, TIM, MARGE) se preparan para salir a navegar. JACKIE (prima de BROOKE) llega y todos la miran
13	00:14:40	0,83	Todos salen a navegar y se lanzan globos de agua.
14	00:15:42	0,93	BRODY recibe varias personas que se quejan de diversos asuntos. HENDRICKS llega con una cámara que estaba bajo el yate abandonado.
15	00:17:30	1,62	AMIGOS juegan subiendo en el aire con el viento de la vela. TIBURÓN se acerca. AMIGOS siguen jugando. TIBURÓN se aleja.
16	00:18:01	0,47	TERRY hace esquí acuático.
17	00:18:28	0,41	TINA y EDDIE se besan. TINA se acerca a la costa
18	00:18:31	0,05	ANCIANA observa desde lejos.
19	00:19:00	0,44	TINA saluda a TERRY TINA vuelve con EDDIE.
20	00:21:43	2,45	TIBURÓN ataca a TERRY. AMIGA-TERRY vuelve a buscarla. TIBURÓN ataca su barco . AMIGA le lanza gasolina y una bengala. El barco explota.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

21	00:21:55	0,18	ANCIANA observa todo.
22	00:22:33	0,57	HENDRICKS buscando a las chicas del barco.
23	00:23:27	0,81	ANCIANA, EDDIE y TINA le cuentan lo ocurrido a BRODY.
24	00:25:01	1,41	HENDRICKS sigue buscando. En su búsqueda arrastran un cable eléctrico que trae energía a la isla.
25	00:26:18	1,16	Todos los miembros de la familia desayunan juntos. ELLEN le dice a BRODY que fume menos. MICHAEL dice que hará vela. BRODY le dice que busque un trabajo. BRODY y ELLEN discuten sobre el verano de MICHAEL. BRODY le pide a MICAHEL que no se aleje.
26	00:27:08	0,75	TINA y EDDIE juegan en el faro. Sus amigos los observan pasar. TINA y EDDIE corren y se encuentran una orca con muchas mordeduras.
27	00:31:08	0,9	BRODY aparece con la DOCTORA ELKINS. ELKINS mide las mordeduras y le explica que los tiburones pueden ser atraídos por la sangre y los ruidos extraños. BRODY obliga a MICHAEL a volver a tierra. BRODY y ELKINS discuten sobre cómo murió la orca. BRODY se queda mirando al mar.
28	00:31:24	0,24	BRODY camina por la calle. BRODY se encuentra con ALCALDE en el ayuntamiento.
29	00:31:59	0,53	BRODY entra al salón del ayuntamiento y le dice a ALCALDE que cree que hay un tiburón.
30	00:33:02	0,95	BRODY sigue convenciendo a ALCALDE en su despacho. ALCALDE se niega y alega que ELKINS no sabía si era un tiburón o no.
31	00:35:30	2,22	BRODY ronda la playa con su coche. Ve algo extraño en el agua y se para. BRODY se acerca y encuentra un cadáver calcinado.
32	00:37:39	1,94	BRODY llena con veneno unas balas HENDRICKS llega . BRODY y HENDRICKS hablan de los buceadores desaparecidos y las fotos de la cámara.
33	00:38:03	0,36	BRODY llega a casa. ELLEN le explica que ha llamado HOOPER para decir que está en una expedición y no podrá acudir a ayudarlo
34	00:39:20	1,16	BRODY entra en el cuarto de baño. BRODY le prohíbe a MICHAEL salir al mar y le obliga a aceptar un trabajo de verano pintando paredes.
35	00:40:32	1,08	Turistas en la playa.
36	00:42:31	1,79	BRODY observa desde una torre. LEN, ELLEN, ALCALDE y CLIENTES llegan a la playa. ELLEN observa a BRODY. ALCALDE pregunta a MICHAEL por su padre. MICHAEL le dice que está en la torre. ALCALDE y LEN hablan de BRODY.
37	00:42:37	0,09	Los amigos de MICHAEL pasan en su barco.
38	00:47:34	4,46	ALCALDE y LEN son interrogados por la razón de que BRODY esté en la torre. ALCALDE y LEN mienten y se llevan a los clientes al club de golf BRODY observa una sombra en el mar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			BRODY hace sonar la campana y hace salir a todos del agua. BRODY corre a la orilla y dispara varias balas. Un hombre le explica que sólo es un banco de peces. ELLEN, ALCALDE, LEN, CLIENTES y SEAN miran a BRODY. BRODY recoge los casquillos con la ayuda de SEAN.
39	00:48:30	0,84	BRODY observa su placa de su nombramiento como hombre del año de 1975 en la isla. BRODY recibe una llamada de PHIL sobre las fotos de la cámara.
40	00:50:06	1,44	BRODY ve una foto en la que sale el barco "Orca" y lo reconoce. PHIL revele una foto donde se ve el ojo de un tiburón.
41	00:50:15	0,14	BRODY va al ayuntamiento.
42	00:52:51	2,34	BRODY lleva la foto. LEN, ALCALDE y CONCEJALES ven la foto y niegan que se vea un tiburón. BRODY discute con ellos. Todos, menos BRODY, van al despacho del alcalde.
43	00:54:39	1,62	MICHAEL y sus amigos se divierten en el bar. LARRY propone ir al faro. JACKIE convence a MICHAEL que se salte la prohibición de su padre
44	00:55:12	0,5	BRODY llega a casa.
45	00:58:54	3,33	BRODY entra en casa borracho. HENDRICKS espera dentro con ELLEN. HENDRICKS le explica a BRODY que se siente culpable porque lo hayan despedido y sustituido con él. HENDRICKS se marcha. BRODY reconoce que nunca lo habían despedido. ELLEN consuela a BRODY.
46	00:59:04	0,15	BRODY y ELLEN duermen en su cuarto
47	00:59:23	0,29	MICHAEL se prepara para salir.
48	01:00:16	0,8	MICHAEL sale al pasillo. SEAN lo ve y lo convence para dejarle ir con él.
49	01:01:42	1,29	ANDY y MICHAEL preparan el barco contradiciendo las normas de Brody. MARGE se ofrece a llevar a SEAN. JACKIE se monta en el barco de MICHAEL. BROOKE va en el de TIM.
50	01:02:33	0,77	Barcos en el mar.
51	01:03:01	0,42	Los chicos se cruzan con TOM, instructor de submarinismo. TOM y sus alumnos se sumergen.
52	01:05:33	2,28	Submarinistas en el agua. TIBURÓN ataca a TOM. TOM nada a la superficie
53	01:05:56	0,35	Tumban a TOM. Mientras se ve a TIBURÓN al fondo, yendo hacia los chicos.
54	01:06:39	0,65	MICHAEL y AMIGOS siguen navegando.
55	01:06:59	0,3	BRODY entra al cuarto de Michael y ve que no está.
56	01:08:36	1,46	BRODY desayuna con ELLEN y hablan de qué harán ese día y de que Michael se ha marchado a trabajar.
57	01:08:57	0,32	BRODY y ELLEN cogen el coche.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

58	01:12:24	3,11	EDDIE y TINA se separan de los demás en su barco. TIBURÓN ataca su barco. EDDIE cae al agua El barco es arrastrado con TINA. TIBURÓN mata a EDDIE. TINA ruega que TIBURÓN se marche.
59	01:12:30	0,09	Ambulancia pasa por la calle con la sirena puesta.
60	01:13:10	0,6	BRODY la sigue.
61	01:13:56	0,69	BRODY y ELLEN llegan. Un médico atiende a TOM y deducen que tiene una embolia por salir tan rápido del agua. HENDRICKS explica que ha visto a MICHAEL salir con los demás hacia el faro.
62	01:15:00	0,96	BRODY, ELLEN y HENDRICKS corren hacia la lancha. Salen a la mar.
63	01:15:27	0,41	BRODY llama a la patrulla del puerto y pide un helicóptero que vaya el faro y avise a los chicos.
64	01:16:28	0,92	MICHAEL y AMIGOS están cerca del faro, pero cambian el rumbo.
65	01:19:10	2,43	HEDRICKS, BRODY y ELLEN encuentran la barca donde está TINA. TINA está traumatizada y les explica que ha visto al tiburón. BRODY llama a un yate para que se lleve a HENDRICKS, TINA y ELLEN A tierra firme.
66	01:23:52	4,23	TIBURÓN ataca la nave de RAY. Nada hacia el barco de MICHAEL. TIBURÓN ataca esta barca y la vuelca. Otros barcos vuelcan y chocan. MICHAEL está desmayado en el agua. TIBURÓN se acerca pero rescatan a MICHAEL antes de que llegue. TIBURÓN se marcha. Una barca se marcha para que atiendan a MICHAEL y que consigan ayuda. Atan las barcas que quedan.
67	01:25:13	1,22	BRODY llega al faro y ve que no hay nadie. Se va para buscar a los chicos.
68	01:26:06	0,8	LOS CHICOS esperan aburridos.
69	01:30:46	4,2	Helicóptero localiza a los chicos. Helicóptero ameriza. PILOTO les pide un cabo para remolcarlos. TIBURÓN ataca el helicóptero y lo hunde. Las aspas del helicóptero salen despedidas hacia los chicos. TIBURÓN ataca las barcas. SEAN cae al agua. MARGE se lanza para salvarlo y es devorada por TIBURÓN.
70	01:31:28	0,63	TINA se marcha en un coche al hospital. LEN se disculpa a ELLEN. ELLEN se va al muelle.
71	01:32:20	0,78	BRODY pide ayuda, pero la radio está rota.
72	01:34:22	1,83	CHICOS rescatan a SEAN.
73	01:35:45	1,25	CHICOS ven el islote del cable a la lejanía y planean acercarse.
74	01:37:08	1,25	BRODY encuentra la barca donde va MICHAEL. MICHAEL les explica que SEAN está con ellos. BRODY los manda al faro y va a buscar a los chicos.
75	01:48:58	10,65	CHICOS están cerca de la isla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			El barco queda atascado. BRODY llega. TIBURÓN ataca el barco de BRODY, que se estrella con la isla del cable. BRODY trata de traer las barcas hacia la isla. Remueven el cable eléctrico. TIBURÓN ataca a los chicos. Algunos nadan hacia la isla. JACKIE y SEAN se quedan en la barca. BRODY se recuelga del cable de alta tensión. TIBURÓN ataca a JACKIE Y SEAN. BRODY llama la atención de TIBURÓN haciendo ruido. TIBURÓN se acerca, muerde el cable y muere electrocutado. BRODY rescata a JACKIE y SEAN.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *TIBURÓN 3*

LISTADO DE ESCENAS DE *TIBURÓN 3*							
				SEMEJANZA CON ESCENA DE *TIBURÓN*		SEMEJANZA CON ESCENA DE *TIBURÓN 2*	
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	ALTA	MEDIA	ALTA	MEDIA
1	00:02:25	2,9	TÍTULOS DE CRÉDITO Imágenes de MICK practicando windsurf.			16	
2	00:02:41	0,32	BRIAN da los buenos días a todos por radio y explica que hay una regata en South Bay.				
3	00:03:02	0,42	BILLY WELLS se prepara en la playa y critica a BRIAN.				12 49
4	00:03:24	0,44	BRIAN se dirige a BILLY y habla de su padre (WILLIAM WELLS) y le dedica un disco.				
5	00:03:28	0,08	MICK sigue practicando.			16	
6	00:04:15	0,94	JENNY y su novio se besan y hablan de MICK.				12 49
7	00:04:30	0,3	BRIAN habla de una fiesta posterior a la regata en casa del alcalde WILLIAM WELLS. BRIAN cree que lo hace para ganar votos para ser gobernador.				
8	00:04:37	0,14	BILLY se queja de BRIAN.				12 49
9	00:05:58	1,62	MICK sigue practicando. Su tabla se rompe . Algo lo ataca y cae al mar. Se hunde.			20	
10	00:06:44	0,92	GLORIA BENTON llega a su casa.				
11	00:08:26	2,04	GLORIA entra en casa. PETER escribe con su máquina. Hablan de que JENNY, su hija, se marchó a practicar windsurf. GLORIA le recuerda que tiene que ir a una reunión del comité del centenario. PETER cree que ya no le quedan excusas y que tendrá que ir. JENNY entra y les dice que MICK ha desaparecido y le piden coger su barco.		7	56	
12	00:08:34	0,16	PETER y los chicos van en el barco.				74
13	00:09:13	0,78	MATT ROSEN organiza el evento y le pregunta a GLORIA por PETER. GLORIA excusa a PETER.				3
14	00:10:03	1	RON HAMER encuentra el trozo arrancado de la tabla de Mick y observa la mordedura. PETER llega con su barco.	34		40	
15	00:10:53	1	ALCALDE WILLIAM WELLS pregunta a GLORIA por PETER porque había anunciado su				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			presencia. GLORIA quiere explicarle la causa pero ALCALDE se va antes.				
16	00:11:24	0,62	MARTIN organiza una grabación. ALCALDE pasa y habla con él sobre la grabación.				
17	00:13:13	2,18	PETER y RON hablan de que el tiburón debe ser enorme, más grande que ningún otro que hayan visto. También de que se quedará en el sitio porque ha entendido que ahí tendrá comida asegurada. TIBURÓN ataca el barco de PETER. JENNY cae al mar. PETER corre a ayudarle justo antes de que llegue TIBURÓN.	31 59	63 68		75
18	00:13:45	0,64	PETER y RON llevan la tabla a ALCALDE. ALCALDE y MATT se niegan a creer que sea un tiburón y creen que puede venir de otro lado.	35		42	
19	00:14:16	0,62	PETER habla con padres de MICK para explicarle qué medidas se están tomando. PETER coge el teléfono: han encontrado algo en el mar.				
20	00:18:13	4,74	Un barco llega a puerto remolcando un barco sin tripulación. AMIGOS de MICK observan la maniobra. Llega PETER. Les explican que lo encontraron sin nadie a bordo y que era de ED. Llega ALCALDE y MATT. Entran al barco. RON encuentra en el interior un brazo seccionado. PETER propone suspender la regata. ALCALDE y MATT se niegan. MATT cree que puede haber sido porque ED pescaba con dinamita. Aparece otro trozo de la tabla de MICK. ALCALDE sigue negándose y cree que un tiburón no puede fastidiar el trabajo de un año. RON le dice a PETER que es un tiburón especial. Muy grande.	16 35		29 30 42	
21	00:18:46	0,66	BUZOS instalan redes antitiburones.	38 41 45			
22	00:19:14	0,56	ALCALDE explica en un vídeo las medidas: redes, puestos de observación y barcos con hombres armados vigilando.	46 38 41 45			
23	00:19:59	0,9	ALCALDE y MARTIN hablan del vídeo. ALCALDE le dice a MARTIN que lo saque por televisión si hay algún incidente para luchar contra el pánico.				
24	00:20:48	0,98	ALCALDE habla con RON y le ofrece todo lo que necesite para la protección frente al tiburón.	54			
25	00:22:40	2,24	Fotos del tiburón blanco.		22		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			PETER se lo enseña a varios pescadores. Creen que mide unos 12-15 metros y sus puntos débiles son la base de la cabeza y bajo la espina dorsal. No tiene miedo a nada. Ataca por ánimo de matar.				
26	00:23:41	1,22	Fiesta en la playa.	2			26
27	00:23:46	0,1	TIBURÓN se acerca				15
28	00:23:50	0,08	Varios chicos deciden bañarse.	3			26
29	00:26:14	2,88	TIBURÓN se acerca CHICA corre hacia el mar soltando ropa. TIBURÓN golpea la red . CHICOS se bañan. TIBURÓN muerde las redes y pasa a la bahía arrastrando una boya. CHICOS se bañan. La boya se acerca. Chicos salen antes de que llegue TIBURÓN.	3 4 61		15	
30	00:27:43	1,78	Turistas y windsurfistas preparándose en la playa.			35	
31	00:29:25	2,04	Fiesta en casa de ALCALDE. ALCALDE saluda a varias personas. ALCALDE da las gracias a GLORIA por traer a PETER. ALCALDE habla con RON y PETER y luego se va. RON y PETER se quedan hablando sobre la regata y las medidas de seguridad.			4	
32	00:29:32	0,14	ALCALDE habla con MATT.				
33	00:30:07	0,7	AMIGOS hablan con PETER y RON. JENNY le pide prudencia a DAVE para la carrera.				12 49
34	00:30:28	0,42	ALCALDE manda que se preparen para a la regata. JENNY observa a DAVE.		40		
35	00:30:41	0,26	MARTIN coordina las cámaras.				
36	00:30:49	0,16	MATT prepara la salida.				
37	00:30:55	0,12	MARTIN da órdenes a las cámaras.				
38	00:31:07	0,24	PETER y JENNY observan desde una torre.				
39	00:31:22	0,3	ALCALDE cree que ningún tiburón puede pasar por las redes.				
40	00:31:24	0,04	La red está rota.				
41	00:35:52	5,36	MATT da la salida. Regata comienza. Público observa. Sale la boya. RON observa la boya y le pide a PETER que desaloje la regata. Los windsurfistas van cayendo uno tras otro. RON sale con su barco para recoger a los chicos. Se ve la aleta. BILLY cae al agua.	47 48 49 61	18	50 66	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			La barca de MATT se levanta varios metros. MATT es devorado por TIBURÓN.				
42	00:36:30	0,76	ALCALDE intenta tranquilizar a todo el mundo en una reunión. RON defiende que se habían tomado medidas de seguridad, pero el tiburón es demasiado grande. La gente sale a ver el tiburón.	20			
43	00:36:53	0,46	La boya se mueve por la bahía. La gente huya del muelle	50 61			
44	00:37:33	0,8	RON, PETER y GLORIA van en el barco de RON. Llevan arpones y equipos de buceo.	55			
45	00:39:18	2,1	ALCALDE habla con PAUL sobre el error y la campaña de prensa contraria. ALCALDE cree que PAUL quiere dejarle a él toda la responsabilidad. PAUL dice que sólo apoyará al ganador y le dice que se encargue del problema. BILL observa toda la conversación.				
46	00:40:56	1,96	RON propone usar dinamita. A PETER no le gusta la idea. RON usará un cinturón para llevar la dinamita. Echan aceite de ballena para llamar su atención.	57			
47	00:41:44	0,96	BILL se prepara con sus amigos (DAVE, JENNY y STEVE) para ir a pescar al tiburón: cogerán el barco del alcalde (padre de Bill) y las armas de Peter.		26		
48	00:42:53	1,38	RON y PETER se meten en el agua. GLORIA se queda en el barco.		64		
49	00:43:29	0,72	CHICOS llegan al puerto y cogen el barco de ALCALDE. DAVIS, encargado del puerto, pone reticencias pero los deja marcha y les dice que tengan cuidado.				49
50	00:43:54	0,5	MARTIN revisa la grabación y localiza a TIBURÓN en la misma.				
51	00:45:11	1,54	RON y PETER entran en una gruta. La gruta puede ser la madriguera del tiburón.	65			1 52
52	00:45:43	0,64	CHICOS buscan con su barco al animal.	28			
53	00:48:52	3,78	TIBURÓN entra a la misma gruta que RON y PETER. RON y PETER le disparan arpones. TIBURÓN los deja atrapados en la gruta empujando piedras hasta su salida. RON ponen la dinamita y crean una salida. La onda rompe el tubo de la botella de RON.	65			1 52
54	00:49:11	0,38	CHICOS echan carnaza al agua.	28			
55	00:49:43	0,64	PETER saca a RON.				52
56	00:50:06	0,46	CHICOS siguen buscando.	28			
57	00:50:48	0,84	RON se recupera en el barco.				53

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			PETER le explica que no han dañado al tiburón.				
58	00:51:06	0,36	CHICOS siguen buscando.	28			
59	00:51:49	0,86	RON y PETER le cuentan a varias personas en el muelle lo que han visto. ALCALDE llega. DAVIS les dice que el hijo de ALCALDE y el hijo de PETER han salido juntos en el barco con otros dos chicos. ALCALDE y PETER se marchan apresuradamente.			61	62
60	00:53:00	1,42	CHICOS atisban a TIBURÓN. STEVE dispara. TIBURÓN se pone bajo el barco y lo inmoviliza.	57 58 59			
61	00:53:22	0,44	PETER, ALCALDE y PILOTO se montan en un helicóptero				
62	00:54:46	1,68	Chicos atraen a TIBURÓN con el cebo. JENNY cae al mar. TIBURÓN ataca y le arranca una pierna. Llega un helicóptero.		52		69
63	00:55:45	1,18	Ambulancia con PETER y JENNY. Llevan a JENNY a quirófano.				
64	00:56:36	1,02	PETER espera y ALCALDE llega. Se disculpa. ALCALDE abofetea a su hijo por lo sucedido.	53		70	
65	00:56:54	0,36	ALCALDE coge su coche.				
66	00:57:09	0,3	GLORIA y PETER se abrazan.	53			
67	00:57:20	0,22	ALCALDE conduce su coche.				
68	00:58:10	1	MÉDICO les anuncia a los BENTON que JENNY ha salido de la operación. PETER se marcha para verla.	53			
69	00:58:34	0,48	ALCALDE y PILOTO se montan en el helicóptero.				
70	01:00:32	1,16	PETER habla con JENNY, que sigue dormida. Le cuenta una anécdota de pequeña y le promete que se recuperará. JENNY le pide a PETER que mate al tiburón.				
71	01:03:59	4,14	ALCALDE localiza a TIBURÓN desde el helicóptero. ALCALDE lanza carnaza con un gancho. TIBURÓN la muerde y arrastra el cable hasta hacer caer a ALCALDE al agua. ALCALDE se coge del helicóptero y comienza a subir. TIBURÓN devora la mitad de su cuerpo. TIBURÓN muerde el helicóptero y lo destroza cuando cae al agua.			69	
72	01:04:18	0,38	RON y PETER van en el barco. RON llama al helicóptero de ALCALDE.			71	
73	01:04:47	0,58	MARTIN y JIMMY, su ayudante, preparan carnaza para grabar a TIBURÓN.	23			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

74	01:05:35	0,96	RON y PETER encuentran los restos del helicóptero. RON deduce que el tiburón lo destrozó.				
75	01:06:28	1,06	JIMMY pone la carnaza en el muelle. MARTIN y JIMMY hablan de que, si lo graban, conseguirán fama.	23			
76	01:08:38	2,6	RON y PETER discuten sobre quién bajará. RON le dice que irá él alegando que él caza tiburones frente a PETER, que sólo escribe libros sobre ellos. PETER acepta. RON se sumerge. PETER prepara un rifle.	64			
77	01:10:05	1,74	RON encuentra un barco hundido con un cadáver dentro. TIBURÓN se acerca. RON hace salir una barca hinchable a la superficie.	34 65			
78	01:11:07	1,24	PETER ve la barca y se tira al mar. Encuentra a RON y lo libera, que se había quedado atrapado con unos cables. TIBURÓN tira de los cables y arrastra a RON.		66		
79	01:11:33	0,52	PETER sale a la superficie. Decide mover el barco.				
80	01:12:15	0,84	BRILEY llega con un rifle. MARTIN se presenta y le explica el plan para atraer al tiburón.				
81	01:12:38	0,46	GLORIA habla con DAVE de JENNY. Otras personas se preguntan por la presencia de la televisión.				
82	01:12:54	0,32	BRILEY le explica que tiene balas especiales para matarlo. MARTIN le pide que espere antes de matarlo.				
83	01:13:09	0,3	PETER busca a TIBURÓN.			67	
84	01:13:24	0,3	BRILEY se prepara.				
85	01:14:17	1,06	TIBURÓN supera la red y muerde la carnaza. TIBURÓN arrastra parte de una plataforma del muelle con STEVE, JIMMY, BRILEY, GLORIA, DAVID y BILLY. Varias personas caen al agua. MARTIN sale corriendo.	25			
86	01:14:24	0,14	MARTIN le dice a TOMMY (cámara) que vaya al muelle a grabar.				
87	01:14:42	0,36	La plataforma sigue siendo arrastrada. BRILEY pierde su fusil.	25			
88	01:14:44	0,04	MARTIN se pone en contacto con JIMMY.				
89	01:14:47	0,06	JIMMY le dice a MARTIN que llame a la guardia costera.				
90	01:14:55	0,16	MARTIN promete hacerlo, pero se queda viendo				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			las imágenes.				
91	01:17:26	3,02	La plataforma va hacia mar abierto. TIBURÓN los ataca. JIMMY cae al agua. TIBURÓN devora medio cuerpo. GLORIA enloquece.	25			
92	01:17:33	0,14	PETER atisba a lo lejos la plataforma.				75
93	01:19:19	2,12	TIBURÓN destroza la plataforma. Todos caen al agua. TIBURÓN devora a BRILEY. PETER llega y rescata a los supervivientes, pero él se queda en la plataforma, que es arrastrada.			75	
94	01:21:54	3,1	PETER es arrastrado mar adentro. Se queda solo con el tiburón y le introduce una viga cuando TIBURÓN lo ataca. PETER encuentra el cadáver de RON. TIBURÓN ataca y devora el cadáver de RON, que aún lleva la dinamita encima. PETER acciona el detonador y hace explotar a TIBURÓN.	68			
95	01:22:14	0,4	MARTIN relata la muerte del tiburón.	39			
96	01:22:59	0,9	PETER llega con GLORIA. MARTIN lo interroga. PETER le pega un puñetazo. PETER, GLORIA y los chicos se montan en el coche y se van.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LAS ESCENAS DE *TIBURÓN*, *TIBURÓN 2* Y *TIBURÓN 3*

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3: 69,46 %*	*Tiburón*: *47,83%* *Tiburón 2: 36,26%* Media de ambas: 42,04 %	55,75%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. EL PARADIGMA

EL PARADIGMA DE *TIBURÓN*

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *TIBURÓN*				
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				
				SEMEJANZA ALTA CON *TIBURÓN 3*
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Aparecen las profundidades del mar y la playa, los dos lugares donde se situará la acción principal.	X
		Señalamiento del contexto histórico.		
		Seguimiento de un personaje central.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).		
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).		
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)		
		Comienzo in medias res.		
		Otro.		
2	DETONANTE	Diálogo.	La declaración de que la chica murió por un ataque de un tiburón.	X
		Acción.		
		Otro.		
3	CONFLICTO	Interior.		X
		Antagónico.		
		Social.		
		Familiar.		
		Amoroso.		
		Accidental.		
		De naturaleza.	La autoridad del jefe de policía contra el tiburón asesino.	
		Sobrenatural.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Acabará Brody con el tiburón?			X
5	EL GANCHO.	La muerte de la chica en la playa.			X
6	PULSOS.	La amistad entre Brody y Hooper.			
7	1º PUNTO GIRO	El tiburón mata a un niño y se confirma su presencia.			X
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.					
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.			
		Complicaciones.			
		Contraintenciones.	Los ataques del tiburón provocan que el barco comience a llenarse de agua y que se estropee su motor.		
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.			
10	EL ERROR.	No aparece.			
11	2º PUNTO DE GIRO	El ataque al hijo de Brody que provoca la salida definitiva para cazar al animal.			X
ACTO III. RESOLUCIÓN.					
12	REVÉS.	El hundimiento del barco, dejando a Brody solo frente al tiburón y con una sola opción.			X
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El enfrentamiento directo final entre Brody y el tiburón.			X
14	CLÍMAX/ANTICLÍMAX	Una explosión mata al tiburón. Se responde a la pregunta inicial con un sí.			X
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Final feliz con la muerte del tiburón.	X
			-Final abierto/no feliz.		
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación.	
			-Inversión.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *TIBURÓN 2*

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL *TIBURÓN 2*				
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				
				SEMEJANZA ALTA CON *TIBURÓN 3*
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Aparecen las profundidades del mar y la playa, los dos lugares donde se situará la acción principal.	X
		Señalamiento del contexto histórico.		
		Seguimiento de un personaje central.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).		
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).		
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)		
		Comienzo in medias res.		
		Otro.		
2	DETONANTE	Diálogo.	La muerte de una chica en la playa.	X
		Acción.		
		Otro.		
3	CONFLICTO	Interior.		X
		Antagónico.		
		Social.		
		Familiar.		
		Amoroso.		
		Accidental.		
		De naturaleza.	La autoridad del jefe de policía contra el tiburón asesino.	
		Sobrenatural.		
		Otros.		
4	PREGUNTA	¿Acabará Brody con el tiburón?		X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	PRINCIPAL				
5	EL GANCHO.	La muerte de los dos submarinistas en los títulos de crédito.			X
6	PULSOS.	La relación laboral de Ellen con Len. Len como impulsor de la economía local.			
7	1º PUNTO GIRO	Brody encuentra el cadáver de la víctima en la playa y se convence definitivamente de que otra vez es un tiburón el que está tras las muertes.			
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.					
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.			
		Complicaciones.	Despido de Brody por su actuación en la playa ante los clientes de Len.		
		Contraintenciones.			
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.			
10	EL ERROR.	No aparece.			
11	2º PUNTO DE GIRO	El ataque al hijo de Brody que provoca la salida definitiva para cazar al animal.			X
ACTO III. RESOLUCIÓN.					
12	REVÉS.	El choque del barco contra la isla.			X
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El helicóptero siendo atacado por el tiburón.			
14	CLÍMAX/ ANTICLÍMAX	El enfrentamiento directo entre Brody y el tiburón, muriendo el segundo electrocutado. Se responde a la pregunta inicial con un sí.			X
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Final feliz con la muerte del tiburón.	X
			-Final abierto/no feliz.		
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación.	
			-Inversión.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *TIBURÓN 3*

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *TIBURÓN 3*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				SEMEJANZA CON *TIBURÓN/ TIBURÓN 2*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Aparecen la playa y las profundidades del mar, lugares donde se situarán las escenas más importantes de la película.	X	
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.			
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.		X	
		Acción.	La muerte de un chico en el mar.		
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.			
		Social.			
		Familiar.			
		Amoroso.			
		Accidental.			
		De naturaleza.	El protagonista contra el tiburón.		
		Sobrenatural.			
		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá Peter acabar con el tiburón?		X	
5	EL GANCHO.	La muerte del chico.		X	
6	PULSOS.	El deseo de Peter de ayudar a su hija a encontrar a su amigo.			
7	1º PUNTO	La matanza producida durante la regata con varios muertos, entre ellos la		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	GIRO	mano derecha del alcalde.				
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.				
		Complicaciones.	Peter y Ron fallan en su intento de matar al tiburón.			X
		Contraintenciones.				
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.				
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	El ataque del tiburón a los hijos de Peter y el alcalde, provocando la caza definitiva del escualo.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	El arrastre de la plataforma que deja a Peter solo frente al enemigo.			X	
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El enfrentamiento entre Peter y el tiburón, con la explosión del último.			X	
14	CLÍMAX/ ANTICLÍMAX	Peter consigue vencer a su enemigo. Se responde a la pregunta inicial con un sí.			X	
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	La muerte del tiburón.	X	
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación.		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PARADIGMAS DE *TIBURÓN, TIBURÓN 2* Y *TIBURÓN 3*

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3* 83,30%	*Tiburón*: 84,61 % *Tiburón 2*: 69,23 % Media de ambas: 76, 92	80,11%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.ANÁLISIS DE LOS PROTAGONISTAS

4.1.PROTAGONISTA DE *TIBURÓN* Y *TIBURÓN 2*

DATOS OFICIALES DE BRODY		
1	Nombre completo.	Brody
2	Sobrenombres.	Jefe
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Norteamericana.
6	Domicilio actual.	Isla de Amity.
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre.
8	Edad.	No se sabe exactamente, pero sobre los 40.
9	Altura.	Mediana.
10	Peso.	Medio.
11	Complexión.	Delgado.
12	Color de los ojos.	Moreno.
13	Color del pelo.	Moreno.
14	Etnia.	Caucásica.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	Gafas.
16	Vestimenta y accesorios.	Uniforme de policía. Pistola.
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Media.
20	Conformidad con su clase social.	Conforme.
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	Colaboración.
23	Consideración social adquirida.	Respetado por la comunidad.
24	Profesión.	Policía.
25	Lugar de trabajo.	La oficina de la isla de Amity.
26	Antigüedad en su cargo.	Menos de un año.
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Su jefe es el alcalde y la relación es tirante. Con sus subalternos es estricto, pero cordial.
28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	Policía en New York.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

30	Razones por la que dejó otros trabajos.	Hartazgo ante tanto crimen sin resolver.
31	Metas profesionales a corto plazo.	Mantenerse en el cargo.
32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Medio-alto: poseen una casa en la playa y un barco.
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	Buena.
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Casado.
53	Duración y estabilidad de este estado.	Estable.
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.
56	Relación con su actual pareja.	Buena.
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Entabla amistad con Hooper y, en cierta forma, con Quint.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Cordial.
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	Rememora cuando fue aclamado el hombre del año al vencer al tiburón de la primera parte.
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	Miedo a meterse en el mar. Miedo a los tiburones tras el ataque de la primera parte.
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	Acabar con el tiburón (segunda parte).
73	Supersticiones.	
74	Otras fobias.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	Matar al tiburón hace años y conseguir el reconocimiento público.
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Fuma. Bebe y llega a emborracharse.
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE BRODY				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.			X
3	Alegre.		X	
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.	X		
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.	X		
13	Piadoso.	X		
14	Solidario.	X		
15	Curioso.		X	
16	Honesto.	X		
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.		X	
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.		X	
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.	X		
27	Extravertido.			X
28	Sociable.			X
29	Expresivo.			X
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.	X		
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.			X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE BRODY SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE BRODY SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	X
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE BRODY

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.PROTAGONISTA DE *TIBURÓN 3*

DATOS OFICIALES DE PETER BENTON			SEMEJANZA CON BRODY		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Peter Benton			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estadounidense	X		
6	Domicilio actual.	En una casa junto a la playa.	X		
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre.	X		
8	Edad.	Sobre los 40 años.	X		
9	Altura.	Media.	X		
10	Peso.	Media.	X		
11	Complexión.	Delgado.	X		
12	Color de los ojos.	Oscuros.	X		
13	Color del pelo.	Rubio.			X
14	Etnia.	Caucásica.	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Vestimenta informal.			X
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Media-alta.	X		
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.	Se integra, pero no le gustan las fiestas.		X	
23	Consideración social adquirida.	Respetado.	X		
24	Profesión.	Escritor.			X
25	Lugar de trabajo.	En su casa.			X
26	Antigüedad en su cargo.	Muchos años porque tiene varios libros.			X
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	No tiene ninguno de ellos.			X
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.	Bueno. Poseen una casa grande y un barco.	X		
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.	Buena.	X		
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Casado.	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.	Estable.	X		
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.				
56	Relación con su actual pareja.	Buena.	X		
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado	Ron, el pescador.			X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		Alcalde.			
62	Relación con las amistades del pasado.	Buena.			X
63	Amistades desarrolladas durante el relato.				
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.				
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA					
68	Ambiciones personales a corto plazo.				
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.				
81	Prejuicios.				
82	Modales.				
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE PETER BENTON				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.		X	
5	Valiente.		X	
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.		X	
17	Leal.		X	
18	Inteligente.	X		
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.	X		
21	Colérico.			X
22	Estresado.			X
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.			X
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.	X		
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE PETER BENTON SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE PETER BENTON SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	X
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo intravertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE PETER BENTON

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE EL PROTAGONISTA DE *TIBURÓN* Y *TIBURÓN 2* Y EL DE *TIBURÓN 3*

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
TIBURÓN 3	61,53%	34,28%

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
SÍ	SÍ	SÍ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.3. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *GITANO*

1.DATOS DE PRODUCCIÓN

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *GITANO*	
Título en España.	*Gitano.*
Título original.	*Gitano.*
Nacionalidad.	Española.
Año de producción.	2000.
Empresa productora.	Canal+ España. Impala. Origen Producciones Cinematograficas S.A. Sogepaq. Telecinco.
Productores.	Antonio Cardenal. Antonio Guillén Rey. José Manuel Lorenzo.
Director.	Manuel Palacios.
Guionista.	Manuel Palacios. Arturo Pérez-Reverte.

Se descarta que *Gitano* tenga lazos oficiales con *Gitana* puesto que no se señalan en los títulos de crédito.

2.ANÁLISIS DEL DIÁLOGO

No aplicaremos el análisis del diálogo puesto que no extraeremos de aquí un límite para otros casos. Ese límite ya lo hemos conseguido a partir de la lingüística forense. De todos modos, diremos que hemos transcrito el guion completo de *Gitana*, pero no hemos tenido acceso al de *Gitano*, con lo cual, en caso de haberlo necesitado, lo habríamos tenido que transcribir a partir de la película.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.ANÁLISIS DE LA TRAMA

3.1.LISTADO DE ESCENAS

LISTADO DE ESCENAS DEL GUION DE *GITANA*

LISTADO DE ESCENAS DE *GITANA*			
Nº	PALABRAS	%	ACCIONES/DIÁLOGOS
1	72	0,5	SEC. 1.-CELDA PRISIÓN DE LA SANTÉ. PARÍS. EXT. DÍA. Un paisaje paradisíaco ocupa toda la PANTALLA. Es un póster clavado en la pared en el que se lee en francés: POLINESIA. Se AMPLIA el cuadro para descubrir los muros sucios y desconchados de una celda vacía. A través de la megafonía oímos la VOZ ANÓNIMA de un FUNCIONARIO. De momento, todos los diálogos serán en francés. VOZ ANÓNIMA FUNCIONARIO. ¡José Zúñiga...! ¡Libertad!
2	32	0,22	SEC.2.-GALERÍAS DE LA PRISIÓN DE LA SANTÉ. INT.DÍA. Varios ENCUADRES rebuscados muestran una galería vacía. Vemos y escuchamos el taconeo rítmico procedentes de los pasos de unas botas camperas que la recorren.
3	58	0,4	SEC.3.-OFICINA PRISIÓN. INT.DÍA. DETALLE. Las manos de un FUNCIONARIO dejan caer sobre el mostrador unos impresos. VOZ FUNCIONARIO 2. ¡Firme aquí! Siempre en DETALLE, sin que le veamos la cara, las manos de JOSÉ, firman los impresos. VOZ FUNCIONARIO 2. No queremos volverte a ver. Recoge los documentos firmados. FUNCIONARIO 2 Pero los tipos como tú, siempre vuelven.
4	103	0,72	SEC.4.-FACHADA PRISIÓN DE LA SANTE. EXT.DÍA. Punto de vista desde el interior de un automóvil, un “Jaguar” verde, aparcado al otro lado de la calle, frente al edificio carcelario. La puerta de la prisión se abre. De su interior vemos aparecer las botas camperas que se detienen nada más atravesar la puerta. Lleva una bolsa de cuero viejo colgada de su mano. Extrae un paquete de cigarrillos “Gitanes” y al llevárselo a la boca...Descubrimos la cara pálida de un hombre de unos 40 años, expresión hierática y varonil, barba de tres días. Es JOSÉ ZÚÑIGA. Vista con una vieja chamarra ¾ de cuero.
5	29	0,2	SEC.5.-VARIOS PARAJES EN PARÍS. EXT. DÍA. TÍTULOS EN SOBRESIÓN. Vemos a JOSÉ en un autobús urbano. Detrás, el “jaguar” antiguo y misterioso siguiéndole a través de diversas calles de París.
6	85	0,59	SEC.6-APARTAMENTO JOSÉ. INT. DÍA. Se abre la puerta. Un plano subjetivo nos muestra el lugar. Ambiente bohemio y desordenado con abundantes fotos, trípodes, cámaras, etc., que configuran la casa-estudio de un antiguo fotógrafo que conoció tiempos mejores en medio de una bohemia lujosa y que hoy no es más que los restos del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			pasado. Vemos posarse en el suelo la bolsa de cuero y las botas. El apartamento está desordenado y lleno de polvo, las persianas y ventanas, cerradas y algunos muebles, cubiertos con sábanas.
7	52	0,36	SEC.7.BAÑO APARTAMENTO.-INT. DÍA. El chorro a presión de la ducha cae sobre el cuerpo desnudo de JOSÉ. El vapor de agua caliente inunda el baño. JOSÉ frota su cuerpo, con rabia, como si quisiera arrancar el olor de la prisión, que ha impregnado su piel durante los últimos años. Suena el teléfono.
8	233	1,63	Sobre el sonido del teléfono vemos de nuevo el apartamento. Ahora, algo más ordenado y limpio. La luz se cuela entre las persianas. Vemos con nitidez el material fotográfico. También las botas camperas y la bolsa de cuero junto a una mesita sobre la que está sonando el viejo teléfono. JOSÉ aparece desnudo, envuelto en una toalla. Se sienta en la cama, coge un cigarrillo Gitanes (durante toda la película lo hará de la misma manera: lo extrae con el índice y el pulgar de su mano derecha, después lo golpea un par de veces contra el cartón de la cajetilla, justo sobre la figura de la bailarina, y lo enciende, escondiéndolo en el hueco de su mano para fumar). EL TELÉFONO SIGUE SONANDO. JOSÉ lo descuelga. JOSÉ Aló. La voz de SADER al otro lado, en francés. VOZ SADER Soy Sader... tu viejo amigo. La expresión de JOSÉ se endurece. JOSÉ (entre dientes) ¡Hijo de puta...! VOZ SADER ¡No cuelgues! JOSÉ está a punto de interrumpir la conversación. Decide hablar. JOSÉ ¿Cómo me has encontrado? VOZ SADER (con ironía) Casualmente... JOSÉ ¡Vete al infierno! VOZ SADER Lo has perdido todo...Estos años en la cárcel te han cerrado las puertas de París... Pero para eso están los amigos. Tengo algo para ti. Te espero en mi despacho en una hora. JOSÉ, pensativo, cuelga el auricular. Fuma. La bocanada de humo cubre su rostro.
9	88	0,61	SEC. 9.-AV. DES CHAMPS ELYSEES. EXT.DÍA.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			JOSÉ sale de una boca de metro. Un pequeño y variopinto grupo de gente se manifiesta ante una pancarta donde se lee: “SALVEMOS POLINESIA”. Miembros de una agrupación folclórica, ataviados con trajes típicos de Tahití, bailan. JOSÉ se fija en ellos. Le vemos caminando por la avenida, entre los transeúntes, en dirección hacia el Arco del Triunfo, hasta entrar en un lujoso portal de oficinas. Es la sede de PUBLI-TRIOMPH, según vemos en el rótulo de la puerta. FIN TÍTULOS EN SOBREIMPRESIÓN
10	124	0,86	SEC.10.-OFICINA AGENCIA DE PUBLICIDAD. INT. DÍA. A)RECEPCIÓN. Es la recepción de la Agencia. JOSÉ se dirige a la RECEPCIONISTA, una joven atractiva y exuberante, quien levanta la vista del ordenador. JOSÉ Soy José Zúñiga. RECEPCIONISTA ¡Oh, sí...! Acompáñeme... B)AGENCIA JOSÉ recorre la estancia. Le precede, contoneándose, la RECEPCIONISTA. DOS EMPLEADOS trabajan con cierta desidia entre ordenadores y gráficos. En las paredes, carteles de antiguas campañas de la agencia; todos ellos de productos de primera línea: “Air France”, “Michelin”, “Roche”, “Renault”, etc. JOSÉ se dirige hacia el despacho del director, según reza en el cartel de la puerta. La RECEPCIONISTA, golpea y seguidamente abre la puerta del despacho. La mirada de JOSÉ se cruza con la del DIRECTOR que, desde el interior, habla por teléfono.
11	336	2,35	SEC.11-DESPACHO DE SADER. INT. DÍA. SADER, director de PUBLI-TRIOMPH, apunto de cumplir los cincuenta años, ambiguo y sutil. Lleva Rolex de oro, anillo de oro... Está hablando por teléfono sentado en un sillón de cuero junto a un amplio ventanal a través del cual vemos el “Arco del Triunfo”. La decoración es una mezcla de clásico y moderno. Abunda la madera natural. Al ver a JOSÉ le hace un gesto invitándole a entrar. SADER (HABLANDO POR TELÉFONO) Está bien...Te llamaré. (COLGANDO, MIRA SU RELOJ. A JOSÉ) Llegas tarde... Y no es un buen síntoma después de tanto tiempo. SADER coge su pitillera y enciende un cigarrillo. Se sienta sobre la mesa. JOSÉ continúa con una violencia contenida. SADER trata de ser falsamente amable. SADER Supe que te habían soltado...Espero que la menos las vacaciones hayan servido para desintoxicarte. SADER se dispone a guardar la pitillera cuando reacciona y le ofrece un cigarro a JOSÉ que lo rechaza “no haciéndole caso”. JOSÉ Soy ex-fotógrafo, ex toxicómano, ex-convicto, pero nunca fui un traficante.... ni un traidor. SADER Bueno, bueno...tranquilo. No puede hacer nada por ti. Además, sabías a lo que te arriesgabas. JOSÉ (interrumpiéndole) ¿Por qué me has llamado?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			SADER saca una cajita plateada llena de cocaína e inhala con una cucharita, después se la ofrece a JOSÉ. SADER ¿Prefieres esto...? JOSÉ rechaza la invitación con un gesto serio. SADER parece disculparse con otro gesto. SADER se acerca a un catalogador de carteles, lo abre. JOSÉ, que le sigue con la mirada, queda impactado ante lo que ve. Se pone de pie y se acerca. Se trata de un cartel que representa una bella mujer muy morena y agitanada, vestida de negro y rojo, con un velo transparente sobre su cara en primer plano y con un paso de la "Semana Santa Sevillana" de fondo. (A partir de este momento hablan en castellano. SADER con marcado acento francés). SADER (OFF) ¿La recuerdas? Esos sí que fueron buenos tiempos. Acababas de llegar a París... Fue nuestro primer trabajo juntos...
12	129	0,9	SEC. 12.-CALLES DE PARÍS. COCHE. INT. DÍA. SADER conduce su coche por las calles de París: el viejo modelo "jaguar" deportivo de color verde oscuro que vimos al principio. En el asiento contiguo JOSÉ fuma un cigarrillo. SADER (Paternalista) Te encoñaste con ella como un perfecto gilipollas. De acuerdo, genio... Siento lo que pasó. Pero reconocerás que no fui el único con quien te ponía cuernos Carmen. Enloqueciste y empezaste a joderlo todo...Decidiste que tu reino no era de este mundo...Te quejabas de la publicidad, de la sociedad de consumo... Y luego..., ¡como un imbécil!, terminaste cayendo en el peor de ellos... JOSÉ reacciona y le corta. OSÉ Basta de discurso...¿vale? El coche se detiene en un moderno "parking" entre los rascacielos de la "Defense". Ambos salen del coche.
13	245	1,71	SEC. 13.-RESTAURANTE "NAPOLEÓN". INT. DÍA. JOSÉ y SADER comen en una mesa situada junto a la ventana de la planta alta desde la cual divisamos el "Arco de la Defense" entre las vanguardistas rascacielos de la zona. SADER bebe vino de su copa... SADER Voy a ser sincero...La idea no es mía. Carmen me lo ha pedido. Últimamente, las cosas no le han ido bien. Estamos montando un musical en Madrid...Y la estoy ayudando...Cuando supo que salías de la cárcel me pidió que tú hicieras las fotos para la promoción. Fuiste su talismán cuando empezó y piensa que vas a volver a serlo ahora...¿Qué me dices? JOSÉ pone cara de cierta incredulidad. SADER brinda al aire. JOSÉ (Irónico y mas distendido). ¡Olvidarme...! SADER(Más serio y enérgico) ¡Escúchame bien!, quizá sea tu última oportunidad...Tengo un amigo en Varsovia...un químico...un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			profesor. Fabrica unas pequeñas pastillitas (SE LAS MUESTRA: SON ROJAS Y TIENEN FORMA DE CORAZÓN). Píldoras de la felicidad, las llama él. Las fabrica como hobby, para distraerse...son fantásticas...Le he pedido que fabrique unas pocas...Tú las llevarás a Madrid. JOSÉ No cuentes conmigo... JOSÉ hace ademán de levantarse. SADER le detiene. SADER Te llevarás un buen dinero...Lo suficiente para volver a empezar...Así de fácil...Esta vez no hay ningún peligro. ¡Palabra de honor...! JOSÉ He dicho que no. ¡Y sé muy bien para qué sirve tu palabra y en qué consiste tu honor! SADER Si no es así, tampoco hay reportaje. Ni adelanto... (MOSTRÁNDOLE EL FAJO DE BILLETES).
14	32	0,22	SEC.14.-AEROPUERTO DE BARAJAS. PISTA. EXT. DÍA. El día es soleado y cálido en contraste con la atmósfera gris de París. Un avión de Iberia o de Air France aterriza en la pista.
15	40	0,28	SEC. 15. -ALMACENES DE EQUIPAJE.-IN/EXT. DÍA. Las carretillas eléctricas cargadas con equipajes llegan al almacén. Un perro policía, conducido por un Agente husmea los equipajes. Se detiene ante una maleta roja y la bolsa de cuero de JOSÉ. Ladra nervioso.
16	164	1,14	SEC.16.-SALA RECOGIDA EQUIPAJES AEROPUERTO. INT. DÍA. JOSÉ, con otros viajeros, espera la salida de su equipaje. En la cinta transbordadora aparece la maleta roja a la que el perro policía ladraba en el almacén y, tras ella, la bolsa de cuero viejo de JOSÉ. Viste con su chamarra. Una mano coge la maleta y la coloca en un carro con ruedas. Dos POLICÍAS uniformados y uno de paisano se colocan junto al viajero que ha recogido la maleta y que estaba al lado de JOSÉ. ROMERO Acompañe a los agentes...Sin escándalos. ROMERO, el policía de paisano, es un tipo de unos cuarenta y cinco años, delgado, malcarado, con una verruga en la cara. El viajero de la maleta se aleja acompañado por los policías. JOSÉ lleva su bolsa grande y otra pequeña, también de cuero, colgada al hombre, se dirige hacia la salida. ROMERO (OFF) ¡Oiga! JOSÉ se vuelve. ROMERO ¿Qué lleva ahí? Señala las bolsas. JOSÉ Mis cámaras...Soy fotógrafo profesional. ROMERO

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Está bien...Siga.
17	52	0,36	SEC. 17.-AEROPUERTO. LLEGADAS.INT. DÍA. JOSÉ atraviesa el control de aduanas y entra en la zona de "llegadas": al otro lado le espera RENÉ, un tipo rubio teñido, muy afeminado, de unos 35 años. RENÉ reclama su atención entre los viajeros. RENÉ ¿José Zúñiga...? ¿Eres tú, verdad? (LE TIENDE LA MANO) Soy René.
18	224	1,56	SEC. 18.-CARRETERA AEROPUERTO-MADRID. CALLES. INT. COCHE. DÍA. RENÉ conduce un coche utilitario moderno de color morado, mientras JOSÉ mira el paisaje de la entrada y las calles de Madrid. JOSÉ, molesto por la luz, hace un gesto y se pone sus gafas de sol. RENÉ se muestra excesivo. Quiere caer bien. RENÉ Toda mi vida he trabajado en el teatro...¿sabes? Pero ya no hay respeto ni por la cultura. Los años dorados de las subvenciones pasaron a mejor vida. Ahora los políticos se lo llevan todo...Lo único que les importa en enriquecerse...En fin...¡Qué le vamos a hacer!... Hay que buscarse la vida....¡A propósito...! JOSÉ el complementa la frase y saca de su bolsa una caja estilo bombonera envuelta en papel rojo que le entrega a RENÉ. JOSÉ Los bombones...Espero que le gusten... RENÉ Tengo entendido que llevas mucho tiempo fuera de España...¿Por qué te fuiste? JOSÉ No podía respirar. RENÉ Sí... tienes razón, fueron tiempos duros... ¡Francia siempre ha sido otra cosa! ¿Verdad? JOSÉ ¡Sí... se respira aún peor! RENÉ Pero un aire bien perfumado. RENÉ se ríe de su propio chiste. El coche se detiene frente a la puerta de un viejo hotel de la zona centro. JOSÉ coge su equipaje del asiento trasero y se apea. RENÉ Carmen te espera antes del ensayo. A las cinco en punto. Como en los toros.
19	266	1,86	SEC.19.-TEATRO.ESCENARIO Y PATIO BUTACAS.-INT. DÍA. Sobre el escenario del teatro, con un decorado a medio montar, están ensayando BAILARINES y BAILARINAS de ballet español. También vemos y escuchamos a un grupo de CANTAORES y GUITARRISTAS interpretando un tema flamenco. El ensayo lo controla RENÉ, es el coreógrafo. RENÉ ¡Está bien, chicos! ¡Está bien...! Un último esfuerzo y terminamos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			RENÉ descubre a JOSÉ con su cámara, en el patio de butacas. Mira su reloj... RENÉ Doña Carmen está muy preocupada... De repente, un reflejo luminoso viene a golpear los ojos de JOSÉ que, de nuevo, (ya lo había hecho en el coche en su primer contacto con la fuerte luminosidad de la luz de España) hace un gesto al sentirse deslumbrado y busca el origen del destello. Procede del espejo de mano de una de las bailarinas que, en el proscenio, está maquillándose los labios con un carmín rojo muy intenso. Es LOLA. Joven, agitanada, misteriosa y bella. Tiene un sorprendente parecido con la modelo del cartel, incluso hasta en el vestido. Se vuelve y mira, descarada y provocativa. JOSÉ, sorprendido, mantiene su mirada fija. Tras LOLA hay una trama de cuerdas que tejes una especie de tela de araña. Ella, sin dejar de mirarle, continúa pintándose los labios. RENÉ date prisa...el camerino es por allí...Al fondo... JOSÉ parece salir del asombro que le ha causado la gitanilla y se encamina en la dirección que le ha marcado RENÉ. LOLA, que ha comenzado de nuevo a maquillarse en su espejito, hace un mohín de falsa indiferencia. Mientras, escuchamos en off que el ensayo se ha reanudado.
20	513	3,59	SEC. 20.-CAMERINO DE CARMEN CORAL. INT. NOCHE. Camerino con un pequeño saloncito, lleno de trajes, accesorios, fotos y carteles relacionados con la carrera artística de CARMEN CORAL, una mujer muy atractiva, de unos cuarenta y tantos años. Es la misma que aparece en el cartel del despacho de SADER pero con más años. Está en lencería probándose un traje. Sobre el tocador está la bombonera que JOSÉ trajo de París. Llaman a la puerta. CARMEN entra en cuadro de espaldas sobre el cartel que ya conocemos. Abre y aparece JOSÉ. Se observan. CARMEN Vaya...(MIRÁNDOLE DETENIDAMENTE) En algo no has cambiado...¡Con retraso...! JOSÉ Casi veinte años... CARMEN ¿Cómo me encuentras...? JOSÉ ¡Espléndida! CARMEN Te busqué...Pero estabas muy ocupado con tu droga...Te escribí a la cárcel. Me devolvieron las cartas sin abrir. JOSÉ (con profundidad) Ya me lo habías dicho todo... CARMEN se separa de él, nerviosa. Toma una bata de encima del biombo y se lo pone.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

JOSÉ
¿Para qué me has hecho venir?

CARMEN
Necesitamos una imagen para la campaña...Quiero algo especial...Una imagen definitiva, con fuerza, belleza, pasión, elegancia...Algo....Algo...

JOSÉ (Irónico)
¡...Genial!

CARMEN
¡Exacto...! ¡Algo genial...! Por eso te he hecho llamar...! (LEYENDO UN RECORTE DE PRENSA QUE TIENE SOBRE SU TOCADOR) "José Zúñiga es el único que ha sabido fotografiar la esencia de España, desvelándonos el surrealismo mágico e irracional que muy pocos artistas...

JOSÉ
(CORTÁNDOLE) Basta de teatro. Sé que eres buena actriz...¿Para qué me has hecho venir?

CARMEN se acerca seductora y le besa. JOSÉ se deja hacer, pero no responde.

CARMEN
Para besarte. (SEPARANDO SU CARA DE ÉL). ¿Qué has pensado para las fotos?

JOSÉ
Todavía nada.

CARMEN.
Tienes que sacarme como antes. Aún soy hermosa...¿No crees?

CARMEN se retira un poco como mostrándose.

CARMEN
Fuimos muy felices...Nos amamos. ¿Ya no te acuerdas...?

JOSÉ
(IRÓNICO) Sí, Carmen, te amé... me volviste loco...Destruí mi vida por ti...

CARMEN
Entonces eras joven y guapo...

JOSÉ
...y estúpido.

CARMEN coge uno de los "corazones púrpura" que contiene la bombonera y se lo muestra a JOSÉ.

CARMEN
Estos corazoncitos nos pueden ayudar a recuperar el tiempo perdido...Son maravillosos... te hacen volar...Vuelves a sentir el amor como si tuvieras veinte años...

CARMEN extiende la palma de la mano abierta ante el rostro de JOSÉ, invitándole a que tome una. JOSÉ, lentamente, le cierra la mano con las suyas.

CARMEN
Aún soy la mejor... Y tú as a ayudarme...

JOSÉ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Por supuesto...Está dentro del contrato. Para eso he vuelto...y en primera. CARMEN juega provocativa con un foulard que acaba de sacar del bolsillo de su bata. Se va acercando a él como ofreciéndose. Intenta besarle con pasión mientras sitúa el foulard entre sus caras. CARMEN Espero que al menos no hayas olvidado cómo darme placer... JOSÉ parece aceptar el juego. Con el foulard venda los ojos de CARMEN, su rostro parece encenderse de pasión, pero repentinamente cambia su actitud y se aparta. JOSÉ Es mejor que empiece a trabajar...Echaré un vistazo a los focos...(GESTICULANDO CON LA CÁMARA9 Necesito hacer algunas pruebas de luz.... CARMEN se despoja del foulard y observa irónica a JOSÉ, que desaparece.
21	644	4,5	SEC. 21.-ESCENARIO Y ENTRE BASTIDORES. INT. NOCHE. Tras el escenario, entre bambalinas, JOSÉ, con su camisa amarillenta bajo su chaqueta tres cuartos, se pasea observando los detalles del decorado a medio montar. EL ensayo ha terminado. Sólo se oye a lo lejos un taconeo rítmico. De repente, algo brillante atrae su atención. Es el espejito con el que se maquillaba LOLA. Ha quedado olvidado sobre una mesa con el pintalabios. JOSÉ lo toma. Está manchado con trazos de polvo blanco. Pasa el dedo por el espejito, recoge los restos y se lleva el dedo a la boca para probar con la lengua el sabor... En ese preciso momento, llega hasta él, multiplicada por el eco, el taconeo y la risa de una mujer. JOSÉ se acerca a un telón, lo aparta ligeramente y descubre el escenario..., donde RENÉ, muy afeminado y con cara de vicioso, está enseñando a LOLA un movimiento de baile que imita, de manera muy erótica, el paso lento y sensual de una jaca, al tiempo que canta una copla a capela. Lleva unas medias negras de lana hasta el muslo y un body negro de malla transparente, algo roto y muy morboso. Bruscamente, aparece CLARA, otra BAILARINA del coro, ya vestida de calle y también muy provocativa. CLARA. (CON RABIA CONTENIDA. DESAFIANTE) ¡Eso me corresponde a mí...! RENÉ TRATA DE DARLE EXPLICACIONES. LOLA, volviéndose despectivamente, continúa los movimientos con más energía y provocación. RENÉ No te enfades, Clarita, hija... es sólo un ensayo. CLARA (CON RABIA E IRONÍA. OBSERVANDO CON ATENCIÓN LOS OJOS DE RENÉ) ¡Ya comprendo cómo te ha liado esta bruja...! ¡Llenándote las narices de veneno...! LOLA, furiosa, se planta frente a CLARA desafiante y despectiva. Ambas mujeres se miran fijamente. CLARA estalla. CLARA ¡Puta...!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RENÉ, incapaz de intervenir, observa nervioso.

LOLA
¡Te voy a …!

JOSÉ, que ha estado observando oculto y gusto, aparece repentinamente, sujeta el brazo de LOLA cuando ésta se disponía a atacar a CLARA.

JOSÉ
¡Se acabó el ensayo...!

JOSÉ continúa sujetándola. Ambos se miran fijamente.

LOLA
¡Déjame...francés, que la copla no va contigo!

RENÉ
Clara, por favor... escucha... querida... no hagamos de esto un mundo...¡Clarita!

EL COREÓGRAFO sale tras CLARA y quedan solos LOLA y JOSÉ. La blusa de LOLA se ha desgarrado y dejar ver uno de sus hermosos senos. JOSÉ no puede apartar su mirada furtiva del pecho de la joven. LOLA se yergue con gesto altivo, haciendo todavía más visible su desnudez.

JOSÉ
Tienes muy mal carácter....

LOLA
¿Acaso era mejor mi madre?

JOSÉ
(SORPRENDIDO) ¿Tu madre...?

LOLA
Todo el mundo dice que nos parecemos mucho. Tú eres... “su fotógrafo”... ¿no? Me ha hablado mucho de ti.

JOSÉ
¿Cosas buenas...?

¡Quien sabe...! (SE TAPA EL SENO)

JOSÉ recoge la flor que llevaba en ele escote, que había caído al suelo con el ajetreo, y se la ofrece. LOLA toma la flor haciendo, coqueta, un mohín de niña desvalida.

LOLA
¿Por que te has vestio de malaje...?

JOSÉ aparenta sorprenderse.

LOLA
El amarillo trae mala suerte.

JOSÉ
Si tú lo dices...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			LOLA ¡Yo no...! El destino está escrito. LOLA se coloca la flor en el escote. JOSÉ parece divertirse con el desparpajo de ella, y se va alejando. En ese momento aparecen dos gitanos jóvenes, alrededor de los 25 años, bien vestidos y con cierto aire de chulería. Son FETÉN y RAFAEL. FETÉN es un hombre atractivo, viste cazadora de cuerdo de firma, camisa negra y tiene el pelo largo, brillante, bien peinado y recogido en una coleta. RAFAEL, más o menos de la misma edad, es muy delgado, guapo, aunque pálido y con marcadas ojeras, con aire de estar enfermo. Es gesticulador y muy hablador cuando viene al caso. JOSÉ y los GITANOS se miran. Se abre, cada uno a un lado del pasillo, para ceder el paso a JOSÉ. RAFAEL (sonriente) ¡Hola, prima...! ¡Cada día estás más guapa...!
22	55	0,38	SEC. 22.-PZA. 2 DE MAYO. CALLES MALASAÑA. EST. DÍA/ATARDECER. JOSÉ camina nostálgico por una calle de Malasaña que desemboca en la Plaza del Dos de mayo. Se detiene frente a la plaza. Se fija en un pequeño taller de carpintería. Vemos el rótulo: "CARPINTERÍA ZÚÑIGA". Parece definitivamente cerrada. Entra en el portal de al lado.
23	137	0,95	SEC. 23.ESCALERAS. RELLANO. INT. DÍA/ATARDECER. JOSÉ sube las escaleras de una típica vivienda modesta de Malasaña. Se detiene en el segundo, frente a una puerta. Su actitud es de nostalgia. Se abre la puerta vecina y sale ÁGUEDA, de unos setenta años, que ha escuchado los pasos. ÁGUEDA No hay nadie. JOSÉ se alegra al verla. ÁGUEDA, no. JOSÉ Doña Águeda...Soy José. ÁGUEDA Sé quién eres...Lo enterramos el año pasado...Yo misma te escribí cuando se puso tan malo...y después, para que vinieras al entierro. JOSÉ No pude... estaba... bueno, no importa donde estuve. ÁGUEDA Tengo las llaves... voy a buscarlas. ÁGUEDA hace mención de entrar a su casa. JOSÉ Hoy no... quizás otro día. JOSÉ comienza a bajar las escaleras. ÁGUEDA se asoma a la barandilla. ÁGUEDA Tu padre te quería...¡Te quería mucho! ¡Siempre hablaba de ti...!
24	87	0,6	SEC. 24.-COCHE POLICIAL Y CALLE. COMPLEJO. INT./EXT. NOCHE

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			A)COCHE POLICIAL. El inspector ROMERO, al que ya vimos en el aeropuerto, delgado y malcarada. De forma hábil se coloca una porción de polvo blanco en la mano, lo aspira con la nariz y se limpia los restos, contemplándose en el espejo retrovisor. ROMERO. Bueno, vamos allá, Romero. B)CALLE Desciende del coche (un "K" policial) y se dirige hacia la puerta principal de un bar-discoteca de lujo entre coches policiales, un furgón del anatómico forense y varios policías uniformados.
25	123	0,86	SEC.25.-DISCOTECA. RETRETE. INT. NOCHE. Un CHICO de alrededor de veinte años está muerto con la cara apoyada contra las frías losetas de la pared. Están haciendo las fotografías policiales y un FORENSE le mira las venas de los antebrazos. ROMERO, que se apoya en la puerta, estornuda. Saca de su chaqueta un inhalador anticatarro y aspira por la nariz. ROMERO Un gilipollas menos...¿Plata o aguja? FORENSE No se pinchaba... Eso seguro... Le ha estallado el corazón. ROMERO ¿De amor? FORENSE Cuando le hagamos la autopsia, te lo cuento. ROMERO ¡Imbéciles...! Estos niñatos se tragan las pastillas a puñados... como si fueran caramelos. Un POLICÍA UNIFORMADO se acerca. UNIFORMADO Le llama el Obispo... ROMERO se arregla la chaqueta y la camisa y sale del retrete.
26	530	3,71	SEC.26.-DISCOTECA. INT. NOCHE. La muerte del muchacho del retrete ha paralizado la actividad de la discoteca. Un grupo de CHICOS y CHICAS jóvenes hablan entre sí. Algunas chicas, muy atractivas, muestran las piernas, sentadas de cualquier manera. Contemplándolas, EL OBISPO, COMISARIO JEFE, un hombre gordo y de aspecto intrigante que está sentado a una mesa fumando un puro. Llega ROMERO. EL OBISPO no le mira, le hace una seña para que se siente. ROMERO lo hace. OBISPO Zorras... todas son unas zorras... (SEÑALA A LAS CHICAS) ¿Las ves? ...Están cansadas de que se la meta cualquiera...Saben más que tú y yo juntos. El OBISPO tamborilea sobre la mesa y continúa observando a las chicas mientras fuma de su puro. ROMERO se rasca su verruga de la cara.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

OBISPO
¿Cómo va lo de tu mujer...? ¿Responde a la quimioterapia...?

ROMERO
Se le cae el pelo.

OBISPO
¿Y lo tuyo...? ¿Se arregla ...o te echan?

ROMERO
Eso lo sabrá usted mejor...¿No es el jefe?

OBISPO
Bastante pringado estás...Pero ya sabes cómo son estas cosas. Un día te quieren despedir..., otro día haces un buen servicio, y al día siguiente todo se olvida, incluso se empeñan en ascenderte. Lo importante es que no se metan los periodistas por medio. En casa, los trapos se lavan mejor. Entre amigos. La amistad es lo más importante...

ROMERO.
Ya.

De pronto, con un gesto que quiere ser displicente, el OBISPO abre la mano izquierda y deja caer sobre la mesa un corazón púrpura.

DETALLE. La píldora rueda sobre la formica hasta quedar cerca de ROMERO.

OBISPO
¿Has visto antes esto...?

ROMERO
¡Joder! Ya las hacen con figuritas.

OBISPO
Sin coñas...

ROMERO
¿De dónde ha salido?

El OBISPO hace una seña a un POLICÍA UNIFORMADO. Una chica QUINCEAÑERA, muy maquillada y de exuberante y descarada belleza que estaba apartada del grupo de CLIENTES, custodiada por los POLÍCIAS uniformados, se acerca a la mesa, sin temor ni timidez alguna.

ROMERO
¿Éxtasis...?

QUINCEAÑERA
Son nuevas. Un bombazo, tío.

ROMERO
¿A quién se la compraste?

QUINCEAÑERA
No la compré...Me la regaló él...

Hace un gesto con la cabeza señalando en dirección hacia los retretes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ROMERO ¿El muerto? ¿Y dónde las pilló...? QUINCEAÑERA No lo sé. Lo único que dijo es que no había que mezclarla con nada. Pero la verdad es que se puso de coca hasta el culo. De pronto, se inclina apoyando las manos en la mesa y permitiendo que los POLICÍAS contemplen a sus anchas los voluminosos senos a través del escote, sin sujetador. QUINCEAÑERA ¿Me van a detener...? El OBISPO hace una señal a los POLICÍAS. OBISPO ¡Llevárosla! La QUINCEAÑERA se encoge de hombros y se retira custodiada por los guardias uniformados. El OBISPO juega con el corazón púrpura sobre la mesa. Lo empuja hacia ROMERO. OBISPO El caso es tuyo. ROMERO ¡No me jodas, Obispo! Esto les corresponde a los de la regional...Yo sólo he venido porque estoy de guardia... Además, en Barajas me va de puta madre... El OBISPO se pone en pie. OBISPO Recuérdalo, Romero...Un buen servicio y todo se olvida... Hace intención de irse, pero se vuelve hacia ROMERO con sonrisa de ironía. OBISPO ¡Ah! Si quieres, puedes "interrogar" a la putita...
27	157	1,09	SEC.-27. TEATRO. PLATÓ SESIÓN FOTOGRÁFICA. INT. DÍA. El decorado tiene toda la parafernalia al uso: focos, personal auxiliar... CARMEN CORAL, vestida de "Carmen la cigarrera" posa con notable artificiosidad. Ella parece manejar la sesión. JOSÉ tras su cámara no deja de accionar el flash. Un ayudante asiste con los focos. JOSÉ, desalentado, hace un gesto ostentoso con su cara. JOSÉ Es mejor dejarlo por hoy... CARMEN le mira enrabietada y fuera de sí. CARMEN ¡Dejarlo...! ¿Pero qué dices...? ¡Aquí se hace lo que yo diga! JOSÉ No creo que hoy consigamos nada que merezca la pena...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			CARMEN ¡Es intolerable...! JOSÉ ¡Sigues siendo la misma...! O no...quizás ya no... CARMEN ¿Quién te crees tú para decir eso? Eres un drogadicto incompetente. JOSÉ la mira fijamente antes de abandonar el plató. LALA, vestida con ropa de ensayo, ha observado todo tras el telón sin ser vista. Ahora su mirada se cruza con la de JOSÉ. Los dos intuyen algo.
28	147	1,02	SEC.28.-TEATRO. ALMACÉN.INT. DÍA. JOSÉ, con semblante serio, está en un rincón de la estancia rodeado de trozos de viejos decorados, ordenando y recogiendo su material fotográfico. Repentinamente aparece LOLA, lleva el pelo mojado, como recién duchada, va vestida de calle, moderna y sexy, lleva una bolsa deportiva en bandolera. LOLA Menudo movidón has montado, francés... JOSÉ interrumpiendo su labor, la mira sorprendido. LOLA ¿Qué es lo que pretendes? JOSÉ Vivir tranquilo... LOLA ¿Y cómo se hace eso francés...? JOSÉ Aún no lo sé. ¿Y tú...qué pretendes tú? LOLA Ser artista...la mejor... JOSÉ Lo conseguirás. LOLA ¿Por qué estás tan seguro? JOSÉ Tienes algo diferente...Igual que ella... LOLA ¿Sí...? ¿Tú crees...? También dicen que tenía muchos amantes. ¿Qué tal era en la cama...? JOSÉ Eso a ti no te importa...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			JOSÉ ha terminado de recoger su material, ambos parecen estar listos para marchar. LOLA ¿Me invitas a un helado...?
29	159	1,11	SEC. 29.-CALLE. EXT. ATARDECER. A) LOLA y JOSÉ caminan relajadamente cargados con su bolsas al hombro. Ella va chupando un helado. Un VENDEDOR ambulante pregona su mercancía en la acera: VENDEDOR “Periquitos... Periquitos en su jaula...Periquitos de raza...” JOSÉ Saca un billete del bolsillo y lo entrega al vendedor, quien, a cambio le da uno de su pájaros, colocado sobre un palito, sin jaula. JOSÉ se lo regala a LOLA. La muchacha acepta el periquito con una alegre sonrisa. Frunce los labios y le da un suave beso en el pico, sin apartar sus ojos de los de JOSÉ. B) JOSÉ y LOLA aparecen caminando tras doblar una esquina. Se detienen, por iniciativa de ella, frente a la fachada de una iglesia evangelista, según reza en un cartel y su cruz correspondiente. LOLA conduce a JOSÉ hasta la entrada. LOLA Yo también voy a invitarte a algo que te va a gustar. Si quieres, puedes hacer fotos.
30	197	1,37	SEC.30.-IGLESIA EVANGELISTA. INT. NOCHE. LOLA y JOSÉ entran en un amplio local casi desnudo, presidido por un altar con cruz. Se está celebrando el culto. Un grupo de gitanos de todas las edades asisten fervorosos. Un PASTOR, también de raza gitana, preside la ceremonia ayudado por dos GITANILLOS. Los gestos y oratoria del PASTOR son exagerados, salpicados de constantes “aleluyas” a Jesucristo, que son contestados frenéticamente por los fieles. Todo mezclado con catos religiosos tipo “Gospell aflamencado”. La escena está llena de color y fanatismo. LOLA y un JOSÉ maravillado observan la escena. LOLA le hace un gesto como diciendo “sígueme”. Ambos atraviesan el local sigilosamente. El rito continúa y JOSÉ sigue sorprendido mientras camina detrás de ella. Cuando llegan al otro extremo se introducen por un pasillo hasta una puerta en la que reza un letrero: “Oficina-almacén”: LOLA la golpea con la mano. Al poco, la puerta se abre y aparece un gitano maduro, con una gran cicatriz en la car,a con aspecto de patriarca sabio y guasón. Es PACO “CARACORTÁ”. PACO (SORPRENDIDO) ¿Qué hace por aquí, chiquilla? Les invita a entrar con el gesto. Ambos lo hacen. Mientras, seguimos escuchando nítidamente los cánticos del culto.
31	696	4,87	SEC.31.-IGLESIA EVANGELISTA. OFICINA-.ALMACÉN. INT. NOCHE. El interior de la estancia está llena de sillas, mesas y cajas apiladas, estanterías repletas de ropas, biblias, material escolar, alimentos, medicinas, etc. También hay una mesa de oficina y los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complementos, encima colgado en la pared un retrato del rey.

PACO se fija en las cámaras de fotos de JOSÉ.

PACO
(CERRANDO LA PUERTA)

¡No me digas que vas a salí en lo papel...!

Cuando LOLA está con los de su raza su forma de expresarse se relaja y su forma se agitana un poco más Aumenta su desparpajo.

LOLA
¿Quién sabe? De momento ando de paseo con este señó francé... Es un fotógrafo muy importante... y además dise que soy diferente....

PACO
Tú, lo que ere, e una maravilla de la naturaleza.

LOLA
(A JOSÉ) Es mi abuelo PACO... Fue cantaor profesional (SE ESTRECHAN LA MANO AFECTUOSAMENTE) Ahora ayuda a los que lo necesitan.

PACO
Ya ve usté, me voy hasiendo viejo... y después de to lo que uno ha visto... es hora de hasé argo por los de mi rasa. (MIRANDO SU ENTORNO). Últimamente las cosas se han puesto “mu complicás” pa los gitanos... Lo jóvene “sán echao” a perder... usté ya me entiende... (COGE UNA BIBLIA) No es que yo sea “mu” católico...pero hay que “hasé argo”...
Y a muchos esto les ayuda a aguantar las miserias (LA DEJA SOBRE LA MESA). (CAMBIANDO EL TONO) ¿Qué le parece a usté mi nietesilla...? Ademá de guapa, qu´eso salta a la vista.

LOLA
¡Abuelo...! ¿Qué va a pensá este señó?

VAN INTERNÁNDOSE EN EL LOCAL ENTRE LOS OBJETOS.

PACO
(A JOSÉ)
¿Sabe usté? Esta chiquilla (ACARICIÁNDOLA) E un diamante...Esensia flamenca...Se lo digo yo.

En ese preciso momento se oye el ruido de la puerta. Aparecen los dos jóvenes gitanos: FETÉN y RAFAEL.

PACO
(A JOSÉ)
Aquí mis sobrinos... Fetén y Rafael.
También ayudan en lo que pueden.

RAFAEL
¡Primilla, tú por aquí...!

FETÉN mira fijamente a LOLA, que sostiene su mirada sonriendo muy chula mientras acaricia el periquito. JOSÉ observa sin perder detalle. FETÉN mira al periquito y a JOSÉ.

LOLA
Ya ve... de visita.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			FETÉN (A JOSÉ) Por lo que veo, no le farta de ná a mi prima. LOLA Deja ya de ronear... PACO (LLEVÁNDOSE A FETÉN Y DIRIGIÉNDOSE A JOSÉ) Me va usté a perdoná... tengo que tratar con mi sobrino... cosa der trabajo... pero me gustaría muchísimo ver lo que ustedes van hasé...A vese he visto foto de gente... y no era un momentico de la vía d´esa gente lo que estaba allí, en el trosito de cartón... sino qu´era toa su vía... FETÉN echa una mirada intensa a LOLA y a JOSÉ antes de abrir la puerta abandonar la estancia. RAFAEL se pone a cantar acompañando el rumor procedente de la sala mientras saca de su bolsillo una pipa. LOLA se le acerca, coge la extraña pipa muy ornamentada de RAFAEL y va hacia JOSÉ. LOLA le acaricia ligeramente el rostro con la boquilla de la pipa- RAFAEL continúa con los preparativos mientras canta. LOLA (COQUETA) ¿Sabes para qué sirve...? JOSÉ Sí. RAFAEL (A Lola con sorna) Mira, tu amigo...qué listo es... LOLA (Malévola) ¿La has probado? JOSÉ Sí. RAFAEL ¿Por qué no le invitamos a una “Pipa”...? Que parece que le gusta... LOLA devuelve la pipa a RAFAEL que ha sacado de una bolsita polvo blanco y comienza a llenarla. Se la ofrece a JOSÉ, éste nega con la cabeza y hace esfuerzos para controlarse. RAFAEL Para que te pongas guapo... JOSÉ (CAÚSTICO) No..., gracias. RAFAEL Grasias a ti, que así tocamos a más.¿Quieres...prima? RAFAEL se lo ofrece a LOLA, que mira desafiante a JOSÉ y rechaza la pipa. LOLA (RECHAZANDO LA PIPA) A veces sí...Y a veces no... RAFAEL enciende con su mechero y aspira el humo resultante de quemar la heroína. JOSÉ Parece

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			afectado por la presencia de la droga. LOLA se da cuenta. RAFAEL A Lola no hay ná que la enganche...Ná, francé...., ná. JOSÉ se da media vuelta y se va de la sala. RAFAEL ¿Qué pasa ar gachó...? Se l´a puesto cara de "pavo en navidá".... LOLA sale tras JOSÉ apresurada. El periquito, asustado, revolotea desde su hombro.
32	116	0,81	SEC.32.-CALLE DE LA IGLESIA. EXT.NOCHE. LOLA alcanza JOSÉ, le coge del brazo, preocupada por su estado. LOLA ¿Qué te pasa, francés...? JOSÉ, serio, no contesta. LOLA Parese que te haya comío la lengua el gato...¿No te ha gustado mi gente...? Ni que hubieras visto un fantasma... Se detienen bruscamente. JOSÉ continúa afectado. Se apoya en la pared y deposita su bolsa en el suelo. JOSÉ ¡Déjame...! LOLA Sólo era una broma... JOSÉ A ciertas cosas no juego. Ahora, vete... LOLA da unos pasos para marcharse, se detiene, vuelve y besa con furia a JOSÉ en la boca; se despega bruscamente y sale corriendo. JOSÉ, apoyado en la pared, con su máquina de fotos, la ve partir.
33	272	1,9	SEC. 33.-APARTAMENTO RENÉ. INT. NOCHE. Salón modesto y barroco. Un altar con la imagen de la virgen lleno de velitas y lucecitas preside el lugar. RENÉ, en ligueros, con tacones y una bata sexy y ROMERO, en calzoncillos, completamente colgados, bailan una parodia de sevillanas de "Martirio". Es evidente que están ciegos de drogas. ROMERO estornuda y se aplica el inhalador anticatarro. ROMERO (MIENTRAS BAILA) Están metiendo en la ciudad unas pastillitas rojas muy brillantes en forma de "corazón"... las traen de fuera. ¿Qué sabes tú de eso...? RENÉ A mí, las pastillas me dan grima, ¿qué quieres que te diga? Sin previo aviso, ROMERO le da un bofetón y le patea las piernas con fuerza. RENÉ grita y cae al suelo. ROMERO le sigue pateando las piernas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ROMERO (FURIOSO) ¡Terminarás bailando con muletas, zorra"... Vas a enterarte (LE AGARRA DEL CUELLO) quién distribuye esos "corazones", querida, y me lo as a contar con detalle. Dime que has entendido todo lo que te he dicho. RENÉ Sí, sí...Romero, lo he entendido (FROTÁNDOSE LAS PIERNAS) No te expliques más, que me matas. ROMERO pega su rostro al de RENÉ, que retrocede hasta que el respaldo del sillón se lo impide. ROMERO se unta el dedo con una botella de aceite de oliva y se lo pasa por la cara, la boca y, por el gesto, suponemos que también por el culo, mientras le dice: ROMERO Dieta mediterránea para mi nena... Seguidamente empieza a encularle. El ritmo va aumentado. ROMERO La amistad es muy importante. Es lo más importante que hay, gatita...¿Sabes? RENÉ (CON CARA DE GUSTO) Te explicas muy bien, Romero... ¡Mátame, mátame!
34	32	0,22	SEC.34-FACHADA TEATRO. EXT. DÍA/ATARDECER. Vemos la fachada del teatro. En la parte superior sobre una marquesina un gran cartel anuncia: "Próximamente, CARMEN". Un taxi se detiene. JOSÉ desciende y entra al teatro.
35	108	0,75	SEC. 35.-TEATRO: PASILLOS Y CAMERINO. INT. DÍA. Varios miembros de la compañía vienen del ensayo. Uno vestido de torero, ellas de cigarreras, etc. JOSÉ parece estar buscando a alguien. Llega frente a la puerta de uno de los camerinos, llama, abre y busca con la mirada. En el interior sólo está RENÉ haciéndose un tiro de polvo blanco. Sorprendido, se asusta, pero enseguida se pone coquetón. RENÉ ¡Uuy..! ¡Tú por aquí, francés...! ¡Qué valiente! (esnifa). Dicen que antes Carmencita y tú eráis... JOSÉ Carmen antes era una perra...y no ha cambiado. RENÉ Sí, pero ahora parece que muerde...¿Te apetece? JOSÉ No... JOSÉ cierra la puerta y se va.
36	79	0,55	SEC.36.CALLE. SALIDA DE ARTISTAS. EXT. DÍA/ATARDECER. JOSÉ traspasa la puerta hacia la calle y permanece durante un momento desorientado. Saca su cajetilla y enciende uno de sus Gitanes. Es el último, tira el paquete y lo pisa. En ese preciso instante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			llega RENÉ, con su bolsa al hombro y tono misterioso. RENÉ (COQUETÓN) Esta noche hay flamenco en Revólver... Seguro que LOLA se pasa por allí (DISPONIÉNDOSE A SALIR) Cualquier taxi te llevará...¡Chao francés! RENÉ se aleja calle arriba.
37	203	1,42	SEC.37.-CALLE Y FACHADA "REVOLVER". EXT. NOCHE. EN la esquina de la calle donde se ubica "REVOLVER", la dirección es prohibida, se detiene un taxi y JOSÉ desciende de él. Camina hacia el lugar que le ha indicado el taxista. Vemos algunas siluetas inquietantes: mendigos, yonquis, putas, rockeros, guiris... Entre ellos, ABDUL, un camello árabe, se acerca a él. ABDUL (CON ACENTO) ¿Buscas algo? JOSÉ No ABDUL (CAMINANDO A SU LADO) ¿No necesitas nada...? Tengo cosas muy buenas...Chocolate...perico... y el mejor jaco de la ciudad. JOSÉ (ALGO CRISPADO) No, gracias. ABDUL ¿Qué te pasa? ¿No te gustamos los árabes? JOSÉ, llega a la altura de la puerta del local. Varios carteles anuncian: "Noche flamenca: ATRÉVETE". ABDUL ¿Te molestamos...? ¡Maricón! ¡Di! ¿Te molestan los moros? JOSÉ se zafa de ABDUL sin responderle y se dispone a entrar. En ese momento, el PORTERO le retiene haciéndole un rápido reconocimiento visual... PORTERO Los siento. El local está lleno. JOSÉ saca un billete y se lo entrega. Éste lo coge. PORTERO Adelante, señor, espero que aún pueda encontrar algún sitio. JOSÉ entra. El portero se dirige a ABDUL amenazante. PORTERO Abdul, me voy a cagar en la puta mora que te parió como vuelvas a acercarte por aquí...¡Largo!
38	267	1,86	SEC.38. "REVÓLVER". INT. NOCHE. JOSÉ entra en el local lleno de gente. En el escenario actúa KETAMA. Varias AZAFATAS vestidas de "Tío Pepe" reparten copas entre la gente. Le ofrecen una a JOSÉ, que la coge y observa desde la barra. Sentados en torno a un grupo se están pasando un porro entre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			RAFAEL, FETÉN y LOLA. Ésta ve a JOSÉ y se acerca a él. FETÉN se ha dado cuenta. LOLA No sabía que te gustara el flamenquito... JOSÉ Sin embargo, a ti parece que te gusta todo. LOLA Ya lo sabes. A veces, sí... a veces no. JOSÉ Vengo a despedirme. LOLA ¡Qué casualidad! Yo también tenía que verte. Quiero que me hagas un favor. Necesito un "book" de esos... con las mejores fotos del mundo... y había pensado... JOSÉ Ya no soy fotógrafo... LOLA Anda, francés, no seas desaborío... Lo necesito para ser una estrella... En ese momento aparece RAFAEL, sonriente, pero con guasa. La canción acaba de terminar y empieza a sonar la introducción de otro tema. RAFAEL ¡A las buenas de dios, franchute...! (A LOLA) Prima, te están esperando (A JOSÉ) ¡Si necesitas algo... ya sabes... aquí estoy yo! LOLA ¡Va por ti...! LOLA le hace una mueca coqueta a JOSÉ y se dirige al escenario. RAFAEL mira a JOSÉ y se ríe. FETÉN observa a JOSÉ mientras LOLA, ya en el escenario, arranca a cantar un tema aflamencado. JOSÉ queda fascinado con la intervención de LOLA, que ahora comienza a bailar. El público entregado con lo que ocurre en escena la jalea. La figura de LOLA parece transfigurarse. JOSÉ observa hechizado.
39	70	0,49	SEC. 39.-RECEPCIÓN. FACHADA HOTEL ZONA CENTRO. COMPLEJO. EXT/INT. DÍA. A) RECEPCIÓN. JOSÉ se dispone a abandonar la recepción tras haber abonado la factura. Lleva su equipaje consigo. RECEPCIONISTA ¡Señor...! Lo olvidaba...Tiene un mensaje. ¡Que tenga un buen vuelo! EL RECEPCIONISTA le entrega una nota. B)FACHADA. JOSÉ sale del hotel con todo su equipaje (bolsa de cuero y bolsa en bandolera). LEE LA NOTA PENSATIVO. PARA UN TAXI Y SE METE.
40	424	2,96	SEC. 40. CASA DE JOSÉ. COMPLEJO. INT. DÍA.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			A) SALÓN COMEDOR. Se abre la puerta. JOSÉ, con su equipaje, y ÁGUEDA entran a la casa. Típica de familia obrera, con los muebles justos, algunos libros y pocos objetos. JOSÉ va recuperando su infancia observándolo todo. Se detiene ante unas fotos de sus padres con él mismo de niño. Mientras, vemos a AGUEDA que le observa. AGUEDA Lo limpio todas las semanas. Últimamente han venido de varias agencias preguntando si está en venta. POR EL TALLER Y EL PISO OFRECEN TREINTA MILLONES. JOSÉ descubre una vieja pistola junto a un viejo carnet de la CNT de su padre y algunas fotos vestido de miliciano que ha descubierto al abrir un cajón. Mira hacia una puerta y se dirige hacia ella. La abre y entra. B) DORMITORIO Típico de un muchacho a comienzos de los sesenta. Posters del "Che" y "Fidel" en la pared. Vemos varias maquetas de aviones. JOSÉ lo contempla todo con un deje de nostalgia. AGUEDA parece detrás. AGUEDA Está como tú la dejaste...Tu padre no quería que se cambiase nada... JOSÉ se fija en uno de los pequeños aviones que lleva un reloj incorporado, lo coge, lo mira, le da cuerda, lo pone en hora y lo vuelve a dejar. JOSÉ Era mi favorito...Me lo regaló. Está bien, Águeda..., gracias por todo. ÁGUEDA tenía razón tu padre... Siempre contaba que, de pequeño, sólo pensabas en tus aviones. JOSÉ ¡Todavía, doña Águeda, todavía! ÁGUEDA Bueno...estoy en casa... Si quieres algo, me avisas. Se marcha, JOSÉ curiosea la estancia, pulsa la tecla de un cassette, suena una vieja canción de Carlos Puebla alusiva al "Ché", abre un cajón y saca del fondo su vieja cámara LEICA. La contempla. Se fija en un cuaderno. Es su viejo diario. Lo abre y lo lee... JOSÉ "Va a cumplirse un año de la muerte de Franco. El país huele mal, no se puede respirar, me ahogo...Mis fantasmas, Boris Vian, Miller, Camus, Sartre, el 68, Godard y hasta la Bardot...me están diciendo que mi destino pasa por París... Otro fantasma, el ejército de Franco, me reclama aquí... La decisión está tomada... Va a ser un largo viaje. Lo siento por "el viejo"... está tan solo... Al menos u orgullo quedará a salvo". JOSÉ, escéptico y nostálgico, descubre en su bolsilla la "Nota" que le dieron en el hotel. Esto le hace reaccionar. Coge su cámara y va hacia la puerta. Se detiene ante los posters y, de un solo golpe, rasga de arriba abajo el de "Fidel".
41	209	1,46	SEC.41- CAFÉ.INT. DÍA. Sentado, JOSÉ toma café y fuma al tiempo que mira un gran reloj que preside el lugar. Sobre la mesa

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			tiene su cámara y el paquete de Gitanes. El cenicero está lleno de colillas. En la mesa cercana, dos señoras "elegantes" hablan y fuman mecánicamente con gestos típicos en estos casos, sin tragar el humo, pero marcando mucho el gesto. Un ENANO guasón que vende lotería le aborda. ENANO Veinte años vendiendo lotería y jamás he dado un solo premio... pero ¡estoy a punto! Entra LOLA en el local. JOSÉ se zafa del enano al verla. Ella, tras echar una mirada, se acerca hacia su mesa. Va vestida muy moderna, con un toque de "dandismo calé", fresca, como recién duchada y lleva gafas de sol. JOSÉ ¡Parece que los relojes tampoco se han hecho para ti...! LOLA se sienta, saca una pequeña cajita de metal, la abre y con una minúscula cucharilla coge una porción de polvo que, con cierto disimulo, aspira por la nariz. JOSÉ mira preocupado alrededor. LOLA se quita las gafas, sus ojos "´típicos" la delatan. LOLA ¿Un toquecito, francés? ¿O prefieres en vena...? JOSÉ (SERIO) ¿A qué viene esto...? LOLA Ya te lo dije... ¡A veces sí... y a veces no!
42	119	0,83	SEC. 42. ARCO PLAZA DOS DE MAYO. EXT. DÍA. José hace frenéticamente fotos del rostro de LOLA bajo el arco de la plaza. La zarandea mientras dispara su cámara. EL rostro de ella se va volviendo cada vez más salvaje y agresiva. En una de las acometidas, JOSÉ le da un cachete en el rostro. Con un gesto violento de cabeza, ella se retira y el cabello le tapa la cara. Vemos que le cae un hilo de sangre de la comisura de los labios. En ese momento, JOSÉ acciona nuevamente la cámara. Se congela la imagen (Esta instantánea se utilizará más adelante). Durante la secuencia escucharemos una mezcla de música flamenca que se irá distorsionando cada vez más.
43	127	0,88	SEC. 43. CASA ROMERO, COMPLEJO. INT. NOCHE. A)COMEDOR Casa modesta y convencional. A la mesa cenan viendo la tele la MUJER DE ROMERO, con evidentes síntomas de enfermedad, la MADRE y tres NIÑOS de entre cuatro y diez años. Ninguno habla. Sólo se escucha un programa de televisión al que sólo ROMERO atiende sentado en un sofá apartado mientras se rasca su verruga. LOCUTOR TV El llamado caso de los "Corazones púrpura" se ha cobrado una nueva víctima. Se trata de Jéssica Pérez, una joven de 18 años, residente en Getafe... MADRE (A ROMERO) ¿Cuántos huevos... uno o dos? No le hace caso. Llaman a la puerta. ROMERO va a abrir. B)VESTÍBULO.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ROMERO abre la puerta. Se sorprende al ver a RENÉ. RENÉ Tengo que hablar contigo.
44	63	0,44	SEC. 44. REVOLVER. INT. NOCHE. En el escenario actúa ENRIQUE MORENTE, acompañado de guitarra, percusión, palmeros y voces femeninas. El local está lleno de público. Abundan los gitanos con aspecto dandy y moderno. JOSÉ traspasa la entrada y busca con la mirada ansiosamente. Por el local, pululan bellas mujeres agitanadas. JOSÉ se dirige hacia la barra, pide una copa y observa la actuación.
45	399	2,79	SEC. 45. LAVABOS DEL LOCAL. INT. NOCHE. JOSÉ entra en los lavabos. Descubre a RAFAEL, pálido y ojeroso, frente al espejo, preparándose una "Pipa". RAFAEL Hola, francé... Llegas justito a tiempo. Esto es gloria bendita. Na que ver con lo que tomáis en París. (SE LA MUESTRA). JOSÉ le mira y se instala en un urinario. RAFAEL ¿Has venido a verla? (ASPIRANDO LA PIPA, RÍE TONTAMENTE) Lola dice que eres periodista. ¿Es cierto...? JOSÉ Algo así. RAFAEL ¿Y qué hase farta para ser periodista? JOSÉ Tener una noticia... o mejor, inventártela... y que alguien te contrate... RAFAEL (INSTALÁNDOSE EN EL URINARIO CONTIGUO) ¿Pero hase farta un carné? JOSÉ A veces... RAFAEL ¿Y tú...tienes el carné? JOSÉ Arrugado... RAFAEL (RIÉNDOSE) ¿Como mi polla...? En ese momento, alguien tira de la cadena, se abre la puerta de uno de los retrates y sale FETÉN abrochándose la bragueta. Se acerca a JOSÉ, que ya se disponía a irse y le habla sonriendo falsamente. FETÉN ¿Por qué no la pruebas francé...? (SE MIRAN FIJAMENTE) Es purísima...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			JOSÉ Me gusta más cortada (MIRÁNDOLE LA BRAGUETA). FETÉN Me han dicho que te quieres tirar a mi primilla... Deberías conformarte con haberte follado a su madre... ¿No crees? JOSÉ Sólo le hago fotos... FETÉN Quítatela de la cabeza. Ella no es pa ningún payo... Es mía y me la mama sólo a mí... No te pases porque … (MOSTRÁNDOLE LA NAVAJA CON UN GESTO DE CORTARLE LA GARGANTA) ¿Entendío, francé...? JOSÉ, está rodeado de los gitanos. FETÉN y él se miran a los ojos con agresividad. En ese momento ROMERO irrumpe tras la puerta. FETÉN enmudece y esconde la navaja. ROMERO ¡No jodas, Fetén..! ¡También de sirlero! JOSÉ abandona el baño. ROMERO le sigue con la mirada. RAFAEL sale después de JOSÉ. ROMERO sujeta del brazo a FETÉN cuando intenta salir. ROMERO Tú y yo tenemos que hablar un ratito, ¿eh?, ¿qué te parece? FETÉN No tengo ná que decir, señor inspector. ROMERO empuja a FETÉN violentamente contra la pared. ROMERO Siempre hemos sido amigos... Tú me tangarías a mí, ¿verdad? … Es lo que yo digo, la amistad es lo más importante...¿sabes?... FETÉN Nosotros siempre hemos cumplido con usted... ROMERO ¿Siempre...? Y qué me dices de unos corazoncitos rojos que andan circulando por ahí... ROMERO le suelta y le ayuda a recomponerse la ropa. ROMERO Ahora vamos a charlar... relajados... los dos solos. En plan amiguetes...
46	377	2,63	SEC.46.-CASA JOSÉ. COMPLEJO. INT. DÍA. A)COMEDOR. JOSÉ duerme en el sofá. La habitación está desordenada, con botellas vacías. Hay fotos de LOLA en las paredes. Suena el timbre insistentemente. JOSÉ se levanta, tambaleante, medio envuelto en una sábana. B) VESTÍBULO

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

JOSÉ abre la puerta y aparece LOLA, fresca y decidida.

LOLA
¡Parece que te he despertado...!

LOLA le coge del brazo y entran al

C) COMEDOR
LOLA levanta la persiana y ve sus fotos en las paredes. Las mira entusiasmada.

LOLA
Ésta me encanta... (SEÑALANDO LA DEL HILO DE SANGRE).

JOSÉ la mira y, molesto por la luz, se pone las gafas de sol.

LOLA
Ahora veo que eres el gran artista del que hablaba mi madre.

JOSÉ
Deja de decir tonterías. Voy a terminar tomándote por uno de esos estúpidos críticos modernos...

LOLA
¡Eh, tío! ¡Vaya despertar...! Conmigo no te mosquees...¿vale? (CARIÑOSA) Sé que anoche me estuviste buscando.

JOSÉ
Y me encontré con tu chulo...

LOLA
(ENÉRGICA) A ver si te enteras de una puta vez, francés... que Lola es libre. No pertenece a nadie...

JOSÉ enciende uno de sus cigarrillos “Gitanes”. LOLA curiosea por la estancia. Suave y seductora coge una naranja que hay en un frutero junto al avión, la corta por la mitad y la muerde.

LOLA
¡Parece que te gustan los aviones!

JOSÉ
Me gusta volar.

LOLA se acerca y suavemente comienzan a besarse y a jugar con las lenguas.
JOSÉ le chupa las gotas de zumo que caen por su cara cada vez que ella muerde la naranja.

LOLA
Dime que me deseas... Que te vuelvo loco... Dímelo...

JOSÉ
Eres como tu madre...

LOLA
¿Cómo?, ¿muy puta...?

JOSÉ
Sí..., muy puta... y muy perra...

LOLA se escita cada vez más. JOSÉ le va desgarrando la ropa, sin llegar a desnudara.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			LOLA. Sí, francés... soy una perra... tu perra... JOSÉ la coge del pelo sometiéndola. Ella gime y se entrega como exigiéndole más. LOLA ¿Por qué la dejaste? JOSÉ Fue ella quien desapareció. LOLA Me refiero a la heroína JOSÉ Me estaba matando LOLA ¿Acaso hay algo mejor que un amor hasta la muerte' JOSÉ la somete con más fuerza. Ella se deja hacer mientras gime. Ambos expresan su tensa excitación al tiempo que vemos en la pared la foto de Lola.
47	162	1,13	SEC. 47. RESTAURANTE. TERRAZ.A PZA. DOS DE MAYO. EXT. DÍA. LOLA y JOSÉ están comiendo en al terraza, llena de vegetación, de un restaurante. Sobre la mesa hay un taco de fotos. Un personaje gordo y estrafalario: “La voss del Trópico”, interpreta con su voz y su guitarra una canción de Carlos Puebla “Las penas que me atormentan”: LOLA Después de follar no hay nada como un buen potaje. JOSÉ Vayámonos juntos..muy lejos de aquí. LOLA (IRÓNICA) Te has vuelto loco... ¡Yo quiero ser artista, tener mi propia compañía...! Y para eso hace falta mucho jurdó (CON GESTO DE CONTAR BILLETES CON LOS DEDOS) francés, mucho. JOSÉ Pronto voy a tener dinero suficiente para poder vivir tranquilos. LOLA ¿Pretendes que sea tu mujercita y me pase la vida lavando calzoncillos...? ¡No me hagas reír, francés! (PENSATIVA Y FALSA) Mis primos tienen un asunto entre manos que resolvería todos nuestros problemas... ¿Te imaginas... juntos tú y yo? JOSÉ Tus primos no me gustan.
48	351	2,45	SEC. 48. TRASERA DE RESTAURANTE. INT. NOCHE. ROMERO come de forma repugnante en un grasiento restaurante de barrio. El OBISPO, a su lado, le observa sin poder disimular el asco. OBISPO (AMENAZANTE) Te lo he dicho mil veces... Hay que saber nadar y guardar la ropa... Y ahora, las cosas claras, Romero... Tengo tu expediente sobre la mesa de mi despacho... ¿A cuánto están

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			vendiendo esas jodidas pastillas? ROMERO Entre tres mil y cinco mil cada una... De momento limitan a discotecas y bares de bakalao... Ha habido pocos envíos... pero parece que esperan uno grande. OBISPO ¿Quién anda detrás de eso? ¿Holandeses? ROMERO Franceses. OBISPO ¿Quién más? Vamos, Romero.., ¿es que tengo que preguntártelo todo? ROMERO Los "Aleluyas" se encargan de la distribución. Hasta ahora sólo tocaban el caballo … y en pequeñas cantidades. Parece que quieren ampliar el negocio. OBISPO ¿Cuánto te llevas tú? (LE MIRA FIJAMENTE) ¿Cuánto? No me jodas y dime cuánto te llevas... Va a ser peor si lo averiguo. ROMERO El veinte por ciento. OBISPO O sea, el treinta..., no me jodas, Romero... ¡Quiero el quince...! ¿Qué previsiones tienen? ROMERO Calculan unos 400 millones de beneficio, más o menos. Llega el CAMARERO con una caja de puros. El OBISPO elige uno y lo enciende. OBISPO. Tráete dos copas del mejor coñac... aquí, mi socio y yo vamos a celebrar una coincidencia...¿Verdad, Romero? ROMERO Prefiero whisky (EL CAMARERO SE MARCHA). Ya sé que es de garrafón... pero, ¿qué le voy a hacer si soy un sentimental? OBISPO Ahora hay que pensar a quién le cargamos los fiambres que tenemos sobre la mesa...Alguien se tendrá que comer el marrón... los de arriba me presionan, ¿entiendes, Romero...? ¡A mí también me presionan...! (FUMA DE SU PURO) ¿Cómo va lo de tu mujer? En ese momento suena el teléfono móvil del OBISPO. Contesta mientras ROMERO se aplica el inhalador. OBISPO (AL TELÉFONO) Sí, soy yo... (PAUSA) Voy para allá. (CUELGA) ¡Mierda...! Otro bacaladero con sobredosis de amor... Y van tres en menos de una semana (FURIOSO) ¡Vamos, ponte en marcha! Los muertos son cosa tuya... ¡Ah, quiero el veinte!
49	445	3,11	SEC. 49. CORRALA. CASA GITANOS. INT. NOCHE.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Unas manos viejas, huesudas, hacen palmas produciendo un sonido jondo. Otras manos lo acompañan. Los bastones de los "patriarcas" golpean el suelo. En el interior del patio de una vieja corrala hay una hoguera, a su alrededor están reunidos un grupo de gitanos viejos. Es noche de luna llena. Unas GITANAS maduras bailan. Otros tocan la guitarra. PACO "CARCORTÁ" canta con sentimiento, otros le secundan con jaleos. Uno de los viejos se despoja de su chaqueta y se incorpora al baile rivalizando con las mujeres. Después, le toca el turno del cante a otro de los viejos. PACO se aleja del grupo y va a saludar a JOSÉ, quien, recién llegado, observa atento. Se saludan afectuosamente. PACO. Me hase mucho placé que usté se haya dignao visitarnos. JOSÉ Es una suerte para mí estar aquí con ustedes y con el buen flamenco. PACO M´alegro de que sepa usté paladeá la esencia del cante. Porque sabe usté, lo tiempo están cambiando demasiado y no pa bien presisamente...Ante, lo gitano teníamo nuestro oficio... ya sabe usté...la venta, la cacharrería, la chatarra...Pero ahora to va cambiando...¡Lo jóvene...! ¡Hasta el flamenco lo quieren cambiar...! Hasiendo esas fusione modernas... y lo que consiguen muchas veses es destrozarlo... Pero qué le vamos a haser...Con lo jóvene, no queda otro remedio que aceptá (CON ÉNFASIS) "ciertas cosas"... JOSÉ saca un sobre de su chaqueta y se lo ofrece a PACO. Contiene fotos de Lola. JOSÉ Son para usted. PACO extrae las fotos hojeándolas detenidamente. PACO Magníficas...muy bonitas... Le agradezco en el alma este detalle que le honra a usté... Yo le quería hablar y dios ha elegido el sitio. Usté me cae bien y voy a serle claro... PACO habla con calma, pero con una gravedad preocupante. PACO Sé quién es usté... y lo que ocurrió con Carmen Coral. No... no se preocupe... Eso es agua pasa. Y en todo caso, ya estaba "perdía" como "hija" y como gitana antes de conocerlo a usté... PACO muestra una de las fotos de Lola. PACO Lola es diferente...nasió sin padre...y así va a seguir. Quisá sea usté quien l´angendrao, pero eso no le da ningún deresho. Pá defenderla ya´está su abuelo...¡Lola es gitana! Ningún payo se va enredá con ella. Ya le he disho que me cae usté bien... y para eso le voy a dar un consejo...un consejo gratis. ¡Olvídese de la niña...! No es pa usté... ¡Aléjese de ella...! PACO, despacio pero con firmeza, rompe las fotos. Los dos hombres se miran a la cara. PACO se acerca a la hoguera y tira las fotos rotas. Uno de los VIEJOS sigue cantando con voz rajada.
50	322	2,25	SEC. 50. AEROPUERTO DE BARAJAS. ADUANA. INT. DÍA. Cuatro cajas de cartón, precintadas y repletas de carteles que indican: NO RAYOS X, en inglés y francés, reposan sobre el mostrador de recogida de mercancías. JOSÉ es atendido por un FUNCIONARIO de aduanas, que examina las hojas del expediente de despacho. A su lado, un GUARDIA CIVIL sujeta aun perro policía, que husmea las cajas. Otro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			FUNCIONARIO está abriendo una de las cajas. Vemos que contiene varias latas de película de 35 mm debidamente precintadas y con el cartel de “NO RAYOS X”. FUNCIONARIO ADUANA ¿Es usted José … Zú..ñiga...? (Con dificultad) JOSÉ Sí, señor. FUNCIONARIO ADUANA ¿Periodista? JOSÉ Periodista gráfico. JOSÉ entrega su carnet de periodista al FUNCIONARIO, que lo observa. FUNCIONARIO ADUANA ¿Reside en Madrid? JOSÉ Sólo eventualmente. Estoy haciendo un documental para televisión. FUNCIONARIO ADUANA. (Cogiendo una lata) Esto es muy irregular... Nuestros rayos X no dañan la película. JOSÉ Esta sí... Es una película nueva, fabricada en Varsovia, muy sensible... Lo tiene usted en el expediente, firmado por funcionarios polacos... FUNCIONARIO ADUANA Lo siento, pero si no pueden pasar por rayos X, tendremos que abrir las latas en un cuarto oscuro. JOSÉ ¡No pueden ser manipuladas más que a cierta temperatura y en condiciones muy especiales! FUNCIONARIO ADUANA No lo sé...Tengo que consultar a mis superiores... VOZ ROMERO ¿Algún problema...? ROMERO entra en cuadro mirando a JOSÉ con suspicacia fingida. Los FUNCIONARIOS le saludan oficialmente. FUNCIONARIO ADUANA No lo sé...Dice que es una película... No se puede abrir, ni puede pasar Rayos X... ROMERO toma el expediente de las manos del FUNCIONARIO ADUANA y lo examina someramente...Después mira de soslayo al GUARDIA CIVIL que sujeta al perro. El animal ha dejado de husmear y se mantiene tranquilo. ROMERO devuelve el expediente al FUNCIONARIO ADUANA. ROMERO Despáchelo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			FUNCIONARIO ADUANA. A la orden. Comienza a preparar los papeles. FUNCIONARIO ADUANA. Varsovia. No entiendo por qué tienen que traerlo de tan lejos.
51	114	0,79	SEC.51. APARCAMIENTO DE BARAJAS. COCHE DE LOLA. EXT. DÍA. JOSÉ empuja el carrito cargado con las cajas hasta el coche. LOLA, sentada tras el volante, se baja al verle llegar y le ayuda a meter los bultos en el portaequipajes del utilitario de color morado. LOLA ¿Algún problema...? JOSÉ Sólo tengo una duda, ¿quién iba incluida en el lote, tu madre o tú? LOLA (SEDUCTORA) ¿Y qué importa eso ahora, francés? La cosa es que todo ha ido bien. Suben al coche. LOLA va al volante. JOSÉ Estoy loco por haberte hecho caso... LOLA le besa y arranca. LOLA Yo sí que estoy loquita, pero por ti. Dentro de poco, estaremos juntos para siempre.
52	163	1,14	SEC. 52. ALMACEN.IGLESIA EVANGELISTA. INT. DÍA. Alrededor de una mesa vemos expectantes a PACO, LOLA, FETÉN y RAFAEL. FETÉN abre una de las latas que vimos en la aduana. De su interior, extrae el rollo de celuloide simulado y debajo descubrimos las pastillas rojas en forma de corazón. Vemos que no es la primera caja que han abierto. PACO (CON RESIGNACIÓN) Ahí está el pan de los nuestros... FETÉN Buen trabajo, prima. FETÉN, chulo, mira a LOLA que tiene cara entre recelosa y complacida. Mientras, RAFAEL ríe tontamente y dice: RAFAEL ¡Ohúu...! ¡Qué habilidad...! PACO abre un cajón y extrae una bolsa de piel. Se dirige a su mesa. Descubrimos a SADER cómodamente sentado. PACO entreabre la bolsa antes de entregársela a SADER. Está repleta de fajos de billetes. PACO Aquí tié usté... El antisipo acordao... Cincuenta millones. El resto se lo liquidaremos con las ventas... Los gitanos siempre cumplimos con la palabra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			SADER nunca lo he dudado, monsieur Coral. ¡Estamos entre caballeros!
53	135	0,94	SEC.53. NOTARÍA. DESPACHO. INT. DÍA. JOSÉ firma las escrituras que le pone delante el NOTARIO. Un ADMINISTRADOR de la empresa inmobiliaria firma y le hace entrega de un talón de banco y un fajo de billetes. ADMINISTRADOR Celebro que al fin se haya decidido, señor Zúñiga. Aquí tiene el cheque conformado por el banco de ocho millones y medio. Y , el resto, o sea, veintiún millones y medio, en negro. Los gastos del notario van por cuenta nuestra, por supuesto... Gestivent se ocupa de todo. JOSÉ mete los billetes en una cartera de cuero, se pone en pie y da la mano que le tiende el ADMINSTRADOR. ADMINISTRADOR No se arrepentirá, señor Zúñiga. Ha hecho un buen negocio. Cuando haya sacado sus cosas, entregue la llave en la agencia... Tómese los días que necesite...
54	485	3,39	SEC. 54. CASA JOSÉ. INT. NOCHE. JOSÉ, nervioso, pálido y ojeroso, sin arreglar, tumbado en el sofá de la habitación en penumbra, lleva su camisa amarillenta. Fuma mientras ve la televisión. El cenicero está lleno y vemos restos de pizza sobre la mesa. Su equipaje está empacado. Llaman a la puerta y se levanta a abrir. Es LOLA, lleva una gorra de cuero negro tipo tedy-boys y va envuelta en un impermeable rojo. LOLA (SEÑALÁNDOLE LA CAMISA) ¡Francé...! ¿Has vuelto a tener el valor? JOSÉ ¡Llevo dos días esperándote! LOLA He tenido mucho trabajo...Ensayamos de día y de noche... (Le besa en los labios) Ah, también ha llegado de París ese amigo tuyo... y de mi madre... Te manda esto. Dice que es sólo un adelanto. Le muestra una caja de bombones en forma de corazón. Contiene algunas pastillas rojas y un fajo de billetes. JOSÉ Ahora te quiero a ti y no eso (MOSTRANDO LA CAJA DE BOMBONES) He cumplido mi parte. JOSÉ abre su cartera de cuero, está llena de fajos de billetes que muestra a LOLA, la sujeta con fuerza y le habla con serenidad y convicción. JOSÉ ¡Vámonos...! La vida es corta. Tenemos dinero suficiente. En media hora podemos estar volando a Polinesia, un lugar tranquilo y muy lejos de aquí... (SACA DE SU CAMISA DOS BILLETES DE AVIÓN). LOLA Sólo hay un problema, francés...¡el destino...! Si no quieres echarlo todo a perder, tienes que tener paciencia... y de momento tendrás que conformarte (SEÑALA LA CAJA) con eso... y esto... (SUGERENTE, LE MUESTRA SU CUERPO).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			LOLA se desabrocha el impermeable. Debajo sólo lleva unas medias negras y un minúsculo vestido de cuero negro. LOLA saca una cajita plateada que contiene polvo blanco, unta su dedo en el polvo y se lo ofrece a JOSÉ. JOSÉ ¿Por qué me tientas como la serpiente? LOLA No, la serpiente tentó a Eva y ella, a Adán. JOSÉ termina por esnifar el polvo y le chupa el dedo. JOSÉ Que se comió la manzana... LOLA Ahí está el problema... Tenía que haberse comido el a´árbol entero... JOSÉ Eres una pequeña hija de puta. No tienes corazón. LOLA ¿No...? ¿Y ésos...? ¿O prefieres éste que late aquí? LOLA lleva la mano de JOSÉ hasta su pecho, después de señalarle la caja con las pastillas. LOLA Escúchalo...Quiere escapar a conquistar el mundo. No puede vivir preso... LOLA se mete un “corazón” en la boca y con su lengua se los ofrece a JOSÉ. LOLA Tu amigo ha prometido ayudarme...Me ha ofrecido cosas sin que yo se las pida... JOSÉ se sobresalta al oírla. Escupe la pastilla. La coge del pelo a modo de cola de caballo y la va sometiendo lentamente. JOSÉ Recuerda que me perteneces...Te he comprado a cambio de un favor...¿Lo sabes...? ¿Verdad que lo sabes...? LOLA Sí...sí...soy tu puta... Haré lo que me digas...Eso haré, francés. La pasión de ambos va en aumento.
55	26	0,18	SEC. 55. CALLE JOSÉ. COCHE ROMERO. EXT. NOCHE. Frente al portal de JOSÉ vemos aparcado el coche de ROMERO. Parece que hay alguien en su interior.
56	85	0,59	SEC.56.CASA JOSÉ. INT. NOCHE. LOLA se está vistiendo. JOSÉ está relajado sobre el sofá. LOLA ¡Llego tarde al ensayo!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			LOLA se va a ir. JOSÉ la detiene por la cintura y le agarra sutilmente del cuello. JOSÉ ¡No me engañes...! No lo hagas nunca más... LOLA le interrumpe dándole un beso en la boca y desaparece. JOSÉ enciende un "Gitanes" y mira la droga que ha sobrado. Empezamos a escuchar el "PALMEO GITANO" que se mantendrá como única música de fondo durante las siguientes secuencias.
57	67	0,46	SEC. 57- CALLE JOSÉ. COCHE ROMERO. INT/EXT. NOCHE. LOLA sale del portal donde vive JOSÉ. Mira ostensiblemente, como haciendo una seña, hacia el coche de ROMERO, se pone la gafas de sol y se aleja con rapidez. Dentro del coche, FETÉN y ROMERO la observan. ROMERO saca su coquera y se pega un esnife. Continuamos escuchando el "palmeo gitano". ROMERO Ahora nos toca a nosotros...¡A currar, Romero!
58	549	3,84	SEC. 58. CASA DE JOSÉ. COMPLEJO. INT. NOCHE. A) SALÓN Y PASILLO. Llaman a la puerta. JOSÉ tumbado en el sofá fuma. Se levanta y abre. Pasa ROMERO con su "chapa" en la mano y apuntándole con la pistola, seguido de FETÉN, que cierra la puerta. ROMERO ¿José Zúñiga? JOSÉ (Sorprendido) ¿Quién es usted? ROMERO ¡Policía...! ¡Contra la pared! Luego te leeré tus derechos... ROMERO le obliga a ponerse de espaldas contra la pared, manos y pies abiertos. FETÉN le cachea. FETÉN Está limpio. ROMERO ¡Date la vuelta! JOSÉ obedece y ROMERO le empuja hacia el salón. B) SALÓN. ROMERO ¿Dónde tienes la mercancía? ¿En el colchón? No me hagas enfadar, tío... Tengo úlcera. Es por los jodidos huevos fritos que me pone mi mujer. ROMERO ve la puerta de su habitación abierta y conduce a JOSÉ hacia allí. C)DORMITORIO Sobre la cama, la caja de bombones en forma de corazón conteniendo las pastillas y el taco de billetes. Asombro ficticio de ROMERO. Ve la bolsa de cuero y la cartera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ROMERO
¿Así que de viaje...?

ROMERO se acerca ala cartera que JOSÉ tenía en la notaría. Está llena de billetes. Los cuenta por encima.

ROMERO
¡Dios mío, hoy es mi cumpleaños! ¡Me van a ascender...! ¡Joder...! ¿De dónde ha salido este pastón?

JOSÉ
Del piso, lo he vendido.

ROMERO
No lo vamos a dejar aquí para que lo requise el juez...¡Fetén, pilla la tela y lárgate...!

FETÉN raudo coge la cartera y cuando se dispone a abandonar la casa se fija en el reloj en forma de avión y se lo lleva. ROMERO le detiene con la voz.

ROMERO
¡Espera...! (A JOSÉ) ¡Tú, pringao! ¿Cuánto hay?

JOSÉ
Treinta millones.

ROMERO
¿Lo has oído bien...? No quiero que se pierda ni un duro. ¡Lárgate...!

FETÉN se va y ROMERO monta su pistola.

ROMERO
Lo siento, como dice el jefe "alguien se tendrá que comer el marrón..." y te ha tocado... La honestidad y eficacia del "cuerpo" debe quedar fuera de toda duda.¡Son cosas de la vida!

ROMERO levanta la pistola dispuesto a disparar cuando estornuda. JOSÉ aprovecha y le lanza una patada en los huevos. Cae al suelo. trata de recuperar su pistola. José le lanza otra patada y le pisa la mano. el arma se dispara y hiere al policía en la pierna. JOSÉ coge la pistola y apunta a ROMERO.
JOSÉ
No te muevas.

ROMERO
Vamos, chaval... Esto lo podemos arreglar tú y yo. Podemos llegar a un acuerdo...No hace falta que te pongas nervioso.

JOSÉ
¡Quieto, madero...!

ROMERO
¡Eh, tío...! Te vas a buscar la ruina. Mira, dame esa pipa y yo arreglaré todo. Diré que se me disparó... ¡Un accidente...! eh

JOSÉ retrocede, sin dejar de apuntarle. Pensativo, mira al policía como preguntándose de qué le conoce.

ROMERO
Te devolveré tu dinero...Vamos dame esa pistola. Te prometo que no diré ni una palabra...

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			JOSÉ coge de un cajón la pistola de su padre y se la guarda en el bolsillo de su chamarra, pone lejos de su alcance la pistola de ROMERO, coge su bolsa de cuero y la bolsa de material fotográfico y se va. ROMERO se arrastra herido hasta el teléfono, descuelga y marca Mientras, se aplica el inhalador. Habla con dificultad. ROMERO ¡Obispo...! Soy yo. Han surgido problemas. Tienes que venir a ayudarme...
59	47	0,32	SEC.59. CALLES DE MADRID. EXT. NOCHE. Continúa el palmeo gitano. Fuera de sí, JOSÉ, cargado con su equipaje, camina obsesivo por la calle entre gente oscura. El cartel, con una de las fotos de Lola que él le hizo, la del hilillo de sangre, inunda las paredes.
60	49	0,34	SEC.60.-ENTRADA DEL TEATRO. EXT. NOCHE. Vemos la fachada del Teatro. Unos OPERARIOS ultiman la instalación de un cartel gigante de la cara de Lola con el hilillo de sangre. En la entrada de artistas, JOSÉ, tras dudar un instante, entra. Lleva la mano dentro del bolsillo de la chaqueta.
61	50	0,35	SEC. 61. PASILLO DEL TEATRO. INT. NOCHE. El CONSERJE del teatro ve entrar a JOSÉ por los pasillos y le echa el alto. CONSERJE ¡Eh...! ¿Dónde va...? Ya estoy cerrando. El ensayo fue a la tarde. JOSÉ entra y enfila el pasillo. El CONSERJE hace un gesto como asintiendo resignado.
62	405	2,83	SEC. 62. CAMERINO DE CARMEN. INT. NOCHE. CARMEN y SADER brindan con champán. Parece una fiesta familiar. Se besan. SADER habla español con marcado acento. Sobre la mesa, la bolsa que le entregó PACO con el dinero y varios montones de billetes grandes. Han estado haciendo cuentas. CARMEN. Por ti.. SADER. Querida... Por nosotros. La puerta se abre y entra JOSÉ. CARMEN, horrorizada, se tapa la boca para ahogar un grito. SADER tapa el maletín. JOSÉ saca su pistola ante un gesto defensivo de SADER. SADER (aterrorizado) ¡No, José, espera!... ¡Tranquilo, te lo explico todo! Carmen y yo... bueno... JOSÉ (irónico) Tal para cual... La pareja perfecta. SADER Todo ha sido una casualidad. Hace unos meses coincidimos en Madrid, recordamos viejos tiempos, ya sabes. La compañía de teatro iba mal y mi agencia tampoco esta en el mejor momento, la publicidad cada día está más difícil. Así que se me ocurrió que podíamos montar este negocio juntos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Era una buena solución.

JOSÉ
Ya...comprendo. Sólo hacía falta que alguien sacar a los envíos de la aduana...Entonces pensasteis en mí...¿Y si soy tan útil... por qué queréis matarme?

JOSÉ les apunta con más vehemencia, centrándose finalmente en SADER que permanece en silencio muy asustado.

SADER
Yo no sé nada de eso... (JOSÉ MONTA EL ARMA) ¡Espera! Las cosas se complicaron... y...

JOSÉ
¡Explícate, cabrón... y clarito! Recuerda que me debes dos años de vida.

CARMEN
La policía se puso nerviosa. Necesitan que alguien cargue con los muertos.

JOSÉ
Y , ¿cómo no? Habéis vuelto a pensar en mí... Un pringao con antecedentes.

SADER
Creí que sólo querían detenerte.

JOSÉ se fija en los fajos de billetes y en la bolsa de dinero.

SADER
Aquí hay mucho dinero... y a partir de ahora va a entrar mucho más.

JOSÉ
¿Y Lola...?

CARMEN
No lo sé.

JOSÉ
(SE ACERCA A CARMEN) ¿Dónde?

JOSÉ apunta con su arma la frente de CARMEN, que, incapaz de responder, niega con la cabeza.

CARMEN
¡No lo sé...! ¡Te lo juro! Se fue después del ensayo.

JOSÉ
¡Vas a decir la verdad por una vez!

SADER
¡No sabemos dónde se ha metido! ¡Palabra de honor!

JOSÉ
Ya salió tu jodido honor...

JOSÉ sin dejar de apuntarles, coge el dinero y lo mete en su bolsa. JOSÉ le apunta de cerca a la cabeza.

JOSÉ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Esto es por mi trabajo. No quiero volver a veros nunca... ¿Entendido? CARMEN y SADER asienten asustados. JOSÉ se marcha.
63	48	0,33	SEC. 63.-TEATRO. PASILLO. INT. NOCHE. JOSÉ abandona el camerino y se dirige hacia la salida. Oye una voz y se vuelve. Es RENÉ. RENÉ ¡José..., espera! Yo sí sé dónde está... Ella te quiere, aunque es capaz de traicionar a su propio corazón..., y tú me caes bien.
64	250	1,75	SEC. 64. APARTAMENTO RENÉ. INT. NOCHE. En el salón, junto a la imagen de la virgen que ya conocemos, vemos a LOLA ensayando un baile y cante por bulerías. Lleva un vestido flamenco y abanico. Un tocadiscos reproduce el tema de "Carmen de España". LOLA oye el ruido de la puerta. LOLA ¿Eres tú...René? Aparece JOSÉ. Por un segundo, se sorprende y deja de bailar, pero, inmediatamente, reacciona desvergonzadamente y continúa bailando. LOLA ¡Francés...! ¿Qué haces tú por aquí? JOSÉ Tropezando en la misma piedra... LOLA ¡El destino...! ¡Cosas del destino...! JOSÉ ¿Por qué lo has hecho? LOLA ¿Qué esperabas...? (CON SORNA) Me he entregado a ti... Estamos en paz... JOSÉ Nos han utilizado... LOLA Bueno y qué. No me ha ido tan mal. Ahora soy la número uno de la compañía. JOSÉ Ya que lo has conseguido a costa mía. Deberás hacer algo por mí... JOSÉ se acerca a ella, que sigue bailando, ahora de manera más seductora. LOLA se le va acercando como ofreciéndose le. JOSÉ ¿Es posible que sea tu padre...? LOLA Eso es lo que, a veces, dice ella: que me parezco a ti. JOSÉ parece paralizado, como rechazándola.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			LOLA Pero eso ahora, ¿qué más da? JOSÉ permanece en su actitud. Ella insiste. LOLA Ven aquí, cabrón...¿Qué vas a hacerle a tu puta? JOSÉ se decide por besarla apasionadamente...en la boca. Coge el "foulard" que ella lleva al cuello y le venda los ojos. La besa con violencia. Ella se deja hacer, entregada a la pasión.
65	454	3,17	SEC. 65. IGLESIA EVANGELISTA. COMPLEJO. INT/EXT. AMANECER. A)FACHADA. EXT. Empieza a amanecer. Vemos cómo el coche que conducía LOLA en el aeropuerto se para ante la fachada. Desciende FETÉN y se dirige hacia la entrada. B)ALMACÉN-OFICINA. INT. Vemos entrar a FETÉN apresuradamente. LOLA le espera fumando mientras ve la televisión en un viejo aparato. FETÉN Se pué saber a qué bien tantas prisas. LOLA Han surgido algunos problemillas... En ese momento, de detrás de un biombo, aparece la figura de JOSÉ. FETÉN se estremece, mira a LOLA y a JOSÉ. ¿Y éste...qué hace aquí? JOSÉ ¡Esperándote...! JOSÉ se acerca FETÉN lentamente. FETÉN rápido abre el cajón de una mesa y saca una pistola. Apunta a JOSÉ. José Creo que tenemos algo pendiente... Es... (IRÓNICO) ¡Cuestión de honor! FETÉN(Ríe) ¿Te has vuelto majara? ¿Y el madero...? (PENSATIVO). JOSÉ se le acerca lentamente. FETÉN. ¡Quieto francé...! ¡Quieto...! FETÉN dispara nervioso repetidas veces, pero la bala no sale. JOSÉ saca de su bolsillo unas balas que arroja al suelo. JOSÉ Falta esto. Y ahora quiero mi dinero... y el reloj. FETÉN abre su navaja. JOSÉ saca lentamente la vieja pistola. FETÉN, nervioso, coge a LOLA como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			escudo amenazándola con su navaja. FETÉN ¡Tira el "cacharro" o la rajo! ¿Has oído, francé? JOSÉ, sorprendido, va bajando lentamente su pistola. En ese momento, un crucifijo golpea la cabeza de FETÉN, que cae sin sentido. Aparece la figura de PACO. Lleva la cartera de cuero de JOSÉ con los 30 millones en billetes y el reloj en forma de avión. PACO No consiento que nadie amenace a la niña. Y tú, francé, te dije que te alejaras de ella. ¿Me has oído payo? Ahí está lo tuyo. Cógelo y vete. JOSÉ observa alucinado la situación y en especial a LOLA. En el televisor se interrumpe la música y aparece una PRESENTADORA. TELEVISIÓN Iniciamos la programación con nuestro boletín de noticias. Vemos imágenes del OBISPO y otros POLICÍAS levantando el cadáver de ROMERO en un descampado. Todos escuchan. También aparece la imagen de ABDUL, el camello árabe. TELEVISIÓN Esta noche ha aparecido muerto en un descampado el inspector de policía Romero García. El cadáver presenta un tiro en la cabeza y otro en la pierna. En relación a este caso ha sido detenido un joven de raza árabe llamado Abdul, a quien, asimismo, se le considera máximo responsable de la distribución y venta de las ya tristes pastillas conocidas como "corazones púrpura" que ya han causado la muerte a cinco jóvenes. Estas pastillas fueron detectadas hace varias semanas en las capital. En el momento de su detención se le encontró en posesión de... JOSÉ abandona la iglesia portando su cartera, su equipaje e intercambiando una intensa y última mirada con LOLA.
66	52	0,36	SEC.66. FACHADA TEATRO. EXT. NOCHE. La calle está desierta. La foto gigante de Lola, con el hilo de sangre en la comisura, preside la fachada. JOSÉ, con sus bolsas en bandolera cruza frente a la fachada y hace un señal de par a un taxi. Se acerca al coche. JOSÉ. Al aeropuerto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *GITANO*.

LISTADO DE ESCENAS DE *GITANO*					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *GITANA*	
				ALTA	MEDIA
1	00:02:29	2,53	TÍTULOS DE CRÉDITO. Hombre tocando el cajón flamenco. Alternando con la salida de ANDRÉS HEREDIA de la cárcel: sale de su celda, firma unos papeles, le dan su maleta.	2 3	
2	00:02:50	0,36	ANDRÉS sale del edificio	4	
3	00:03:23	0,56	Lo esperan ISIDORO HEREDIA (PATRIARCA) y unos hombres con los que se monta en coche.		
4	00:03:31	0,14	El coche avanza hacia Granada.		
5	00:04:11	0,68	ISIDORO y los demás hablan de la venganza. El coche para. ANDRÉS sale.		
6	00:04:52	0,7	PATRIARCA le acompaña y miran mencionan los dos años que han pasado.		
7	00:05:02	0,17	TIZNAÍTO baja una cuesta y observa.		
8	00:06:03	1,04	Reunión de los HEREDIA. TIZNAITO aparece y le dice que quiere que lo vea bailar. ANDRÉS le dice que luego lo verá. ISIDORO insta a que se aplique el ojo por ojo para vengar una muerte. ANDRÉS se va sin contestar.		
9	00:06:22	0,32	ANDRÉS pasea y observa al fondo la Alhambra.		
10	00:06:40	0,31	ANDRÉS intenta entrar en el local El candil. CURRO se lo impide, pero luego lo reconoce y le deja pasar.		37
11	00:09:58	3,37	ANDRÉS entra en un local. LOLA canta. ANDRÉS la observa. ANDRÉS se queda mirando al escote de una camarera. LOLA aparece y abraza a ANDRÉS. ANDRÉS y LOLA se van a un reservado del local. LOLA le dice que se va a Madrid cuando termine sus conciertos y que está harto de su familia y de la ley gitana. ANDRÉS le pregunta si ha visto a LUCÍA. LOLA le dice que no y que la olvide. ANDRÉS reconoce que no puede hacerlo.		20 44
12	00:10:32	0,58	PEQUE llega con un coche de lujo. CURRO lo recibe y le anuncia que está su cuñado: Andrés. PEQUE se queda extrañado y entra al local, dándole a CURRO un poco de droga como propina.		
13	00:14:24	3,94	PEQUE entra al local. LAS AZÚCAR MORENO canta en el escenario. PEQUE entra, saluda efusivamente a ANDRÉS y saca unos billetes para gastarlo celebrando la vuelta.		44

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ANDRÉS se extraña de que tenga tanto dinero. PEQUE contesta que tiene negocios. PEQUE le dice que su familia espera que ajuste cuentas con los Junco por el asesinato de su primo. ANDRÉS le contesta que PEQUE también es un Junco. PEQUE dice que a él todas estas tradiciones le dan igual y que este primo se lo ganó por hacer tonterías, que le tendría que dar igual que Lucía se fuera con un payo. PEQUE le ofrece dinero. ANDRÉS lo acepta. PEQUE y ANDRÉS rememoran el antiguo grupo "Candela" que ambos formaron con Romero.		
14	00:16:29	2,13	PEQUE sale cantando y con unas chicas. PEQUE se queja de que LOLA,su mujer, no le quiere y no le deja entrar en su casa. PEQUE dice que ya no necesita la música para ganarse la vida. LOLA le quita las llaves del coche para llevarlo al hotel. ANDRÉS se marcha andando.		
15	00:18:20	1,89	ANDRÉS pasa por un callejón y se cruza con dos policías (CHINO y PABLO) que lo registran. CHINO le recuerda que ya lo metió en la cárcel y le amenaza para que deje las cosas como están. Antes de irse, le dice que su mujer se acuesta con otros.		58
16	00:19:18	0,99	ANDRÉS camina por la calle y se encuentra con PROSTITUTA. PROSTITUTA y ANDRÉS se marchan.		
17	00:20:15	0,97	ANDRÉS se acuesta con PROSTITUTA Cuando acaban, ella se viste.		
18	00:20:36	0,36	ANDRÉS camina con DOS HOMBRES persiguiéndole. ANDRÉS se encara con ellos.		58
19	00:21:17	0,7	ANDRÉS llega a un edificio donde lo espera PEQUE. PEQUE le dice que le espera el TÍO MANUEL y le regala un móvil.		
20	00:22:01	0,78	ANDRÉS se sienta a la mesa con TÍO MANUEL (PATRIARCA DE LOS JUNCO). TÍO MANUEL dice alegrarse por su salida.	49	
21	00:23:40	1,68	TÍO MANUEL y ANDRÉS caminan por la calle con un séquito detrás. TÍO MANUEL le dice a ANDRÉS que lo traicionaron y que su hija Lucía estaba implicada. TÍO MANUEL le dice que él mismo habría vengado a ANDRÉS matando a Lucía, pero no podía porque era labor del esposo, el propio ANDRÉS. TÍO MANUEL explica que no quiere que los gitanos se droguen, pero que aprueba el tráfico de drogas, siempre y cuando el destinatario sea payo.		49
22	00:23:55	0,26	TÍO MANUEL llega a una casa. TIZNAÍTO sale.	49	
23	00:26:11	0,27	TÍO MANUEL y ANDRÉS entran. TÍO MANUEL cree que la culpa fue de su primo. ANDRÉS cree que debe hablarlo con Isidoro y le anuncia que el acto será a la noche siguiente.		
24	00:27:18	1,14	MADRE-ANDRÉS le dice que Lucía le buscó la ruina a ANDRÉS. MADRE-ANDRÉS le pide que se olvide de ella y que se marche.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ANDRÉS se niega porque rompería la ley gitana.		
25	00:27:36	0,31	ANDRÉS camina por un descampado.		
26	00:30:37	1,04	ANDRÉS entra en una casa. TÍA lo recibe con mucho cariño. TÍA le dice que ROSA (VIUDA DE ROMERO) está destrozada desde que murió ROMERO. TÍA saca unas fotos de ROMERO y de su grupo. TÍA le echa la culpa a un payo y le dice que ANDRÉS no debería haberse metido. ANDRÉS le da dinero a ROSA antes de marcharse.		
27	00:32:19	1,73	ANDRÉS pone un videoclip del grupo Candela. En el videoclip salen KETAMA y LUCÍA. ANDRÉS detiene el vídeo para mirar a LUCÍA.		
28	00:32:35	0,27	ANDRÉS toca el cajón flamenco.		
29	00:36:21	3,84	ANDRÉS le cuenta a LOLA en El candil que esa noche se vengará. PEQUE los observa. LOLA le cuenta que no quiere nada con su marido PEQUE. PEQUE le propone a ANDRÉS marcharse de Granada. PEQUE intenta pegar a LOLA. ANDRÉS la defiende. LOLA no se deja defender. PEQUE le pide prudencia para la noche.		
30	00:37:02	0,7	ANDRÉS y los HEREDIA preparan sus escopetas. Se marchan.		
31	00:37:17	0,26	Caminan por las calles de Granada.		
32	00:39:28	2,23	Los HEREDIA se encuentran con los miembros de los JUNCO. TÍO MANUEL le propone diálogo. Un HEREDIA dispara y le da a uno de los JUNCO. Un JUNCO dispara, pero no da a nadie. LOS PATRIARCAS exigen a los suyos que nadie dispare más y firman la paz porque ya están a la par.		
33	00:43:11	3,96	ANDRÉS escucha música en su casa. LUCÍA aparece. ANDRÉS le pregunta si le manda MANFREDI y le reprocha que nunca fuera a verlo a la cárcel. LUCÍA le dice que necesita su ayuda y que sigue siendo su mujer. LUCÍA se le insinúa. LUCÍA y ANDRÉS se acuestan.	20	
34	00:44:15	1,09	El móvil despierta a ANDRÉS. LUCÍA está al otro lado del teléfono, pero se corta la conversación. Otra vez suena el teléfono: PEPA le pregunta si se acuerda de ella. ANDRÉS cuelga y va abrir la puerta.		
35	00:45:24	1,17	ANDRÉS va hacia la puerta cuando entran CHINO y PABLO. CHINO juega con ANDRÉS la ruleta rusa. CHINO le dice que Manfredi es intocable para él.	58	
36	00:46:54	1,53	Los tres entran al cuarto de ANDRÉS. CHINO le pregunta por lo ocurrido la noche anterior mientras registra su cuarto. Esposan a ANDRÉS.	58	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			CHINO le pregunta si se está acostando con su cuñada LOLA. CHINO amenaza con poner drogas como prueba falsa para implicarle		
37	00:47:30	0,61	COMISARIO interroga a los DOS PATRIARCAS sobre el tiroteo. LOS PATRIARCAS lo niegan todo.		
38	00:48:49	1,34	COMISARIO sale al pasillo enfadado porque nadie habla sobre el hombre que está herido en el hospital. COMISARIO interroga a ANDRÉS. ANDRÉS calla. COMISARIO se harta y los manda a todos a la calle.		
39	00:51:21	2,58	ANDRÉS se encuentra en un hotel con PEPA, su antigua abogada. ANDRÉS tiene rencor por su labor. PEPA le ofrece dinero para que se olvide de Manfredi y su esposa. ANDRÉS considera que es una cantidad muy insuficiente. PEPA le recomienda que lo coja y se olvide de todo. ANDRÉS se enfada y le devuelve el dinero.	13	
40	00:51:56	0,6	ANDRÉS toca el cajón flamenco. ANDRÉS mira una foto de LUCÍA y la rompe.		
41	00:54:46	2,89	LOLA canta en El candil. PEQUE le dice a ANDRÉS que se alegra de que todo saliera bien. PEQUE se lamenta de que LOLA no la quiera y le advierte sobre el peligro de Manfredi. PEQUE cree que Manfredi ganó y que hay que olvidar. LOLA se sienta con ellos. LOLA le pide a PEQUE que la deje en paz y le rechaza un reloj de lujo. LOLA se marcha. ANDRÉS la sigue.		
42	00:56:11	1,45	ANDRÉS y LOLA se marchan por la calle. Hablan de Lucía y de que ANDRÉS no se entera de nada. LOLA besa a ANDRÉS y luego se marcha.	32	
43	00:56:26	0,26	ANDRÉS camina por la calle. DOS SICARIOS DE MANFREDI le atacan en sus motos. ANDRÉS saca la navaja.		58
44	00:56:44	0,31	ANDRÉS conduce el coche de Peque hacia Madrid. SICARIOS lo siguen.	9	
45	00:57:05	0,36	ANDRÉS llega a un edificio.	9	
46	00:57:23	0,31	ANDRÉS entra en recepción. MUJER le pide su DNI y le pregunta si tiene cita con MANFREDI .	10	
47	00:57:48	0,43	ANDRÉS espera sentado frente al despacho de MANFREDI. MANFREDI sale y le saluda.	10	
48	00:58:26	0,65	MANFREDI y ANDRÉS pasan por una escalera. MANFREDI veta a un artista y dice que romperán el compromiso que tienen con él.		
49	01:00:09	1,75	MANFREDI y ANDRÉS entran a un estudio. ROSARIO está actuando. Cuando termina, saluda a ANDRÉS.	11	
50	01:01:34	1,45	REALIZADORA controla los planos. MANFREDI veta a una de las chicas del vídeo por cambiar de mánager. MANFREDI ofrece ayuda (dinero, trabajo) a ANDRÉS. ANDRÉS le echa en cara que le dejara tirado y que se llevara a LUCÍA. ANDRÉS y MANFREDI se marchan.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

51	01:03:21	1,82	MANFREDI y ANDRÉS entran en su despacho. MANFREDI se ofrece a compensarlo para que se marche de su vida y de la de Lucía. ANDRÉS acusa a MANFREDI de engañarlo para mandarlo a la cárcel. ANDRÉS le confiesa que Lucía vino a verlo. MANFREDI le dice que se aleje de ellos dos. ANDRÉS lo amenaza y se marcha enfadado.	11 12 13	
52	01:03:25	0,07	ANDRÉS se va en el coche.		
53	01:03:30	0,09	MANFREDI sale de la mano de LUCÍA.		
54	01:04:18	0,82	ANDRÉS andando reflexivo.		
55	01:04:22	0,07	ANDRÉS llega a El candil, donde se anuncia la actuación de Lola.	34	
56	01:04:36	0,24	LOLA canta mientras ANDRÉS y PEQUE la observan.		
57	01:04:51	0,26	ANDRÉS y LOLA van a una tienda de ropa.		
58	01:05:02	0,19	ANDRÉS y LOLA entran a la tienda. CURRO (MODISTO) los saluda.		
59	01:05:40	0,65	Los tres entran a la trastienda. CURRO habla de los vestidos que tiene.		
60	01:09:18	3,71	ANDRÉS llega a una habitación donde le espera LUCÍA. ANDRÉS le reprocha que se marchara con Manfredi. LUCÍA dice tener miedo de Manfredi. LOLA aparece. LUCÍA le avisa de que Manfredi, Chino y Pepa planean matarlo. LUCÍA le dice a ANDRÉS que LOLA está enamorada de él y se marcha.		
61	01:11:14	1,97	LOLA y ANDRÉS pasean por la calle. LOLA dice que se quiere ir a Madrid. CHINO empuja a ANDRÉS y lo encañona, llegando a apretar el gatillo, aunque sin tener balas. CHINO golpea varias veces a ANDRÉS y le dice que lo matará si vuelve a ir a Madrid a ver a Manfredi.		58
62	01:14:08	2,96	ANDRÉS y LOLA llegan a casa de LOLA. LOLA desviste a ANDRÉS y le da un cigarro. LOLA trae alcohol para desinfectarle las heridas. LOLA se insinúa a ANDRÉS. Se acuestan.	46	
63	01:14:25	0,29	ANDRÉS sale de casa de Lola. PEQUE lo espera en la puerta.		
64	01:14:45	0,34	ANDRÉS se encuentra con TÍO MANUEL.	49	
65	01:15:11	0,44	Entran a un recinto. LOLA se interpone en el camino de TÍO MANUEL, que la aparta.		
66	01:15:32	0,36	TÍO MANUEL se encuentra con TIZNAÍTO y le da ánimos.	49	
67	01:15:44	0,2	DOS SICARIOS llegan en moto y apagan las luces.		
68	01:17:04	1,36	TIZNAÍTO baila. PEQUE toca el cajón mientras mira a LOLA y ANDRÉS. ANDRÉS se marcha. LOLA lo sigue. TÍO MANUEL lanza flores en honor de TIZNAÍTO.		
69	01:17:53	0,83	ANDRÉS y LOLA salen del recinto.	58	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			SICARIOS encienden las luces, se acercan y disparan. ANDRÉS y LOLA se esconden. TIZNAÍTO aparece corriendo. SICARIOS atropellan a TIZNAÍTO. ANDRÉS corre tras un SICARIO.		
70	01:18:33	0,68	SICARIO saca la navaja. ANDRÉS le clava su navaja a SICARIO. SICARIO huye.	58	
71	01:20:36	2,09	Entierro de TIZNAÍTO. ANDRÉS se disculpa. TÍO MANUEL hace jurar a ANDRÉS que le dirá quién lo hizo si algún día lo sabe. LUCÍA se halla en el cementerio.		
72	01:21:11	0,6	Preparativos para un concierto al aire libre.		
73	01:21:24	0,22	MANFREDI llega con LUCÍA a su coche. ANDRÉS los observa a lo lejos.		
74	01:22:15	0,7	LOLA está en el ensayo. ANDRÉS pasa y la mira.		
75	01:24:08	1,92	PEPA recibe una llamada en su despacho. ANDRÉS entra y le exige su dinero (5 millones de peseta) y explicaciones sobre el ataque. ANDRÉS obliga a PEPA a abrir la caja fuerte. PEPA le informa de que hay una cita esta noche en un hotel para organizar su asesinato. Le da un papel con el nombre. ANDRÉS se marcha.	62	
76	01:24:18	0,17	ANDRÉS pasa por la recepción del hotel.		
77	01:26:31	2,26	ANDRÉS toca una puerta y entra en la habitación de PEQUE. ANDRÉS le da su parte del dinero y le pregunta por la cita que tiene. PEQUE confiesa que sí, que le han dado cosas para matarlo. ANDRES le pone una navaja en el cuello. PEQUE confiesa que él también lo traicionó porque el grupo Candela no tenía futuro: Manfredi no creía en ellos. ANDRÉS se lleva a PEQUE.		64
78	01:28:18	1,82	ANDRÉS y PEQUE llegan al encuentro. CHINO se está drogando y se enfada por verlo ahí. CHINO amenaza con dispararle. PEQUE se enfrenta con CHINO. CHINO dispara a PEQUE. PABLO golpea a CHINO y lo deja inconsciente y le dice a ANDRÉS que se marche con un maletín.	58	
79	01:28:27	0,15	ANDRÉS camina mientras llama a TÍO MANUEL.		
80	01:29:11	0,75	ANDRÉS pasa por el recinto del concierto.		
81	01:29:29	0,31	ANDRÉS camina por las calles.		
82	01:32:46	3,35	ANDRÉS llega al encuentro. Allí lo espera LUCÍA. LUCÍA confiesa que ella lo organizó porque no tenía otra opción. MANFREDI tiene una pistola y le quita el maletín a ANDRÉS. Le da la pistola a LUCÍA y abre el maletín: está lleno de droga. MANFREDI le pide la pistola para matar a ANDRÉS. LUCÍA mata a MANFREDI y le dice a ANDRÉS que escapen. ANDRÉS se niega.	62	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			LUCÍA dispara por la espalda a ANDRÉS. ANDRÉS se vuelve hacia ella. LUCÍA huye con el maletín.		
83	01:33:03	0,29	ANDRÉS persigue a LUCÍA por las calles.		
84	01:34:18	1,28	ANDRÉS tira a LUCÍA al suelo y la golpea. Abre el maletín y le esparce por encima parte de la droga. ANDRÉS se marcha dejándola en el suelo.		
85	01:35:06	0,82	TÍO MANUEL se cruza con ANDRÉS. TÍO MANUEL saca su navaja. Se dirige hacia LUCÍA con DOS SECUACES.		
86	01:36:45	1,68	LOLA canta ante público. ANDRÉS se acerca al escenario y se queda mirándola con una sonrisa.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LAS ESCENAS DE *GITANA* Y *GITANO*.

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *GITANO*	*Gitano: 31,93 %*	*Gitana: 24,8 %*	28,36%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.EL PARADIGMA.

EL PARADIGMA DEL GUION DE *GITANA*

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *GITANA*				
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO				
				SEMEJANZA ALTA CON *GITANO*
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.		X
		Señalamiento del contexto histórico.		
		Seguimiento de un personaje central.	Comienza con el protagonista saliendo de la cárcel.	
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).		
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).		
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)		
		Comienzo in medias res.		
		Otro.		
2	DETONANTE	Diálogo.	Sader propone a José un doble trabajo: como fotógrafo y como transporte de drogas.	
		Acción.		
		Otro.		
3	CONFLICTO	Interior.		X
		Antagónico.	Lucha (soterrada) entre Sader y José.	
		Social.		
		Familiar.		
		Amoroso.		
		Accidental.		
		De naturaleza.		
		Sobrenatural.		
		Otros.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá José rehacer su vida tras la cárcel?			X
5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	-Estancia en la cárcel de dos años por traficar con drogas. -Fue traicionado por Sader. -Era drogadicto. -Un antiguo amor lo abandonó.			X
7	1º PUNTO GIRO	José se pelea con Carmen y abandona el encargo como fotógrafo.			
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.					
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.			
		Complicaciones.	Lucha contra los diversos ofrecimientos para tomar drogas. Negativa de Lola a escaparse con él.		
		Contraintenciones.			
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.			
10	EL ERROR.	No aparece.			
11	2º PUNTO DE GIRO	El intento de asesinato del protagonista por parte del policía Romero.			X
ACTO III. RESOLUCIÓN.					
12	REVÉS.	La amenaza de Fetén de matar a Lola. Se resuelve con la intervención del abuelo de Lola.			
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El encuentro entre Sader, Carmen y José donde se revela la verdad del complot contra José.			X
14	CLÍMAX/ANTICLÍMAX	José recupera todo el dinero y consigue escaparse sin que lo incriminen en ningún delito. Se contesta con un sí a la pregunta inicial. José se marcha al aeropuerto sin conseguir el amor de Lola.			
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Cerrado, pero no plenamente feliz.	X
			-Final abierto/no feliz.		
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación.	
			-Inversión.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *GITANO*

PARADIGMA DE LA TRAMA DE *GITANO*.					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				SEMEJANZA CON *GITANA*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.		X	
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.	El protagonista sale de la cárcel.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.			
		Acción.			
		Otro.	Andrés se declara incapaz de olvidarse de Lucía.		
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.	Lucha entre Manfredi y Andrés.		
		Social.			
		Familiar.			
		Amoroso.			
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá Andrés rehacer su vida tras su paso por la cárcel?		X	
5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	-Pasó dos años en la cárcel por traficar con drogas. -Fue traicionado por Manfredi. -Era drogadicto.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		-Su mujer lo abandonó y se marchó con Manfredi. -Su primo fue asesinado por otra familia. -Debe vengarse de la familia rival.				
7	1º PUNTO GIRO	Enfrentamiento entre los Junco y los Heredia que salda la deuda entre ambas familias.				
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.				
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.	Los intentos de Manfredi para que Andrés se olvide de él y de Lucía: -Oferta de trabajo. -Abogada ofreciendo dinero. -Policía y sicarios que lo atosigan.			
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.				
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	Intento de asesinato por parte de los secuaces de Manfredi.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	Lucía huye con la droga.				
13	LA ESCENA OBLIGADA.	Encuentro entre Manfredi, Lucía y Andrés.			X	
14	CLÍMAX/ANTI CLÍMAX	Andrés sobrevive a los intentos de asesinato y puede rehacer su vida, pudiendo olvidarse por fin de Lucía y quedándose con Lola.				X
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Feliz y cerrado.	X	
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PARADIGMAS DE *GITANA* Y *GITANO*.

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *GITANO*	*Gitano* 58,33%	*Gitana* 58,33%	58,33%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. ANÁLISIS DE LOS PROTAGONISTAS

PROTAGONISTA DE *GITANA*

DATOS OFICIALES DE JOSÉ ZÚÑIGA		
1	Nombre completo.	José Zúñiga.
2	Sobrenombres.	Francés.
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Española.
6	Domicilio actual.	Su antigua casa.
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre
8	Edad.	Sobre 40 años
9	Altura.	
10	Peso.	
11	Complexión.	Delgado.
12	Color de los ojos.	Oscuro.
13	Color del pelo.	Moreno.
14	Etnia.	Caucásica.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Chaqueta de cuero
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Baja.
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	No se integra en ningún grupo.
23	Consideración social adquirida.	Apreciado por su buen hacer profesional. Despreciado por su pasado como drogadicto y traficante.
24	Profesión.	Fotógrafo.
25	Lugar de trabajo.	Itinerante.
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	No tiene.
28	Condiciones laborales.	Malas. Cobra poco.
29	Trabajos anteriores.	Traficante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

30	Razones por la que dejó otros trabajos.	Paso por la cárcel.
31	Metas profesionales a corto plazo.	
32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Bajo.
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Soltero.
53	Duración y estabilidad de este estado.	
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa. Se acuesta con Lola.
56	Relación con su actual pareja.	Relación intermitente con Lola.
57	Relación con parejas anteriores.	Sólo se habla de Carmen, con la que tuvo una historia muy fuerte. Ella lo abandonó a él.
58	Búsqueda de pareja.	Intenta comprometerse con Lola.
59	Prototipo de pareja.	Gitana.
60	Filias/fobias sexuales.	Sodomización.
61	Amigos del pasado	Sader y Carmen, pero sólo en apariencia.
62	Relación con las amistades del pasado.	Mala.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

63	Amistades desarrolladas durante el relato.	René. Abuelo de Lola.
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Buena.
65	Enemistades del pasado.	Sader y Carmen, aunque él lo desconoce hasta el final del relato.
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	El policía Romero.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Viajar a Polinesia.
69	Ambiciones personales a largo plazo.	Rehacer su vida tras el paso por la cárcel, alejándose de sus adicciones y preocupaciones.
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Otras fobias.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	Siempre enciende los cigarrillos de la misma manera.
76	Mayores logros del pasado.	Las campañas publicitarias para Carmen.
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	Bruscos.
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Fuma y toma drogas.
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	Retoma las drogas por la presión de Lola.
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	Dice no querer compromisos, pero enseguida propone uno a Lola para que se marche con él. También se niega a volver al negocio del tráfico de drogas, pero enseguida acepta un encargo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE JOSÉ ZÚÑIGA				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.			X
5	Valiente.		X	
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.			X
17	Leal.			X
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.			X
20	Amigo.		X	
21	Colérico.		X	
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.	X		
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.			X
29	Expresivo.			X
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE JOSÉ ZÚÑIGA SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	X

TEMPERAMENTO DE JOSÉ ZÚÑIGA SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	X

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE JOSÉ ZÚÑIGA

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROTAGONISTA DE *GITANO*

DATOS OFICIALES DE ANDRÉS HEREDIA			SEMEJANZA CON JOSÉ ZÚÑIGA		
DATOS OFICIALES			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Andrés Hurtado			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Española	X		
6	Domicilio actual.	Su antigua casa	X		
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre	X		
8	Edad.	Unos 30 años.		X	
9	Altura.	Media.		X	
10	Peso.	Delgado	X		
11	Complexión	Atlético.	X		
12	Color de los ojos.	Oscuros.	X		
13	Color del pelo.	Moreno.	X		
14	Etnia.	Gitano.			X
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.				
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Baja	X		
20	Conformidad con su clase social.	La acepta con orgullo.			X
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.	La acepta y se integra.			X
23	Consideración social adquirida.	Bien considerado por su labor como artista. Mal considerado por su pasado como drogadicto y traficante.	X		
24	Profesión.	Músico.			X
25	Lugar de trabajo.	Itinerante	X		
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

28	Condiciones laborales.	Malas. Cobra poco.	X		
29	Trabajos anteriores.	Traficante de drogas.	X		
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	Condena en la cárcel.	X		
31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.	Triunfar en la música.			X
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.	Bajo	X		
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.	Buena relación (en principio) con su primo. Buena relación con su cuñada.			X
52	Estado civil.	Casado			X
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.			
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa. Se acuesta con una prostituta, con		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		Lola y con Lucía.			
56	Relación con su actual pareja.	Su relación con Lucía es de amor-odio. Su nueva relación con Lola acaba siendo buena.			X
57	Relación con parejas anteriores.	Lucía. Amor roto por la traición de ella.	X		
58	Búsqueda de pareja.	Pasiva. Más bien es buscado por Lola.		X	
59	Prototipo de pareja.	Gitana.	X		
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado	Los dos patriarcas gitanos. Manfredi. Su primo Peque			X
62	Relación con las amistades del pasado.	Buena con los patriarcas, mala con los demás.			X
63	Amistades desarrolladas durante el relato.				
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.	Manfredi acabó siendo su enemigo. La abogada de Manfredi. Chino, el policía.			X
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.				
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA					
68	Ambiciones personales a corto plazo.				
69	Ambiciones personales a largo plazo.	Rehacer su vida tras el paso por la cárcel.	X		
70	Frustraciones/traumas.	El abandono de Lucía.	X		
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.	Su fracaso como músico.			X
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.				
81	Prejuicios.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

82	Modales.	Bruscos	X		
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE ANDRÉS HEREDIA				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.			X
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.			X
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.		X	
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.	X		
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO SEGÚN HIPÓCRATES DE ANDRÉS HEREDIA

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	X

TEMPERAMENTO DE ANDRÉS HEREDIA SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	X

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ANDRÉS HEREDIA

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PROTAGONISTAS DE *GITANA* Y *GITANO*

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
CASO *GITANO*	51,35%	62,85%

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
SÍ	SÍ	SÍ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.4. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*

1.DATOS DE PRODUCCIÓN

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *YOJIMBO*	
Título en España.	*Yojimbo (El mercenario)*
Título original.	*Yôjinbô*
Nacionalidad.	Japonesa
Año de producción.	1961
Empresa productora.	Kurosawa Production Co. Toho Company
Productores.	Ryûzô Kikushima Akira Kurosawa Tomoyuki Tanaka
Director.	Akira Kurosawa
Guionista.	Akira Kurosawa Ryûzô Kikushima

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*	
Título en España.	*Por un puñado de dólares.*
Título original.	*Per un pugno di dollari.*
Nacionalidad.	Hispano-italiana.
Año de producción.	1964
Empresa productora.	Jolly Film. Constantin Film Produktion. Ocean Films.
Productores.	Harry Colombo. George Papi. Piero Santini.
Director.	Sergio Leone.
Guionista.	Adriano Bolzoni. Víctor Andrés Catena. Sergio Leone. Jaime Comas Gil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *EL ÚLTIMO HOMBRE.*	
Título en España.	*El último hombre*
Título original.	*Last man standing*
Nacionalidad.	Estadounidense
Año de producción.	1996
Empresa productora.	Eclipse Catering. Lone Wolf. New Line Cinema.
Productores.	Michael De Luca. Paula Heller. Walter Hill. Sara Risher. Arthur M. Sarkissian. Ralph S. Singleton.
Director.	Walter Hill
Guionista.	Ryûzô Kikushima. Akira Kurosawa. Walter Hill.

Por un puñado de dólares niega en sus títulos de créditos su relación con *Yojimbo* al no mencionar ni este título ni el nombre de su director o su guionista. De hecho, no se menciona en ningún lado quién escribió el guion del filme, dato que hemos tenido que obtener de otras fuentes.

Todo lo contrario encontramos en *El último hombre*, que especifica que Walter Hill elaboró el guion a partir del de Akira Kurosawa y Ryûzô Kikushima.

2. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO

Emplearemos aquí dos transcripciones en inglés de *Yojimbo* y *Por un puñado de dólares*, de las que el programa Plagiarism Checker X Originality extrae los grupos sintácticos de tres palabras coincidentes.

Resultado: sólo un 6% del texto es coincidente.

Este dato seguramente se vea afectado por el hecho de que no sean guiones originales y porque la película originaria realmente está rodada en japonés. No obstante, el dato es tan bajo y tan alejado del límite del 30% establecido por David Woolls y respaldado por Mª Teresa Turell, que podemos descartar por completo el plagio en los diálogos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.ANÁLISIS DE LAS TRAMAS

3.1.LISTADO DE ESCENAS

LISTADO DE ESCENAS DE *YOJIMBO*

LISTADO DE ESCENAS DE *YOJIMBO*			
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS
1	00:03:32	3,18	PROTAGONISTA observa una montaña, comienza a caminar y, al llegar a un cruce de caminos, tira un palo al aire y escoge el camino que ha señalado éste al caer.
2	00:03:55	0,34	PADRE e HIJO se pelean. El hijo se marcha porque prefiere una vida corta y emocionante que una trabajando la tierra de la familia.
3	00:05:03	1,02	PADRE corre a su casa. PROTAGONISTA se acerca y le pide agua. PROTAGONISTA bebe en silencio. PADRE discute con su mujer por haber dejado marchar al hijo. PADRE habla de a quién venderán su seda.
4	00:08:20	2,95	PROTAGONISTA llega a una plaza solitaria. Varias personas lo observan a su paso desde sus casas. Se cruza con un perro que lleva una mano humana en la boca. Se acerca HANSUKE y le ofrece trabajo como guardaespaldas. A cambio de una comisión, le ofrece distintas opciones y finalmente lo manda a hablar con USHITORA.
5	00:09:41	1,21	PROTAGONISTA va a casa de USHITORA Varios hombres reciben lo rodean y lo insultan. PROTAGONISTA se marcha.
6	00:10:06	0,37	PROTAGONISTA se da media vuelta . PROTAGONISTA se cruza con HANSUKE. HANSUKE lo insta a enfrentarse a estos hombres para que lo contraten. PROTAGONISTA se acerca un hostal. DUEÑO del hostal insulta a HANSUKE y pide a PROTAGONISTA que entre.
7	00:15:59	5,29	PROTAGONISTA pide comida y sake aunque avisa al DUEÑO de que no podrá pagarle. DUEÑO acepta. DUEÑO se queja del ruido que produce el TONELERO fabricando constantemente ataúdes. DUEÑO se queja de que haya tantas muertes y de que haya dos jefes enfrentados en la ciudad:USHITORA y SEIBÊ. Desde la ventanas se ve a INOKICHI, el hermano de USHITORA, y tres mercenarios preguntándole al TONELERO cuántos ataudes ha hecho. DUEÑO se queja de que el ALGUACIL no hace nada y de que los comerciantes hayan tomado partido en la batalla. DUEÑO insta a PROTAGONISTA a que se marche para que no lo maten. PROTAGONISTA asegura que se quedará y habla de que planeará una forma de matar a todos esos hombres.
8	00:17:02	0,94	PROTAGONISTA se dirige a casa de SEIBÊ. SEIBÊ sale.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			PROTAGONISTA le ofrece sus servicios como guardaespaldas y le dice que lo observe para convencerlo.
9	00:19:42	2,4	PROTAGONISTA se dirige a casa de USHITORA. LOS JUGADORES lo rodean. PROTAGONISTA los insulta. LOS JUGADORES se enfrentan a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA mata a tres de LOS JUGADORES, cortándole el brazo a uno de ellos. Se cruza con TONELERO y le pide tres ataúdes.
10	00:20:58	1,14	PROTAGONISTA y SEIBÊ negocian el precio de sus servicios (50 monedas, 25 por adelantado) mientras PROTAGONISTA hace el ademán de marcharse de la casa.
11	00:22:17	1,18	PROTAGONISTA y SEIBÊ hablan en otra zona de la casa. ESPOSA-SEIBÊ pide a SEIBÊ que salga.
12	00:23:10	0,79	PROTAGONISTA sale de la habitación. PROTAGONISTA ve a SEIBÊ y ESPOSA-SEIBÊ hablando en otra zona de la casa con su HIJO-SEIBÊ. SEIBÊ y ESPOSA-SEIBÊ acuerdan usar los servicios de PROTAGONISTA para vencer a USHITORA y luego matar a protagonista para no pagarle las 25 monedas que le deben. HIJO-SEIBÊ será el encargado de matarle. HIJO-SEIBÊ se niega. SEIBÊ y ESPOSA-SEIBÊ lo alientan a matar a todos los hombres que pueda para ser respetado.
13	00:25:29	2,08	SEIBÊ paga a PROTAGONISTA. Entran ESPOSA-SEIBÊ, HIJO-SEIBÊ y cuatro sicarios. PROTAGONISTA asegura que su nombre es como el campo que hay frente a la casa. MAESTRO entra y asegura estar enfadado por cobrar solo una moneda de oro. SEIBÊ explica a todos que atacarán la casa de USHITORA a mediodía.
14	00:26:21	0,78	PREGONERO anuncia que ha llegado el mediodía. SICARIOS SEIBÊ salen a la calle.
15	00:27:37	1,14	ESPOSA-SEIBÊ encierra a las mujeres de la casa ante el ataque inminente. PROTAGONISTA observa a ESPOSA-SEIBÊ y luego ve a INSTRUCTOR huir ante el ataque.
16	00:32:22	4,27	PROTAGONISTA sale a la calle principal. PROTAGONISTA se niega a pelear alegando que luego lo matarán. PROTAGONISTA se acerca a USHITORA y le dice que ha rechazado la oferta de SEIBÊ. PROTAGONISTA se sube a un molino a observar el enfrentamiento. SICARIOS-SEIBÊ y SICARIOS-USHITORA empiezan el acercamiento para enfrentarse. Un hombre llega anunciando una inspección oficial del pueblo. SEIBÊ y USHITORA firman una paz momentánea mientras dure la inspección. SICARIOS-SEIBÊ y SICARIOS-USHITORA alertan al resto del pueblo de que deben comportarse con normalidad.
17	00:38:37	5,62	PROTAGONISTA le cuenta a DUEÑO que es una lástima que no se hayan matado los dos bandos en la batalla y que pronto vendrán a contratarlo por mucho dinero. PROTAGONISTA observa desde casa de DUEÑO una cena donde acuden el INSPECTOR algunos hombres importantes del pueblo. HERMANO-USHITORA viene a hablar con PROTAGONISTA. ESPOSA-SEIBÊ también viene a hablar con PROTAGONISTA. HERMANO-USHITORA y ESPOSA-SEIBÊ tratan de invitar a sake al protagonista.
18	00:42:17	3,3	USHITORA entra en casa de DUEÑO. INOKICHI expulsa a un hombre que estaba bebiendo. USHITORA explica que el inspector se irá mañana porque USHITORA ha mandado matar a otro inspector en el norte. USHITORA ofrece una bolsa de monedas a PROTAGONISTA por sus servicios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			PROTAGONISTA se niega a aceptar sin escuchar la oferta de SEIBÊ. USHITORA se marcha enfadado. PROTAGONISTA le dice a TONELERO que se marcha el inspector. TONELERO se alegra mucho.
19	00:42:23	0,09	Imágenes del pueblo
20	00:45:40	2,95	PROTAGONISTA espera en casa DUEÑO a que vengan a contratarlo. TONELERO entra apenado porque SEIBÊ y USHITORA han hechos las paces. DUEÑO se alegra de que haya paz. PROTAGONISTA se enfada porque cree que esto llevará a una batalla peor. TONELERO dice que lo ha propuesto UNOSUKE, el hermano de USHITORA, que acaba de llegar. DUEÑO asegura que UNOSUKE es el peor de los hermanos.
21	00:46:08	0,42	UNOSUKE muestra a un hombre una pistola. UNOSUKE dispara a una campana.
22	00:46:51	0,64	SICARIOS de ambos bandos se encuentran en la calle. SICARIOS se enfadan con SEIBÊ y USHITORA por despedirlos y pagarles poco.
23	00:47:40	0,73	DOS SICARIOS DE USHITORA se quejan de él en un bar. Alguien los observa desde fuera.
24	00:49:13	1,39	DOS SICARIOS DE USHITORA salen del bar borrachos. PROTAGONISTA habla con DOS SICARIOS y les sonsaca que ellos mataron al inspector del norte. PROTAGONISTA dice que ahora podrá venderlos a SEIBÊ.
25	00:50:52	1,48	PROTAGONISTA vende a los hombres a SEIBÊ para denunciarlos. ESPOSA-SEIBÊ ofrece a sus prostitutas a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA las rechaza y se marcha.
26	00:52:40	1,62	USHITORA recrimina a PROTAGONISTA que desaprovechara la ocasión de ganar 60 monedas. PROTAGONISTA le cuenta que los DOS SICARIOS están contando que mataron al inspector. PROTAGONISTA le cuenta a USHITORA que SEIBÊ ha secuestrado a los asesinos. USHITORA recompensa a PROTAGONISTA y le ofrece trabajar para él. PROTAGONISTA dice que lo pensará.
27	00:55:00	2,1	PROTAGONISTA se encuentra con los dos hermanos de USHITORA en la calle. INOKICHI habla de que UNOSUKE vencería a PROTAGONISTA se marcha por la calle. LOS DOS HERMANOS secuestran a HIJO-SEIBÊ. UNOSUKE, gritando, le propone a SEIBÊ un intercambio de su hijo por los asesinos del inspector a las 3 de la mañana. UNOSUKE le pide a PREGONERO que dé la hora a las 3.
28	00:55:41	0,61	PROTAGONISTA le dice a DUEÑO que la batalla vuelve al pueblo. DUEÑO le recrimina que haya manipulado la situación. PROTAGONISTA dice que UNOSUKE ha cambiado la situación.
29	00:59:01	3	PREGONERO da las 3 de la madrugada. UHSITORA y SEIBEI salen con sus sicarios. El intercambio comienza. UNOSUKE mata a los hombres de USHITORA y le dice a SEIBEI que se rinda. SEIBEI contraataca sacando a una mujer que ha secuestrado, la esposa del cervecero: NUI. UNOSUKE se muestra muy contrariado por el secuestro. PROTAGONISTA baja de la torre desde donde observaba todo.
30	01:00:35	1,56	PROTAGONISTA mira la calle. NIÑO entra buscando a su madre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31	01:01:02	0,4	Comienza el intercambio en la calle entre NUI e HIJO-SEIBÊ.
32	01:01:20	0,27	NIÑO ve el intercambio y llama a su madre.
33	01:02:55	1,42	NUI oye a su hijo y trata de escapar yendo hacia él. Se produce el intercambio entre NUI e HIJO-SEIBÊ. ESPOSA-SEIBÊ abofetea a su hijo. USHITORA y SEIBÊ se emplazan a un posterior enfrentamiento. UNOSUKE dispara al aire.
34	01:05:32	2,35	DUEÑO explica que CERVECERO perdió todo apostando con USHITORA, que TOKUEMON se encaprichó de NUI y que la tiene retenida en una casa para ir a verla cuando quiera. PROTAGONISTA se marcha asegurando que desprecia a los hombres como cervecero.
35	01:06:55	1,24	PROTAGONISTA negocia su contratación como guardaespaldas de USHITORA: 60 monedas. PROTAGONISTA le dice a USHITORA que refuerce la protección de NUI y se ofrece a hacerlo él mismo con INOKICHI.
36	01:07:29	0,51	INOKICHI y PROTAGONISTA caminan hacia la casa donde 6 hombres protegen a NUI. Conversan sobre NUI y su esposo.
37	01:07:43	0,21	INOKICHI entra en casa de CERVECERO para insultarle y pegarle. PROTAGONISTA entra y le dice a INOKICHI que los 6 hombres están muertos. INOKICHI corre hacia su casa.
38	01:08:27	0,66	PROTAGONISTA entra a la casa y mata a los 6 hombres. PROTAGONISTA libera a NUI y la saca de la casa.
39	01:08.37	0,15	PROTAGONISTA reúne a NUI con su familia y les pide que se marchen, tras darle las 30 monedas de Ushitora.
40	01:09:53	1,14	PROTAGONISTA entra en la casa para alborotarla.
41	01:10:53	0,9	NUI y su familia esperan a PROTAGONISTA en la calle. PROTAGONISTA los insulta y les obliga a marcharse. USHITORA y sus secuaces llegan a la casa y entran.
42	01:11:42	0,73	USHITORA y sus hombres entran a la casa. PROTAGONISTA explica que seguramente el ataque lo llevaron a cabo 15 hombres y que la mujer ha desaparecido.
43	01:12:34	0,78	El almacén de seda de SEIBÊ está ardiendo. USHITORA y SEIBÊ se encuentran en la calle y discuten por NUI.
44	01:13:25	0,76	El almacén de sake de USHITORA ha sido destrozado. USHITORA le dice a sus hermanos que el ataque es obra de SEIBÊ.
45	01:14:45	1,27	La calle principal está llena de muertos de ambos bandos. TONELERO se queja de que con tantos muertos no usan ataudes.
46	01:18:26	3,31	DUEÑO se muestra muy amable. DUEÑO le dice a PROTAGONISTA que sabe que es una buena persona aunque finja no serlo. Lo sabe porque el marido de NUI le ha traído una nota para darle las gracias. UNOSUKE e INOKICHI entran y le dicen que INOKICHI estuvo fuera, contratando hombres, y que uno de ellos le dijo que NUI y su familia han sido vistos huyendo del pueblo. UNOSUKE le pregunta a INOKICHI si vio los cadáveres de los guardias antes de ir a avisar a los demás. HERMANOFEO asegura que no, ya que siguió las instrucciones de PROTAGONISTA. PROTAGONISTA trata de coger su espada. UNOSUKE le amenaza con una pistola y le quita la espada. PROTAGONISTA trata de tapar con una botella la nota.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			DUEÑO trata de llevarse la nota. UNOSUKE ve la nota y la lee. Está dedicada a PROTAGONISTA y firmada por CERVECERO y NUI.
47	01:20:44	2,07	PROTAGONISTA yace en el suelo, con la cara destrozada. DOS GUARDIAS de USHITORA lo vigilan. PROTAGONISTA trata de escapar. KANNUKI lo coge y lo tira con violencia al suelo.
48	01:23:01	2,05	USHITORA despierta a PROTAGONISTA. TOKUEMON" le interroga sobre el paradero de NUI. PROTAGONISTA se niega a contestar.
49	01:25:21	1,65	PROTAGONISTA despierta. Está destrozado por los golpes. Trata de escapar. Se esconde en un baúl.
50	01:26:36	1,12	Los DOS GUARDIAS vuelven a la habitación quejándose de tener que vigilarlo. Descubren que PROTAGONISTA no está. Se marchan en su búsqueda. PROTAGONISTA sale del baúl y huye arrastrándose hacia los cimientos de la casa.
51	01:27:06	0,45	UNOSUKE y varios secuaces aparecen.
52	01:27:44	0,57	PROTAGONISTA se arrastra por los cimientos, bajo el suelo donde están los secuaces.
53	01:28:44	0,9	USHITORA exige a sus hombres que lo busquen en las zonas más oscuras de la casa. UNOSUKE se queda unos segundos mirando al suelo y se marcha. PROTAGONISTA sale cuando nadie lo ve.
54	01:29:51	1	PROTAGONISTA se arrastra por la calle hacia la casa de DUEÑO. DUEÑO abre la puerta y lo ayuda a entrar.
55	01:32:02	1,96	DUEÑO sermonea a PROTAGONISTA. DUEÑO esconde a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA le pide que les diga que él ha ido a casa de SEIBÊ. Entran USHITORA, sus hermanos y sus secuaces. DUEÑO les dice que PROTAGONISTA ha ido a casa de SEIBÊ. USHITORA le cree y acuerdan ir a quemar la casa de SEIBÊ. UNOSUKE duda y se queda unos segundos. Luego se marcha. PROTAGONISTA habla con DUEÑO y le pide un ataúd. Luego le dice que que no piensa morirse sin matar a unos cuantos.
56	01:37:47	5,17	DUEÑO y TONELERO sacan un ataúd dentro de la cual está PROTAGONISTA. La casa de SEIBÊ está ardiendo. PROTAGONISTA pide que lo acerquen a la casa de SEIBÊ para ver Los hombres de SEIBEI salen de la casa y los van matando los hombres de USHITORA. FEO asegura que PROTAGONISTA está dentro de la casa. USHITORA coge como rehén a HIJO-SEIBÊ. SEIBÊ sale para rendirse y UNOSUKE lo mata. Luego también lo hace con su hijo. TONELERO ha huido. PROTAGONISTA le pide que busque ayuda. INOKICHI se acerca por la calle y DUEÑO lo convence para que le ayude a llevar el ataúd preguntándole si es que le dan miedo los fantasmas.
57	01:39:36	1,63	DUEÑO e INOKICHI llegan al cementerio. INOKICHI se ofrece a ayudar a DUEÑO en el enterramiento. DUEÑO se niega y le recuerda que tiene una búsqueda que hacer. INOKICHI se marcha. PROTAGONISTA sale del ataúd y se desploma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

58	01:40:25	0,73	PROTAGONISTA practica con un cuchillo su puntería y acierta a cazar algunas hojas. TONELERO llega para avisarle de que USHITORA ha capturado a DUEÑO
59	01:41:01	0,54	PROTAGONISTA sale de la casa donde se escondía. TONELERO le explica que lo han hecho porque veían que llevaba que llevaba comida y medicinas. PROTAGONISTA se dirige al pueblo. TONELERO le da una espada.
60	01:50:21	8,4	Dos secuaces vigilan a DUEÑO, que está colgado en mitad de la calle por la cintura. PROTAGONISTA aparece. Los secuaces van a por los demás. Aparecen todos y se dirigen poco a poco hacia protagonista. TONELERO libera a DUEÑO. UNOSUKE saca la pistola. PROTAGONISTA lanza un cuchillo al brazo de UNOSUKE. Mata a todos, menos a uno de ellos que estaba atemorizado. UNOSUKE agoniza en el suelo y le pide su pistola para morir con ella en la mano. PROTAGONISTA se la da. UNOSUKE intenta dispararle, pero no le quedan balas. USHITORA muere. UNOSUKE le dice al PROTAGONISTA que lo esperará en el infierno. Muere en ese momento. PROTAGONISTA le dice al PREGONERO que se ahorque. PROTAGONISTA libera a DUEÑO. PROTAGONISTA se marcha del pueblo con lo mismo que llegó.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*

LISTADO DE ESCENAS DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *YOJIMBO*	
				ALTA	MEDIA
1	00:02:37	2,51	TÍTULOS DE CRÉDITO		
2	00:05:33	2,82	PROTAGONISTA llega a un pueblo montado en un caballo. Se para junto a un pozo y bebe. JESÚS aparece y corre a la casa de enfrente. DOS HOMBRES salen y lo echan, disparando al suelo. MARIDO-MARISOL aparece y se lo intenta llevar. DOS HOMBRES lo tiran al suelo. DOS HOMBRES se quedan mirando a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA no hace nada.	3 37	
3	00:08:20	2,67	PROTAGONISTA sigue su camino y se encuentra con un árbol del que cuelga una horca. PROTAGONISTA llega a un pueblo. Varias personas se esconden al verlo llegar. Se cruza con otro hombre, montado a caballo y con un cartel que dice "Adiós, amigo". JUAN DE DIOS se le acerca y le pregunta si quiere ganar dinero trabajando como sicario. TRES ROJOS se le acercan, lo insultan, sacan sus pistolas y disparan al suelo. El caballo de PROTAGONISTA sale corriendo.	4 5	
4	00:10:52	2,43	PROTAGONISTA llega a una cantina. PROTAGONISTA pide comida y alcohol aunque avisa a CANTINERO de que no podrá pagarle. CANTINERO acepta. CANTINERO y PROTAGONISTA hablan de por qué el pueblo está desolado: nadie trabaja y ha habido muchos asesinatos. CANTINERO abre una ventana y se ve a un FUNERARIO haciendo un ataúd. CANTINERO le pide que se marche tras comer. PROTAGONISTA sube al 2º piso de la taberna.	7	
5	00:13:01	2,06	CANTINERO le explica que en el pueblo hay muchos forajidos que comercian con alcohol y armas. CANTINERO se queja de que hay "dos amos": los Rojos, venden alcohol, y los Baxter, venden armas. Han traído muchos sicarios. PROTAGONISTA ve interesante la situación y pregunta que cuál es el bando más fuerte. CANTINERO le contesta que los Rojos.	7	
6	00:13:40	0,62	PROTAGONISTA se planta frente a la casa de BENITO ROJO, le anuncia que está disponible y que cuesta mucho dinero.	8	
7	00:14:10	0,48	PROTAGONISTA camina por la calle. PROTAGONISTA se cruza con FUNERARIO y le dice que prepare tres ataudes.	9	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8	00:16:26	2,18	PROTAGONISTA llega a casa de los BAXTER. PROTAGONISTA les dice que tendrán que pedir perdón a su caballo. PROTAGONISTA dispara y mata a cuatro hombres. JOHN BAXTER sale y le dice que lo ha visto todo y que él tiene la culpa. Se identifica como el sheriff.	8 9	
9	00:16:37	0,18	PROTAGONISTA se cruza con FUNERARIO y le dice que serán 4 cajas.	9	
10	00:18:14	1,55	BENITO ROJO paga una parte ahora y el resto al terminar. Acuerdan que pronto atacarán, antes de que llegue un escuadrón de caballería. Hablan sobre RAMÓN, el hermano de ROJO. Entra CHICO, un hombre de su confianza, para llevarlo a su habitación.	10 13	
11	00:18:39	0,4	PROTAGONISTA se cruza con MARISOL. CHICO le dice que se olvide de ella.		
12	00:19:21	0,67	PROTAGONISTA entra en su cuarto. Oye una conversación y sale al balcón.	12	
13	00:20:36	1,2	ESTEBAN ROJO le dice a BENITO ROJO que el precio por los servicios de PROTAGONISTA son excesivos. BENITO le dice que es mejor tenerlo de su lado antes que se vaya con el rival. ESTEBAN ROJO propone matarlo y quedarse con el dinero. BENITO se niega a hacerlo hasta que no se vayan los soldados.	12	
14	00:20:48	0,19	PROTAGONISTA está en el exterior oyéndolo todo. Vuelve a su habitación.	12	
15	00:20:55	0,11	ESTEBAN sube a la habitación de PROTAGONISTA.		
16	00:21:26	0,5	PROTAGONISTA está recogiendo sus cosas. ESTEBAN le pregunta qué hace. PROTAGONISTA se marcha, diciendo que prefiere vivir solo, en la taberna.		
17	00:23:01	1,52	Un pelotón de soldados mexicanos llega al pueblo con una diligencia. CAPITÁN manda preparar las cosas para pasar la noche y dobla la vigilancia de la diligencia. PROTAGONISTA se acerca a la diligencia. HOMBRE-DILIGENCIA saca una pistola y le dice que se marche.		
18	00:24:41	1,6	PROTAGONISTA y CANTINERO se preguntan por la diligencia. PROTAGONISTA le pregunta a CANTINERO por Marisol. CANTINERO le dice que se olvide de ella porque RAMÓN ROJO está enamorado de ella. Los soldados se marchan del pueblo. PROTAGONISTA y CANTINERO los siguen.		
19	00:25:29	0,77	CANTINERO y PROTAGONISTA llegan a un río. Los soldados reciben a un grupo de soldados norteamericanos.		
20	00:28:01	2,43	LOS JEFES de ambos bandos hablan de que van intercambiar el oro del ejército mexicano por armas norteamericanas. EL TENIENTE da una orden con la mano. Alguien dispara con una ametralladora desde una carreta y mata a todos los soldados mexicanos. Los soldados americanos se quitan el disfraz: son RAMÓN ROJO y sus hombres. Disfrazan a los soldados mexicanos con las ropas de los norteamericanos. RAMÓN ROJO mata al último hombre que estaba escapando.		18

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

21	00:32:01.	3,84	BENITO presenta a PROTAGONISTA a RAMÓN. RAMÓN habla de que han invitado a los Baxter a cenar. RAMÓN habla de firmar la paz con los Baxter. PROTAGONISTA se muestra contrariado, devuelve su dinero y se marcha. RAMÓN desconfía de PROTAGONISTA porque le parece demasiado inteligente. RAMÓN le explica a ESTEBAN que la paz la firmarán sólo hasta que se tranquilice la situación tras la matanza.	20	
22	00:33:28	1,39	CANTINERO se alegra de que se firme la paz. CANTINERO cree que PROTAGONISTA debe marcharse. FUNERARIO entra y le dice que ha preparado dos ataúdes y un vehículo para llevarlos. PROTAGONISTA le dice a CANTINERO que lo siga, pues van al río a recoger dos de esos cadáveres.	20	
23	00:34:40	1,15	Los BAXTER se preparan para la cena. MUJER explica que deberán estar atentos y no deben comer ni beber nada.		
24	00:37:11	2,42	CANTINERO y PROTAGONISTA llevan los dos cadáveres al cementerio y los dejan junto a un tumba, con armas en las manos. CANTINERO no entiende las razones	23 24	
25	00:38:04	0,85	Los BAXTER han vuelto de la cena. MUJER-BAXTER desconfía de los Rojo. JOHN BAXTER cree que exagera.		
26	00:38:41	0,59	MUJER-BAXTER entra en su cuarto. PROTAGONISTA sale de las tinieblas y le tapa la boca. PROTAGONISTA le cuenta las razones por las que los Rojo han firmado la paz.	25	
27	00:38:58	0,27	JOHN BAXTER busca en unos cajones del piso de abajo. MUJER-BAXTER lo llama y él sube corriendo.		
28	00:39:20	0,35	MUJER-BAXTER le explica la situación y le pide a JOHN que le dé 500 dólares por la información.	25	
29	00:39:55	0,56	PROTAGONISTA está en casa de los Rojo. PROTAGONISTA explica que dos soldados escaparon, se refugiaron en el cementerio y los Baxter los quieren capturar. RAMÓN sospecha de sus razones. PROTAGONISTA le explica que lo hace por 500 dólares.	26	
30	00:40:28	0,53	Los Baxter cabalgan mientras hablan de que si esos soldados cuentan lo sucedido, el gobernador acabará con todos los Rojo.		26
31	00:41:08	0,64	Los Rojo se preparan para ir al cementerio. PROTAGONISTA se niega a ir.		
32	00:41:33	0,4	PROTAGONISTA se cuela en casa de los Rojo.		
33	00:41:55	0,35	Los Baxter llegan al cementerio.		
34	00:42:41	0,74	PROTAGONISTA dispara a un sicario y consigue dejarlo inconsciente para poder pasar por una puerta.		
35	00:43:02	0,34	Los Baxter observan a los cadáveres y se extrañan de que no se muevan.		
36	00:43:17	0,24	Los Rojo llegan al cementerio.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

37	00:43:34	0,27	PROTAGONISTA merodea por la casa de los Rojo.		
38	00:44:23	0,78	PROTAGONISTA entra en un almacén y lo inspecciona.		
39	00:44:51	0,45	Los Rojo y los Baxter disparan.		
40	00:44:59	0,13	PROTAGONISTA sigue buscando.		
41	00:45:28	0,46	Los Rojos y los Baxter siguen disparándose.		
42	00:45:52	0,38	PROTAGONISTA sigue buscando.		
43	00:47:11	1,26	Los Rojos y los Baxter siguen disparándose. RAMÓN ROJO se acerca y dispara sobre los cadáveres. Luego les dice que ya puede cogerlos si quiere. Los Rojo secuestran		
44	00:47:45	0,54	PROTAGONISTA sigue buscando. Encuentra unas bolsas con monedas. MARISOL entra. PROTAGONISTA la arrincona en una esquina. MARISOL se desmaya.		
45	00:48:00	0,24	Los ROJO vuelven del cementerio.		
46	00:49:29	1,42	PROTAGONISTA saca a MARISOL del almacén. Los Rojo vuelven con ANTONIO BAXTER, el hijo de los Baxter. RAMÓN se da cuenta de la ausencia de Marisol.		27
47	00:50:01	0,51	MARISOL está en casa de los Baxter. MUJER-BAXTER la inspecciona para certificar que está bien.		
48	00:50:10	0,14	MUJER-BAXTER sale y pone un guardia en la puerta.		
49	00:50:50	0,64	MUJER-BAXTER le da dinero por sus servicios JOHN BAXTER habla de que intercambiarán a Marisol por su hijo al día siguiente.		
50	00:52:38	1,73	LOS ROJO aparecen con ANTONIO BAXTER. PROTAGONISTA se sienta a observar el intercambio. Los BAXTER aparecen con MARISOL.	29	
51	00:52:45	0,11	PROTAGONISTA entra en la cantina. JESÚS (hijo de Marisol) y MARIDO-MARISOL están dentro. JESÚS llora porque quiere verla.	30	
52	00:56:37	3,71	Comienza el intercambio en la calle. JESÚS sale de la mano de CANTINERO. JESÚS llama a su madre y corre a buscarla. MARISOL corre a su encuentro. ANTONIO BAXTER llega con su madre. MADRE-BAXTER lo abofetea. RAMÓN manda a RUBIO a que mate al marido de Marisol. CANTINERO saca un rifle y lo defiende. PROTAGONISTA le dice a MARISOL que se marche con RAMÓN y al MARIDO que se lleve al niño.	31 32 33	
53	00:57:33	0,9	CANTINERO y PROTAGONISTA entran en la cantina. Hablan de la historia de MARISOL: Ramón acusó falsamente de hacer trampas a su marido y lo coacciona para forzarla a quedarse con él. PROTAGONISTA se marcha con los Rojo.	34	
54	01:00:00	2,35	Los Rojo están de fiesta: están en paz con los Baxter y PROTAGONISTA está de su lado. PROTAGONISTA dispara a una armadura. RAMÓN también dispara.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			RAMÓN manda a 6 hombres a una caseta para que lleven y vigilen a Marisol. RAMÓN se marcha. PROTAGONISTA sigue bebiendo.		
55	01:01:01	0,98	PROTAGONISTA está borracho. Lo llevan a cuestas hasta la cama. PROTAGONISTA se levanta cuando está solo.		
56	01:01:19	0,29	PROTAGONISTA cabalga en su caballo.		
57	01:02:02	0,69	MARIDO y JESÚS están en su casa. JESÚS mira cómo PROTAGONISTA se acerca a la casa donde está MARISOL (justo enfrente).		
58	01:02:11	0,14	PROTAGONISTA oye desde fuera de la casa.		
59	01:02:30	0,3	PROTAGONISTA y mata a los 6 hombres.	38	
60	01:02:40	0,16	LOS ROJO oyen el tiroteo y salen a ver qué pasa.		
61	01:03:33	0,85	PROTAGONISTA alborota la casa. MARISOL sale y lo avisa de que uno de los secuaces sigue vivo.	40	
62	01:05:10	1,55	PROTAGONISTA lleva a MARISOL y su familia a la calle PROTAGONISTA les da el dinero que tiene para que se marchen. La familia se vuelve para agradecérselo. PROTAGONISTA les pide que se marchen deprisa.	39 41	
63	01:05:38	0,45	PROTAGONISTA observa cómo llegan los Rojo, ven la matanza, creen que han raptado a MARISOL y culpan a los Baxter.	42	
64	01:07:20	1,63	LOS ROJO se marchan. PROTAGONISTA también se marcha, tratando de adelantarlos por otro camino.		
65	01:07:39	0,3	LOS ROJO llegan a su casa. Organizan la guardia. PROTAGONISTA observa desde el balcón de su habitación.		
66	01:08:14	0,56	PROTAGONISTA entra en su habitación. Dentro lo esperan RAMÓN y RUBIO. RAMÓN explica que ha tenido que volver porque han tenido un accidente. RAMÓN le pide a PROTAGONISTA que le explique cómo ha ocurrido el ataque a la caseta.	46	
67	01:10:59.	2,64	PROTAGONISTA es golpeado repetidamente para que diga dónde escondió a Marisol. PROTAGONISTA no contesta a las preguntas. Le proponen que si dice la verdad, le perdonarán la vida. RAMÓN decide parar y lo deja a cargo de dos hombres.	47 48	
68	01:11:13	0,22	LOS DOS HOMBRES vuelven, quejándose de tener que vigilarlo.	50	
69	01:12:08	0,88	Un gran tonel cae sobre los dos hombres. PROTAGONISTA se arrastra.		
70	01:12:57	0,78	PROTAGONISTA sale de la habitación. Se oyen gritos. PROTAGONISTA se arrastra. RAMÓN y sus hombres llegan.	51	
71	01:13:08	0,18	RAMÓN y sus hombres entran para ver qué ha pasado.	51	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

72	01:13:22	0,18	PROTAGONISTA enciende una cerilla y la lanza al interior.		
73	01:13:41	0,3	Se produce un incendio. Los hombres huyen del incendio.		
74	01:13:54	0,21	RAMÓN y sus hombres se organizan para apagar el incendio.		
75	01:15:04	0,16	PROTAGONISTA se arrastra bajo los cimientos de una casa. RAMÓN y sus hombres lo buscan por todas partes. PROTAGONISTA sigue arrastrándose.	52 53	
76	01:16:06	0,99	PROTAGONISTA sale de la casa. Se acerca a la cantina. Oye como unos hombres pegan a CANTINERO para que les diga dónde está PROTAGONISTA. PROTAGONISTA se arrastra para verlo.	54	
77	01:17:18	1,15	Los hombres pegan a CANTINERO. Buscan en su la cantina y no lo encuentran. Deducen que estará con los Baxter. Los ROJO deciden irse a casa de los Baxter.	55	
78	01:17:57	0,62	FUNERARIO entra en su negocio.		
79	01:18:35	0,61	FUNERARIO se acerca a un ataúd desde donde oye ruidos. PROTAGONISTA está escondido dentro y le pide que lo saque del pueblo.	54	
80	01:21:01	2,34	RAMÓN prende una mecha. Una explosión derrumba parte de la casa de los Baxter. Una carreta llega al lugar. De ella salen unos toneles. Los abren y están llenos de pólvora. RAMÓN los prende fuego y provoca un incendio enorme. Disparan a todos los que salen.	56	
81	01:21:36	0,56	FUNERARIO lleva una carreta con PROTAGONISTA escondido en un ataúd. PROTAGONISTA le pide que se detenga para ver el ataque.	56	
82	01:24:51	3,12	LOS ROJO siguen disparando a todos los hombres de Baxter. JOHN Y ANTONIO BAXTER se rinden y prometen irse del pueblo. RAMÓN los mata. MUJER-BAXTER sale y los maldice. ESTEBAN ROJO la mata.	56	
83	01:25:15	0,38	PROTAGONISTA pide a FUNERARIO que se lo lleve fuera.	56	
84	01:26:22	1,07	PROTAGONISTA está en otro lado. PROTAGONISTA practica la puntería con su revolver.	58	
85	01:27:11	0,78	PROTAGONISTA está trabajando un trozo de metal. Prueba a dispararle y ve que no lo atraviesa.		
86	01:28:08	0,91	FUNERARIO llega y le explica que CANTINERO ha sido capturado por los Rojo cuando iba a traerle comida.	59	
87	01:28:28	0,32	RAMÓN cuelga de los brazos a CANTINERO en la calle principal. RAMÓN interroga a CANTINERO sobre PROTAGONISTA. CANTINERO se niega a responder.		
88	01:29:10	0,67	FUNERARIO le trae su revolver a PROTAGONISTA y dinamita.	59	
89	01:38:12	8,67	RAMÓN golpea a CANTINERO.	60	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Se oye una explosión a lo lejos. PROTAGONISTA aparece y se acerca despacio. RAMÓN le dispara varias veces en el pecho. PROTAGONISTA se levanta tras cada tiro. PROTAGONISTA muestra una coraza metálica que ha detenido los tiros. PROTAGONISTA dispara y mata a todos los hombres, menos a RAMÓN. PROTAGONISTA libera a CANTINERO rompiendo la cuerda de un tiro. PROTAGONISTA reta a RAMÓN a coger el rifle y dispararle. PROTAGONISTA lo mata. CANTINERO mata a ESTEBAN con su rifle. PROTAGONISTA entra en la cantina.		
90	01:38:21	0,14	JUAN DE DIOS hace sonar las campanas.	60	
91	01:39:52	1,46	PROTAGONISTA se despide de CANTINERO y se marcha con su caballo.	60	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *EL ÚLTIMO HOMBRE*

LISTADO DE ESCENAS DE *EL ÚLTIMO HOMBRE*					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *YOJIMBO*	
				ALTA	MEDIA
1	00:00:45	0,81	FELINA reza.		
2	00:03:31	2,99	PROTAGONISTA va por un desierto con su coche. Ante un cruce de caminos hace girar una botella para escoger. CONTINUA.	1	
3	00:07:08	3,91	PROTAGONISTA llega a la JERICHO. Pasa por la calle principal. Varios hombres se le quedan mirando. Se para ante una funeraria. Se fija en una mujer hermosa. Se le acercan unos hombres y golpean su coche por mirar a la chica del señor DOYLE.	4	
4	00:08:01	0,95	Entra en la oficina de SHERIFF SHERIFF le dice que lo ha visto todo y no hará nada. SHERIFF le recomienda que se marche o que se consiga un arma si se va a quedar.		
5	00:10:00	2,14	TABERNERO le ofrece bebida y comida. PROTAGONISTA quiere llamar por teléfono. PROTAGONISTA saca sus armas. TABERNERO le explica que el pueblo se echó a perder por la corrupción del sheriff y la lucha entre dos bandos: DOYLE y STROZZI. Ambos trafican con alcohol.	7	
6	00:10:22	0,4	PROTAGONISTA se dirige al lugar donde están los hombres que golpearon su coche.	9	
7	00:12:02	1,8	PROTAGONISTA entra en el edificio de los hombres de DOYLE. FELINA le dice que en este lugar sólo encontrará muerte. Uno de los sicarios lo amenaza. PROTAGONISTA lo mata con sus dos armas. PROTAGONISTA le dice a los demás que esto no pasaría con mejores socios.	9	
8	00:13:16	1,33	FREDO STROZZI lo contrata. STROZZI le explica que hay una guerra por el alcohol y que hay una tregua hasta que vuelva Hickey, brazo derecho de Doyle. STROZZI le pregunta por su nombre y procedencia: John Smith y, del este. STROZZI pide a LUCY que lo lleve a su habitación.	10	
9	00:13:27	0,2	LUCY y PROTAGONISTA suben por las escaleras		
10	00:13:44	0,31	PROTAGONISTA se acomoda en su habitación.		
11	00:15:34	1,98	La veintena de sicarios de STROZZI comen juntos. STROZZI y PROTAGONISTA hablan de la comida. GIORIGIO CARMONTE entra y muestra su enfado porque se haya contratado a PROTAGONISTA: podría provocar la ruptura de la tregua. PROTAGONISTA se levanta y se marcha.		12
12	00:15:59	0,45	PROTAGONISTA se cruza con el funerario, que lo saluda.		
13	00:17:11	1,3	PROTAGONISTA llega a la taberna. PROTAGONISTA le pide a TABERNERO instalarse en una de sus habitaciones y le pregunta si hay prostitutas en el pueblo.		
14	00:18:27	1,37	PROTAGONISTA se acuesta con la prostituta WANDA		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Dos sicarios entran y les disparan reiteradamente. PROTAGONISTA coge sus armas y mata al sicario.		
15	00:18:41	0,25	PROTAGONISTA sale de la habitación con sus armas. PROTAGONISTA ve que no hay otros sicarios.		
16	00:19:12	0,56	PROTAGONISTA vuelve a la habitación y se viste. WANDA confiesa que DOYLE le tendió la trampa.		
17	00:19:33	0,38	SHERIFF llega al lugar y detiene a Wanda.		
18	00:21:18	1,89	PROTAGONISTA va con LUCY en un coche a una reunión de todos los hombres de STROZZI. LUCY le cuenta a que GIORGIO le tiene manía y que los demás hombres, envidia por su elevado sueldo.		
19	00:22:30	1,3	STROZZI le pregunta por qué han llegado tarde y golpea a LUCY. PROTAGONISTA explica que ha matado a otros dos hombres de Doyle. STROZZI explica que llega un cargamento importante de alcohol para Doyle.		
20	00:24:17	1,93	Los hombres de Strozzi han pasado la frontera y esperan en una carretera. Llegan 5 camiones que vienen de México escoltados por soldados mexicanos. Los soldados mexicanos traicionan y disparan a los hombres de Doyle.		
21	00:26:07	1,98	PROTAGONISTA va a la oficina de Sheriff. PROTAGONISTA negocia la liberación de Wanda. PROTAGONISTA informa al Sheriff del cargamento intervenido para que se lo diga a Doyle. SHERIFF le cuenta que Hickey mató a su padre y a los 15 años lo quemó el orfanato al que lo mandaron.	25	
22	00:28:11	2,23	PROTAGONISTA entra en la habitación de LUCY. PROTAGONISTA le dice que él sí la valora. PROTAGONISTA le dice que podría darle parte de su dinero a cambio de pasarle información de Strozzi. PROTAGONISTA besa a LUCY .		
23	00:28:22	0,2	PROTAGONISTA cruza a calle.		
24	00:30:55	2,75	DOYLE y sus honbres entran a la taberna y quiere contratarlo. DOYLE le ofrece matar a STROZZI y GIORGIO. PROTAGONISTA dice que lo pensará.	18	
25	00:31:12	0,31	PROTAGONISTA renuncia a su puesto. STROZZI trata de convencerlo. GIORGIO ataca a PROTAGONISTA y éste lo tira al suelo.		16
26	00:32:16	1,15	GIORGIO cae a la calle. Los sicarios apuntan a PROTAGONISTA. STROZZI les dice que bajen las armas. PROTAGONISTA golpea a GIORGIO. STROZZI apunta a PROTAGONISTA. SHERIFF aparece. STROZZI baja la pistola. PROTAGONISTA le dice a SHERIFF que le diga a Doyle que ya no trabajará para Doyle.		16
27	00:32:44	0,5	TABERNERO se alegra de que ya no trabaje para Strozzi.	20	
28	00:33:58	1,33	PROTAGONISTA espera en la puerta de la taberna. Un coche llega con FELINA y los hombres de Doyle le dicen que debería trabajar para él. PROTAGONISTA no contesta.		
29	00:34:30	0,58	HICKEY vuelve al pueblo. Los demás le informan del ataque en México.	21	
30	00:35:31	1,1	PROTAGONISTA habla con GASOLINERO para que le arregle su coche. GASOLINERO le informa de que GIORGIO vino a preguntar por el registro del coche y averiguar su nombre.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31	00:36:43	1,3	GIORGIO responde una llamada. PROTAGONISTA está al otro lado de la línea. PROTAGONISTA le pasa información: Doyle sabe que él le robó el cargamento y Ramírez volverá a trabajar para él.	25	
32	00:37:11	0,5	GIORGIO se marcha del pueblo.		
33	00:38:44	1,67	LUCY le pide a PROTAGONISTA que se olvide de que se acostaron el otro día. PROTAGONISTA le interroga sobre el motivo de la marcha de Giorgio. LUCY le explica que se fue a México a negociar con Ramírez y a un policía que se encargó de la seguridad del cargamento. LUCY y PROTAGONISTA se besan.		
34	00:41:24	2,88	PROTAGONISTA le cuenta a DOYLE lo que le ha dicho Lucy. PROTAGONISTA le pide dinero por la información. DOYLE quiere contratarlo. PROTAGONISTA se niega. HICKEY y PROTAGONISTA hablan sobre los hombres que PROTAGONISTA mató.	26	
35	00:42:33	1,24	HICKEY llega a un pueblo en fiestas en México.		
36	00:44:04	1,64	HICKEY entra en el edificio donde están Giorgio, varios militares y el policía de New York. HICKEY los mata a todos, menos a Giorgio, al que se lleva secuestrado.		
37	00:45:35	1,64	FELINA reza en una ermita solitaria. PROTAGONISTA le pregunta por qué ha ido allí FELINA le explica que es el único lugar donde está sola. FELINA le explica que su marido la usó como apuesta con Doyle y la perdió. Doyle le separó de su marido y su hija.	34	
38	00:49:17	4	SHERIFF y el CAPITÁN TOM PICKETT hablan con PROTAGONISTA sobre el asesinato del policía de New York. CAPITÁN dice que dos hombres han confesado el asesinato, pero cree que no fueron ellos. CAPITÁN cree que el pueblo está descontrolado. CAPITÁN dice que traerá a sus hombres en 10 días y que sólo tolerará una banda. Si no se arregla, acabará con las dos. CAPITÁN le dice que puede matarlos si quiere y que luego será mejor marcharse.		
39	00:49:40	0,41	HICKEY y un hombre le explica a los hombres de Doyle que han secuestrado a Giorgio. Habrá un intercambio a las 3 de la tarde en un camino por 100.000 y los camiones.	27	
40	00:52:32	3,1	Intercambio con todos los hombres de ambos bandos. HICKEY dispara cuando los hombres de Strozzi le dan el dinero. STROZZI saca a FELINA del coche. DOYLE abre la maleta y ve que no tiene dinero. Intercambian a GIORGIO por FELINA.	29 31	
41	00:55:56	3,67	LUCY visita a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA le da 500 dólares para que se marche. LUCY le cuenta que STROZZI le pegó una paliza y le adijo a Giorgio que le arrancara una oreja. Ella le contó su romance. SHERIFF le dice a PROTAGONISTA que ha visto el encuentro.		
42	00:56:26	0,54	PROTAGONISTA prepara varias armas y habla de matarlos a todos.		
43	00:58:01	1,71	PROTAGONISTA ofrece sus servicios a DOYLE por 1000 dólares. HICKEY se queja por el precio y dispara con su ametralladora. PROTAGONISTA pregunta por la seguridad de FELINA. McCOOL le explica que está vigilada por 8 hombres. PROTAGONISTA le dice que STROZZI intentará secuestrarla. DOYLE manda a PROTAGONISTA a reforzar la seguridad.	35	
44	00:59:44	1,67	PROTAGONISTA llega a la cocina de la casa.	38	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			PROTAGONISTA dispara y mata a varios hombres.		
45	00:59:52	0,14	PROTAGONISTA sube las escaleras	38	
46	01:00:29	0,67	PROTAGONISTA entra en la habitación de FELINA. SICARIO retiene a FELINA. PROTAGONISTA mata a SICARIO. PROTAGONISTA le dice que se vista y se marche.	38	
47	01:01:14	0,81	FELINA se monta en el coche. PROTAGONISTA le da dinero para que vuelva con su familia. FELINA le da un rosario.	39	
48	01:01:33	0,34	PROTAGONISTA ve marcharse a FELINA.	39	
49	01:02:08	0,63	Los hombres de Doyle llegan. PROTAGONISTA espera en la puerta de la casa. PROTAGONISTA les dice que cuando llegó los hombres estaban muertos y la chica había desaparecido.	42	
50	01:04:43	2,79	DOYLE y sus hombres inspeccionan la casa. Creen que hicieron falta 15 hombres. HICKEY sospecha de una pistola que no se ha usado. DOYLE habla de su historia con FELINA. DOYLE planea atacar a STROZZI y recuperar a FELINA. PROTAGONISTA se ofrece a volver al pueblo para ver qué puede averiguar.	42	
51	01:05:33	0,9	PROTAGONISTA vuelve al pueblo. Le dice a GASOLINERO que le llene el depósito. GASOLINERO dice que se irá la semana que viene.		
52	01:08:18	2,97	PROTAGONISTA está desnudo en una bañera. HICKEY y sus sicarios entran armados y con el TABERNERO. HICKEY le cuenta que STROZZI no tiene a FELINA, porque un hombre la vio huir. HICKEY cree que PROTAGONISTA mató a los hombres. HICKEY le pregunta por su pasado.	46	
53	01:10:27	2,32	Los hombres de DOYLE torturan a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA no les cuenta nada. Lo dejan solo, tirado en el suelo.	47 48	
54	01:10:51	0,43	DOS HOMBRES van por un pasillo.	50	
55	01:11:44	0,95	DOS HOMBRES entran y PROTAGONISTA no está. PROTAGONISTA sale de su escondite y los mata.		
56	01:12:53	1,24	DOYLE y sus hombres lo buscan por el pueblo.	51 53	
57	01:13:08	0,27	DOYLE y sus hombres entran la taberna. DOYLE le pregunta a TABERNERO. TABERNERO no les dice nada.	55	
58	01:13:22	0,25	Los sicarios buscan en el piso superior.	55	
59	01:14:11	0,88	DOYLE sigue interrogando a TABERNERO. SHERIFF llega y les dice que PROTAGONISTA está en el bar de Strozzi.	55	
60	01:14:30	0,34	Los hombres de DOYLE se marchan.	55	
61	01:14:54	0,43	TABERNERO ayuda a PROTAGONISTA a salir de su escondite: un depósito de hielo. PROTAGONISTA coge un cuchillo.	55	
62	01:15:44	0,9	TABERNERO, SHERIFF y PROTAGONISTA se marchan en un coche. SHERIFF lo ayuda para que deje el pueblo.	56	
63	01:18:00	2,45	Los hombres de DOYLE queman el la casa de STROZZI. Disparan a todos los que salen. STROZZI se rinde y lo matan. GIORGIO se rinde y lo matan. SHERIFF, TABERNERO y PROTAGONISTA pasan con su coche por delante y ven toda la escena.	56	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			DOYLE dice que busquen el cadáver de PROTAGONISTA.		
64	01:18:36	0,65	PROTAGONISTA, TABERNERO y SHERIFF llegan a la capilla abandonada.		
65	01:19:08	0,58	TABERNERO está en la taberna. Los hombres de Doyle entran.		
66	01:19:29	0,38	SHERIFF observa cómo se llevan a TABERNERO en un coche.		
67	01:19:58	0,52	Los hombres de DOYLE torturan a TABERNERO para que les diga dónde está PROTAGONISTA.		
68	01:20:12	0,25	SHERIFF llega a la capilla.		
69	01:21:32	1,44	SHERIFF entra en la capilla. SHERIFF le cuenta que han pillado a TABERNERO mientras preparaba comida y vendas para PROTAGONISTA. PROTAGONISTA se prepara para luchar. SHERIFF le da dos pistolas.	59	
70	01:21:55	0,41	PROTAGONISTA llega a la plaza del pueblo.	60	
71	01:22:12	0,31	PROTAGONISTA entra en la taberna.		
72	01:22:30	0,32	PROTAGONISTA se viste en su cuarto.		
73	01:23:26	1,01	PROTAGONISTA entra en casa de DOYLE. PROTAGONISTA mata a muchos hombres que le salen al paso.	60	
74	01:23:58	0,58	PROTAGONISTA mata a más hombres mientras sube las escaleras.	60	
75	01:24:49	0,92	PROTAGONISTA entra en el cuarto donde está TABERNERO. PROTAGONISTA mata a otro hombre. PROTAGONISTA libera a TABERNERO.	60	
76	01:25:20	0,56	PROTAGONISTA se cura una herida.		
77	01:26:30	1,26	PROTAGONISTA deja la ametralladora como señal. PROTAGONISTA le pide a SHERIFF que avise a DOYLE de que le espera en el bar de los STROZZI. TABERNERO se marcha con PROTAGONISTA.		
78	01:32:14	6,19	PROTAGONISTA y TABERNERO esperan en el bar de los STROZZI. TABERNERO se esconde. Llegan DOYLE, HICKEY y otro hombre. DOYLE trata de convencer a PROTAGONISTA de que se una a su bando y que le diga dónde está FELINA. TABERNERO mata a DOYLE. PROTAGONISTA mata al tercer hombre. HICKEY tira su ametralladora. PROTAGONISTA baja el arma. HICKEY se da media vuelta y se va. HICKEY se gira y dispara a PROTAGONISTA. PROTAGONISTA lo mata. PROTAGONISTA coge un coche y se marcha.	60	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LAS ESCENAS DE *YOJIMBO* CON RESPECTO A *POR UN PUÑADO DE DÓLARES* Y *EL ÚLTIMO HOMBRE*

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA (*YOJIMBO*)	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE*.	58,85%	61,33%	60,09%
POR UN PUÑADO DE DÓLARES.	61,82%	67,05%	64,43%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.EL PARADIGMA

EL PARADIGMA DE *YOJIMBO*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	X
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *YOJIMBO*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.					
				SEMEJANZA ALTA CON	
				PUÑADO DÓLARES	*ÚLTIMO HOMBRE*
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Se señala el espacio rural y entre montañas.	X	X
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.	Se sigue al protagonista llegando a un pueblo donde es desconocido.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.	Un diálogo entre el cantinero y el protagonista gracias al cual el segundo decide quedarse en el pueblo y acabar con la guerra entre bandas.	X	X
		Acción.			
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	X
		Antagónico.			
		Social.	El protagonista se enfrenta contra una sociedad corrupta, encarnada en los dos bandos rivales.		
		Familiar.			
		Amoroso.			
		Accidental.			
		De naturaleza.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		Sobrenatural.				
		Otros.				
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá el protagonista acabar con las dos bandas rivales y restablecer la paz?			X	X
5	EL GANCHO.	No aparece.				
6	PULSOS.	Contacto con el cantinero.			X	
7	1º PUNTO GIRO	El ataque del protagonista a unos sicarios para demostrar su capacidad de matar a uno de los dos bandos rivales.			X	X
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.	La aparición del inspector del gobierno que impide el enfrentamiento entre bandas y el final de la guerra que había previsto el protagonista.		X	
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.				
9	LA INVERSIÓN.	La conversación del protagonista con el cantinero donde le explica la historia de Nui. Decide ayudarla a ella y a su familia matando a los sicarios de Seibê, a pesar de que sentía asco por personas como su marido.			X	X
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	Unosuke e Inokichi descubren que el protagonista les mintió y que él mató a sus hombres.			X	X
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	Unosuke apuntando al protagonista desde el suelo después de que éste le proporcionara la película. No sirve de nada e Unosuke muere.			X	X
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El enfrentamiento entre el protagonista y todos los hombres de Ushitora en la calle principal del pueblo.			X	X
14	CLÍMAX/ANTICLÍMAX	El protagonista mata a todos los hombres de Ushitora y consigue imponer la paz en el pueblo. Se responde a la pregunta principal con un sí.			X	X
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Muerte de todos los enemigos.	X	X
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*.

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	X
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				SEMEJANZA CON *YOJIMBO*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Se señala el espacio rural y del desierto.	X	
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.	Se sigue al protagonista llegando a un pueblo donde es desconocido.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.	Un diálogo entre el cantinero y el protagonista gracias al cual el segundo decide quedarse en el pueblo y ganar dinero con la guerra entre bandas.	X	
		Acción.			
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.			
		Social.	El protagonista se enfrenta contra una sociedad corrupta, encarnada en los dos bandos rivales.		
		Familiar.			
		Amoroso.			
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá el protagonista acabar con las dos bandas rivales y ganar dinero con ello?		X	
5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	Contacto con el cantinero.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7	1º PUNTO GIRO	El ataque del protagonista a unos sicarios para demostrar su capacidad de matar a uno de los dos bandos rivales.			X	
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.	La paz firmada entre los dos bandos a propuesta de Ramón.		X	
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.				
9	LA INVERSIÓN.	La conversación del protagonista con el cantinero donde le explica la historia de Marisol. Decide ayudarla a ella y a su familia matando a los sicarios de los Rojo. Contraviene así el aparente egoísmo en sus acciones.			X	
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	Ramón descubre que el protagonista mató a sus hombres.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	Ramón disparando al pecho del protagonista y tirándolo al suelo. Se levanta al poco demostrando que no ha muerto.			X	
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El enfrentamiento entre el protagonista y todos los hombres de la familia Rojo en la calle principal del pueblo.			X	
14	CLÍMAX/ANTI CLÍMAX	El protagonista mata a todos los hombres de los Rojo y consigue imponer la paz en el pueblo. Se responde a la pregunta principal con un sí.			X	
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Muerte de todos los enemigos.	X	
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *EL ÚLTIMO HOMBRE*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	X
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *EL ÚLTIMO HOMBRE*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				SEMEJANZA CON *YOJIMBO*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Se señala el espacio rural y el desierto.	X	
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.	Se sigue al protagonista llegando a un pueblo donde es desconocido.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.	Un diálogo entre el cantinero y el protagonista gracias al cual el segundo decide quedarse en el pueblo y ganar dinero con la guerra entre bandas.	X	
		Acción.			
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.			
		Social.	El protagonista se enfrenta contra una sociedad corrupta, encarnada en los dos bandos rivales.		
		Familiar.			
		Amoroso.			
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá el protagonista acabar con las dos bandas rivales?		X	
5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	Contacto con el cantinero. Breve relación con Wanda.			X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		Historia sentimental con Lucy.				
7	1º PUNTO GIRO	El ataque del protagonista a unos sicarios para demostrar su capacidad de matar a uno de los dos bandos rivales.			X	
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.				
		Complicaciones.	El asesinato de los captores de Felina.		X	
		Contraintenciones.				
9	LA INVERSIÓN.	La conversación del protagonista con Felina. Decide ayudarla a ella y a su familia.			X	
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	Hickey descubre que el protagonista mató a sus hombres.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	Hickey engañando al protagonista al hacerle creer que se ha rendido y que está desarmado. Al poco se vuelve y dispara al protagonista sin conseguir matarlo.			X	
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El enfrentamiento entre el protagonista y los últimos hombres del bando de Doyle en el bar quemado.			X	
14	CLÍMAX/ANTI CLÍMAX	El protagonista mata a todos los hombres y consigue imponer la paz en el pueblo. Se responde a la pregunta principal con un sí.			X	
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Muerte de todos los enemigos.	X	
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PARADIGMAS DE *YOJIMBO*, *POR UN PUÑADO DE DÓLARES* Y *EL ÚLTIMO HOMBRE*.

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE.*	92,3%.	84,60%	88,45%
POR UN PUÑADO DE DÓLARES.	100%.	100%.	100%.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.ANÁLISIS DE LOS PROTAGONISTAS

4.1.PROTAGONISTA DE *YOJIMBO*.

DATOS OFICIALES DE "EL SAMURÁI"		
1	Nombre completo.	
2	Sobrenombres.	"EL SAMURÁI".
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	
6	Domicilio actual.	
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre.
8	Edad.	Desconocida (sobre los 40)
9	Altura.	Media.
10	Peso.	Medio.
11	Complexión.	Fuerte.
12	Color de los ojos.	Negros.
13	Color del pelo.	Negro.
14	Etnia.	Asiática.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Ropa de samurái. Espada.
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	Reacio a la sociedad.
23	Consideración social adquirida.	Respetado.
24	Profesión.	Guardaespaldas.
25	Lugar de trabajo.	Itinerante.
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	No tiene compañeros. No obedece a ninguna de las dos personas que lo contratan.
28	Condiciones laborales.	Exige un elevado precio por sus servicios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		Es un trabajo muy peligroso porque se juega la vida.
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	
32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	
53	Duración y estabilidad de este estado.	
54	Tendencia sexual.	
55	Vida sexual activa/pasiva.	
56	Relación con su actual pareja.	
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Su único amigo es el dueño del bar donde se hospeda durante su estancia. Hasta tal punto que su captura provoca que finalmente se enfrente a los hombres que lo andaban buscando.
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Los dos bandos rivales lo tomarán como rival en varios momentos del filme.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Acabar con las bandas rivales y desterrar la violencia del pueblo.
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	Hacia las personas que abusan de los demás.
81	Prejuicios.	Hacia las personas cobardes, como el marido de Nui.
82	Modales.	Toscos.
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Bebe mucho alcohol.
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	Asegura despreciar al marido de Nui, pero se juega la vida por salvarlos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE "EL SAMURÁI"				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.			X
2	Optimista.		X	
3	Alegre.			X
4	Cortés.			X
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.	X		
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.			X
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.	X		
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.		X	
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.	X		
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.			X
28	Sociable.			X
29	Expresivo.			X
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.	X		
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.			X
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE "EL SAMURÁI" SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE "EL SAMURÁI" SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	X

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE "EL SAMURÁI"

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN.	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2. PROTAGONISTA DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*

DATOS OFICIALES DE "EL AMERICANO"					
			SEMEJANZA CON *"EL SAMURÁI"*		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.				
2	Sobrenombres.	"EL AMERICANO".	X		
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.				
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre.	X		
8	Edad.	Desconocida (sobre los 40)	X		
9	Altura.	Alto.		X	
10	Peso.	Medio.	X		
11	Complexión.	Fuerte.			
12	Color de los ojos.	Negros.	X		
13	Color del pelo.	Negro.	X		
14	Etnia.	Caucásica.			X
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Sombrero Pistola.	X		
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.				
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.	Reacio a la sociedad.	X		
23	Consideración social adquirida.	Respetado.	X		
24	Profesión.	Guardaespaldas.	X		
25	Lugar de trabajo.	Itinerante.	X		
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	No tiene compañeros. No obedece a ninguna de las dos personas	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

		que lo contratan.			
28	Condiciones laborales.	Exige un elevado precio por sus servicios. Es un trabajo muy peligroso porque se juega la vida.	X		
29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.				
53	Duración y estabilidad de este estado.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

54	Tendencia sexual.	Heterosexual. Parece sentirse atraído por Marisol.			X
55	Vida sexual activa/pasiva.				
56	Relación con su actual pareja.				
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado				
62	Relación con las amistades del pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Su único amigo es el dueño del bar donde se hospeda durante su estancia. Hasta tal punto que su captura provoca que finalmente se enfrente a los hombres que lo andaban buscando.	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Los dos bandos rivales lo tomarán como rival en varios momentos del filme.	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Ganar dinero. Acabar con las bandas rivales y desterrar la violencia del pueblo.		X	
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.	Hacia las personas que abusan de los demás.	X		
81	Prejuicios.				
82	Modales.	Toscos.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Bebe mucho alcohol.	X		
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.	Se juega la vida por Marisol cuando sólo parecía actuar por interés propio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE "EL AMERICANO"				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.			X
2	Optimista.		X	
3	Alegre.			X
4	Cortés.			X
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.	X		
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.			X
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.	X		
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.		X	
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.	X		
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.			X
29	Expresivo.			X
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.	X		
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.			X
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE "EL AMERICANO" SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE "EL AMERICANO" SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	X

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE "EL AMERICANO"

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3. PROTAGONISTA DE *EL ÚLTIMO HOMBRE*

DATOS OFICIALES DE "JOHN SMITH"					
			SEMEJANZA CON "EL SAMURÁI"		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.				
2	Sobrenombres.	"JOHN SMITH". Los demás personajes asumen que es un nombre falso.	X		
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.				
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre.	X		
8	Edad.	Desconocida (sobre los 40)	X		
9	Altura.	Alto.		X	
10	Peso.	Medio.	X		
11	Complexión.	Fuerte.			
12	Color de los ojos.	Negros.	X		
13	Color del pelo.	Negro.	X		
14	Etnia.	Caucásica.			X
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Sombrero Pistola.	X		
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.				
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.	Reacio a la sociedad.	X		
23	Consideración social adquirida.	Respetado.	X		
24	Profesión.	Guardaespaldas.	X		
25	Lugar de trabajo.	Itinerante.	X		
26	Antigüedad en su cargo.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	No tiene compañeros. No obedece a ninguna de las dos personas que lo contratan.	X		
28	Condiciones laborales.	Exige un elevado precio por sus servicios. Es un trabajo muy peligroso porque se juega la vida.	X		
29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.			X
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa. Se acuesta con dos mujeres: Lucy y Wanda.			X
56	Relación con su actual pareja.	Establece con Lucy un breve romance.			X
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado				
62	Relación con las amistades del pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Su único amigo es el dueño del bar donde se hospeda durante su estancia. Hasta tal punto que su captura provoca que finalmente se enfrente a los hombres que lo andaban buscando.	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Los dos bandos rivales lo tomarán como rival en varios momentos del filme.	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Ganar dinero. Acabar con las bandas rivales y desterrar la violencia del pueblo.		X	
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.	Hacia las personas que abusan de los demás.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

81	Prejuicios.				
82	Modales.	Toscos.	X		
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Bebe mucho alcohol.	X		
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.	Se cree una mala persona.			X
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.	Se juega la vida por Felina cuando sólo parecía actuar por interés propio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE "JOHN SMITH"				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.			X
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.	X		
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.			X
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.	X		
13	Piadoso.	X		
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.		X	
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.	X		
20	Amigo.	X		
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.			X
28	Sociable.			X
29	Expresivo.			X
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.	X		
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.			X
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE "JOHN SMITH" SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE "JOHN SMITH" SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido.	
Reflexivo introvertido.	
Sensible extravertido.	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	X

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE "JOHN SMITH"

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE EL PROTAGONISTA DE *YOJIMBO* Y LOS DE *POR UN PUÑADO DE DÓLARES* Y *EL ÚLTIMO HOMBRE*

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE*.	73,07%	88,88%
POR UN PUÑADO DE DÓLARES.	82,6%.	94%.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA			
	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE.*	SÍ	SÍ	SÍ
POR UN PUÑADO DE DÓLARES.	SÍ	SÍ	SÍ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.CONCLUSIÓN

5.1.RECOPILACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS

5.1.1.LA SEMEJANZA EN LA TRAMA

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3:* 69,46 %	*Tiburón*: 47,83% *Tiburón 2:* 36,26% Media de ambas: 42,04 %	55,75%
CASO *GITANO*	*Gitano:* 31,93 %	*Gitana:* 24,8 %	28,36%
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE*	*El último hombre*: 58,85%	*Yojimbo*: 61,33%	60,09%
POR UN PUÑADO DE DÓLARES	*Por un puñado de dólares*: 61,82%	Yojimbo: 67,05%	64,43%

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3*: 83,30%	*Tiburón*: 84,61 % *Tiburón* 2: 69,23 % Media de ambas: 76, 92%	80,11%
CASO *GITANO*	*Gitano*: 58,33%	*Gitana*: 58,33%	58,33%
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE*	*El último hombre*: 92,3%.	*Yojimbo*: 84,60%	88,45%
POR UN PUÑADO DE DÓLARES	*Por un puñado de dólares:* 100%.	*Yojimbo*:100%.	100%.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1.2.LA SEMEJANZA EN LOS PERSONAJES

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
TIBURÓN 3	61,53%	34,28%
GITANO	51,35%	62,85%
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE.*	73,07%	88,88%
POR UN PUÑADO DE DÓLARES.	82,6%.	94%.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA			
	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
REMAKE OFICIAL: *EL ÚLTIMO HOMBRE.*	SÍ	SÍ	SÍ
POR UN PUÑADO DE DÓLARES.	SÍ	SÍ	SÍ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.EXPRESIÓN DEL GRADO DE SEMEJANZA

5.2.1.SEMEJANZA EN LA TRAMA

Según los datos extraídos, le corresponde un 9 sobre 9 en la escala de semejanza en la trama. Por tanto, IDENTIFICAMOS el plagio en la trama.

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos seis requisitos.	X
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	PARADIGMA. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
4 INDICIAL (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
3 PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de uno ó dos de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
1 ELIMINACIÓN	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de estos cinco ó seis de estos requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.2.SEMEJANZA ENTRE PERSONAJES.

Según los datos extraídos, le corresponde un 9 sobre 9 en la escala de semejanza en los personajes. Por tanto, IDENTIFICAMOS EL PLAGIO en los personajes.

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos nueve requisitos.	X
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*.-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de los tres:	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
4 INDICIAL (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
3 PROBABLE (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de al menos uno ó dos de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
1 ELIMINACIÓN	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de cinco ó seis de estos requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.3. PLAGIO PRODUCIDO ENTRE LOS DOS OBJETOS DE ESTUDIO

Según los datos extraídos, le corresponde un 9 sobre 9 en la escala de grados sobre la existencia de plagio entre los dos objetos de estudio. Afirmamos la IDENTIFICACIÓN DE UN PLAGIO de *Por un puñado de dólares* sobre *Yojimbo*.

9 IDENTIFICACIÓN	-Grado de semejanza en la trama de 9. -Grado de semejanza en los personajes de 9.	X
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 6-7.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 6-7. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
5 NO CONCLUYENTE	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
4 INDICIAL (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 2-3.	
3 PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 2-3. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	
1 ELIMINACIÓN	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 1. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.5. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*

1.DATOS DE PRODUCCIÓN

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*	
Título en España.	*El manantial de la doncella.*
Título original.	*Jungfrukällan.*
Nacionalidad.	Sueca.
Año de producción.	1960.
Empresa productora.	Svensk Filmindustri (SF).
Productores.	Ingmar Bergman, Allan Ekelund.
Director.	Ingmar Bergman.
Guionista.	Ulla Isaksson.

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*	
Título en España.	*La última casa a la izquierda.*
Título original.	*The Last House on the Left.*
Nacionalidad.	Estadounidense.
Año de producción.	1972.
Empresa productora.	Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night Co.
Productores.	Sean S. Cunningham, Katherine D'Amato.
Director.	Wes Craven.
Guionista.	Wes Craven.

La última casa a la izquierda niega en sus títulos de créditos su relación con *El manantial de la doncella* al no mencionar ni este título ni el nombre de su director o su guionista.

2.ANÁLISIS DE LOS DIÁLOGOS.

Emplearemos aquí dos transcripciones en inglés de *El manantial de la doncella* y *La última casa a la izquierda*, de las que el programa Plagiarism Checker X Originality extrae los grupos sintácticos de tres palabras coincidentes.

Resultado: sólo un 3% del texto es coincidente.

Este dato seguramente se vea afectado por el hecho de que no sean guiones originales y porque la película originaria realmente está rodada en sueco. No obstante, el dato es tan bajo y tan alejado del límite del 30% establecido por David Woolls y respaldado por Mª Teresa Turell, que podemos descartar por completo el plagio en los diálogos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.ANÁLISIS DE LAS TRAMAS.

3.1.LISTADO DE ESCENAS.

LISTADO DE ESCENAS DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*.

LISTADO DE ESCENAS DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*.			
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS
1	00:03:19	3,78	TÍTULOS DE CRÉDITO INGERI hace labores del hogar y reza a Odín pidiéndole ayuda.
2	00:04:08	0,93	TÖRE y MÄRETA rezan ante una imagen de Cristo. MÄRETA recuerda que es el día de la pasión de Jesús.
3	00:05:33	1,62	FRIDA (SIRVIENTA) le recrimina a INGERI que haya pasado la noche fuera, que se haya quedado embarazada y su ingratitud. INGERI sale a coger la leche.
4	00:08:51	3,76	MÄRETA entra al cobertizo y le pide a FRIDA que vaya a llevar las velas a la iglesia porque Karin está cansada. INGERI critica a Karin y MÄRETA la defiende criticando a INGERI. TÖRE y otros hombres entran al comedor. TODOS rezan antes de comer. TÖRE y MÄRETA hablan de Karin y de la razón de su ausencia. MÄRETA dice haber tenido pesadillas, pide a INGERI que prepare comida para Karin y se marcha a despertar a Karin.
5	00:09:03	0,23	INGERI sale al corral.
6	00:10:46	1,96	INGERI entra en un cobertizo y prepara la comida para Karin. INGERI se encuentra con una rana y la mete dentro de un pan.
7	00:16:57	7,05	MÄRETA despierta a KARIN. KARIN negocia que le dejen llevar sus mejores ropas para ir a la iglesia a llevar las velas. MÄRETA cede y la ayuda a vestirse. MÄRETA le pregunta a KARIN con quién bailó anoche, le advierte contra el demonio y le dice que ha tenido pesadillas terribles. TÖRE entra y habla con KARIN, al principio reprimiéndola, pero KARIN lo engatusa. KARIN solicita que dejen ir a INGERI con ella.
8	00:17:37	0,76	FRIDA y SIRVIENTE hablan de las iglesias que él conoce.
9	00:19:03	1,63	KARIN le pide a INGERI que la acompañe. FRIDA le da un regalo para el cura.
10	00:20:07	1,22	KARIN e INGERI salen de la casa montadas en su caballo seguidas de SIRVIENTE. SIRVIENTE se queda en el camino cantando mientras se marchan.
11	00:20:43	0,68	KARIN e INGERI siguen su camino por la orilla del río.
12	00:21:18	0,67	KARIN e INGERI siguen su camino por un prado. KARIN canta.
13	00:22:39	1,54	KARIN e INGERI se han detenido y hablan sobre la maternidad de INGERI. INGERI le dice que quizás algún día pueden violarla. CAMPESINO las observa. CAMPESINO conversa con KARIN y le agradece el que rato que pasaron la noche anterior.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			KARIN niega el encuentro.
14	00:23:31	0,99	INGERI le dice que vio a KARIN y CAMPESINO juntos anoche. KARIN dice que sólo quería preguntar si él ayudará a INGERI con el niño. INGERI la acusa de acostarse con CAMPESINO. KARIN abofetea a INGERI.
15	00:25:36	2,38	KARIN e INGERI siguen su camino y se cruzan con VIGILANTE, que las ayuda a pasar un río. INGERI tiene un presentimiento y le dice a KARIN que deben volver. KARIN se niega. INGERI se queda con VIGILANTE.
16	00:28:36	3,42	INGERI entra en la cabaña con VIGILANTE. VIGILANTE asegura no tener nombre y poseer la capacidad de ver todo lo que los demás dicen o hacen. Se oye un ruido y HOMBRE dice que son tres hombres muertos que vienen. VIGILANTE saca unos objetos misteriosos y dice que son poderosos. VIGILANTE dice haber reconocido a INGERI y le ofrece poder. VIGILANTE trata de tocarla. INGERI huye.
17	00:29:21	0,86	INGERI sale corriendo de la cabaña, huyendo de VIGILANTE.
18	00:32:44	3,86	KARIN se cruza con RUBIO, MUDO y NIÑO, que la observan desde lejos. Los hombres se acercan a KARIN y se presentan: son hermanos y pastores. Uno es mudo porque le arrancaron la lengua. KARIN les ofrece su comida. RUBIO le pide que se los siga a un claro del bosque para comer con ellos. KARIN acepta.
19	00:33:10	0,49	INGERI aparece por el bosque y ve a KARIN con estos hombres.
20	00:34:48	1,86	KARIN se sienta con los tres hombres y reza mientras ellos comen. KARIN inventa historias sobre la riqueza de su familia.
21	00:34:51	0,06	INGERI observa.
22	00:36:15	1,6	MUDO y RUBIO se acercan a KARIN y tratan de tocarla. Todos se quedan mirando a la rana.
23	00:36:18	0,06	INGERI se acerca.
24	00:37:23	1,24	KARIN dice que debe marcharse. RUBIO y MUDO la retienen y la tiran al suelo.
25	00:37:27	0,08	INGERI observa con una piedra en la mano.
26	00:37:47	0,38	RUBIO y MUDO violan a KARIN.
27	00:37:51	0,08	INGERI sigue observando.
28	00:38:38	0,89	RUBIO y MUDO siguen violando a KARIN.
29	00:38:46	0,15	INGERI deja caer la piedra.
30	00:43:15	5,11	KARIN se levanta traumatizada. MUDO la golpea en la cabeza. KARIN yace muerta en el suelo. MUDO y RUBIO la desnudan y se llevan las cosas de KARIN. RUBIO amenaza a NIÑO para que no diga nada. NIÑO se queda solo y echa tierra sobre el cadáver de KARIN antes de marcharse él también.
31	00:44:45	1,71	RUBIO, MUDO y NIÑO llegan a la casa de TÖRE y le piden permiso para pasar la noche y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			resguardarse del frío. TÖRE se lo concede.
32	00:55:16	11,99	RUBIO, MUDO y NIÑO entran a la casa. Allí se encuentran con MÄRETA , FRIDA y OTROS HOMBRES. SIRVIENTE habla del tiempo y de la ausencia de KARIN. TÖRE entra y todos se sientan a comer a su alrededor. NIÑO rechaza todo lo que intenta comer. TÖRE les ofrece trabajo. Los miembros de la casa se acuestan y se quedan los tres hermanos en el cobertizo. NIÑO mira al cielo desde su cama. SIRVIENTE le cuenta una historia a NIÑO sobre una hoguera infernal donde acaban los asesinos y los criminales.
33	00:57:07	2,11	MÄRETA reza. TÖRE cree que KARIN ya no volverá esa noche. No es la primera vez que lo hace. MÄRETA está muy nerviosa y le recrimina a TÖRE su exceso de tranquilidad. MÄRETA oye un ruido y sale corriendo.
34	01:00:13	3,53	MÄRETA llega al cobertizo, se cruza con SIRVIENTE y pregunta por NIÑO. RUBIO dice que no pasa nada. MÄRETA se acerca y ve un reguero de sangre en la boca de NIÑO. RUBIO ofrece a MÄRETA que les compre la túnica que llevan encima y que dice que perteneció a su hermana (es la de KARIN). MÄRETA dice que saldrá a preguntarle a su marido por el precio.
35	01:01:30	1,46	MÄRETA se sienta en un bordillo y llora. MÄRETA atranca la puerta de salida del cobertizo y va a buscar a TÖRE.
36	01:03:06	1,82	MÄRETA le cuenta lo que ha averiguado a TÖRE. TÖRE saca su espada y se decide a ir a por ellos.
37	01:05:13	2,41	TÖRE baja las escaleras, de las que sale INGERI. INGERI le relata todo lo sucedido a TÖRE y confiesa que deseó esta muerte desde que ella se quedó embarazada y que se lo pidió a Odín. TÖRE le pide que caliente agua para un baño.
38	01:06:18	1,24	TÖRE sale y arranca un abedul. Luego corta sus ramas.
39	01:07:16	1,1	TÖRE se baña y se golpea con las ramas de abedul. Le pide a INGERI que traiga un cuchillo
40	01:08:36	1,52	TÖRE sale e INGERI le da el cuchillo. MÄRETA espera en la puerta del cobertizo. TÖRE la abre cautelosamente.
41	01:17:28	10,11	TÖRE y MÄRETA entran. Los hombres duermen. TÖRE les quita sus pertenencias y ve que llevan la ropa de KARIN. TÖRE se sienta en su mesa a esperar. TÖRE despierta a los hombres. MUDO saca un cuchillo. TÖRE lo apuñala. RUBIO saca un cuchillo. TÖRE lo estrangula y lo tira al fuego. TÖRE lanza a NIÑO contra una pared. TÖRE pide piedad a Dios por haber matado a estas personas y le dice a MÄRETA que deben encontrar a KARIN.
42	01:17:49	0,4	TÖRE y MÄRETA salen con todos sus sirvientes.
43	01:19:06	1,46	Todos atraviesan ríos y el bosque. MÄRETA habla de que es un castigo de Dios por su excesivo amor a Karin.
44	01:25:32	7,33	Llegan a la ubicación del cadáver.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			TÖRE y MÄRETA se arrodillan ante su hija muerta. TÖRE se levanta y se desploma a los pocos metros. Habla con Dios y le recrimina que permitiera esta muerte y su venganza. TÖRE promete que construirá una iglesia con sus propias manos para expiar su pecado. TÖRE levanta el cadáver y de ese punto exacto brota un manantial de agua. Todos se arrodillan y rezan. MÄRETA moja a KARIN con esa agua.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*

LISTADO DE ESCENAS DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*	
				ALTA	MEDIA
1	00:00:56	1,18	CARTERO llega con cartas para Mari. Cree que es la más chica guapa de la zona.		
2	00:01:47	1,07	MARI se está duchando y se mira en el espejo al salir.		
3	00:04:00	2,79	JOHN (PADRE) y ESTELLE (MADRE) discuten con MARI sobre la ropa que se pone para salir. MARI dice que se marcha para a un concierto con su coche. JOHN le regala una cadena con un símbolo de la paz. ESTELLE le dice que tenga cuidado. MARI les dice que irá con Phyllis Stone. ESTELLE desconfía de Phyllis.	7	
4	00:06:27	3,09	MARI y PHYLLIS van por el río, sacan alcohol, hablan de fumar marihuana, de acostarse con el cantante del grupo y de sus cambios físicos.		13
5	00:07:24	1,2	MARI y PHYLLIS van juntas en un coche. En la radio hablan de que se han escapado dos asesinos muy peligrosos: Krug y Fred. Les acompañan Junior y una mujer, Sadie.		
6	00:07:48	0,5	Imágenes de KRUG y JUNIOR (hijo de Krug).		
7	00:09:11	1,74	FRED habla con SADIE. Llegan KRUG y JUNIOR.		
8	00:10:49	2,06	JUNIOR le lleva una cerveza a SADIE, que está en la bañera. Hablan de sus posibles apodos. SADIE atrae a JUNIOR hacia la bañera. KRUG entra y le dice que la deje en paz.		
9	00:11:23	0,71	MARI y PHYLLIS entran en una heladería.		
10	00:12:20	1,2	KRUG y FRED se pelean por SADIE. SADIE no se deja manipular y propone que haya dos chicas más para que esté igualado el número de hombres y mujeres.		
11	00:13:24	1,34	MARI y PHYLLIS se encuentran con JUNIOR y le piden marihuana. JUNIOR las convence para subir a su casa.	18 20	
12	00:14:06	0,88	MARI y PHYLLIS entran en la casa. JUNIOR cierra la puerta. MARI y PHYLLIS intentan irse, pero no le dejan.	20 22 24	
13	00:14:37	0,65	JOHN y ESTELLE decoran la casa para el cumpleaños de MARI.		
14	00:15:24	0,99	KRUG, FRED y SADIE asedian y amenazan a MARI y PHYLLIS.	22 24	
15	00:16:16	1,09	JOHN y ESTELLE preparan la tarta.		
16	00:17:51	2	MARI y PHYLLIS piden irse y prometen no hacer nada.	22	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			KRUG desnuda a PHYLLIS y luego la golpea para tirarla al suelo y violarla con FRED y SADIE.	24 26 28	
17	00:18:14	0,48	JOHN y ESTELLE ultiman los detalles de la fiesta.		
18	00:19:18	1,34	JUNIOR y FRED están en la calle. KRUG lleva a MARI al hombro y la mete en el maletero, junto a PHYLLIS. KRUG, JUNIOR, FRED y SADIE se marchan.		
19	00:19:58	0,84	ESTELLE llama para pedir información sobre el concierto porque Mari no ha vuelto. JOHN cree que es simplemente un acto de rebeldía.	33	
20	00:20:44	0,97	Imágenes del bosque y de un río.		
21	00:22:36	2,35	El coche va por la carretera que atraviesa el bosque con los delincuentes hablan de si les seguirá la policía y otros delincuentes sexuales.		
22	00:22:59	0,48	SHERIFF está en casa de los Colingwood y tranquiliza a JOHN y ESTELLE.		
23	00:23:31	0,67	El coche se ha parado. JUNIOR revisa el motor.		
24	00:24:04	0,69	SHERIFF les dice a JOHN y ESTELLE que sus ayudantes están buscando información. HARRY (AYUDANTE) entra y les dice que no hay rastro de ellas.		
25	00:24:37	0,69	KRUG abre el maletero y PHYLLIS le muerde. MARI ve que están junto al buzón de su casa.		
26	00:24:57	0,42	SHERIFF se despide de los Colingwood.		
27	00:25:20	0,48	KRUG arrastra a todos los demás al bosque.	22 24	
28	00:25:41	0,44	SHERIFF se para al ver el coche de Krug, pero sigue adelante.		
29	00:29:44	5,1	KRUG obliga a PHYLLIS y MARI a diversos actos humillantes. JUNIOR se rebela. KRUG y FRED las desnudan y las fuerza a que practiquen sexo.	22 24	
30	00:30:58	1,55	SHERIFF habla con JOHN por teléfono. SHERIFF y HARRY hablan de un hombre al que conocen.		
31	00:32:21	1,74	KRUG se dirige al coche a por lo necesario para cortar madera y encender un fuego. PHYLLIS se viste y huye. FRED y SADIE la persiguen. JUNIOR se queda con MARI.	17 22 24	
32	00:32:59	0,8	FRED y SADIE persiguen a PHYLLIS por el bosque.	17 22 24	
33	00:33:16	0,36	MARI habla con JUNIOR.		
34	00:33:51	0,74	FRED y SADIE siguen persiguiendo a PHYLLIS por el bosque.	17 22 24	
35	00:34:41	1,05	MARI habla con JUNIOR y le regala el collar con el símbolo de la paz. MARI le ofrece traerle drogas si le deja irse.		30
36	00:35:01	0,42	FRED y SADIE siguen persiguiendo a PHYLLIS por el bosque.	17	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

				22 24	
37	00:35:43	0,88	SHERIFF juega a las damas con HARRY y oyen por la radio que los fugitivos están por la zona con un coche como el que vieron en casa de los Colingwood.		
38	00:36:02	0,4	SHERIFF y HARRY cogen el coche y se dirigen a esa casa.		
39	00:37:50	2,27	FRED y SADIE siguen persiguiendo a PHYLLIS por el bosque. SADIE alcanza a PHYLLIS, pero PHYLLIS se escapa golpeando a SADIE.	17 22 24	
40	00:39:49	2,5	PHYLLIS llega al borde de la carretera, pero aparecen KRUG, FRED y SADIE. FRED apuñala a PHYLLIS, que se marcha huyendo.	17 22 24	
41	00:40:24	0,74	El coche del SHERIFF se queda parado por falta de gasolina.		
42	00:41:42	1,64	FRED, KRUG y SADIE encuentran a PHYLLIS y la apuñalan. La destripan.	30	
43	00:43:00	1,64	MARI habla con JUNIOR sobre escapar. Al intentarlo se encuentran con KRUG, SADIE y FRED, quienes les impiden irse.	22 24	
44	00:43:29	0,61	SHERIFF y HARRY caminan por la carretera. Unos jóvenes fingen que se detienen para recogerlos pero se marchan.		
45	00:48:06	5,82	KRUG y FRED torturan a MARI. KRUG viola a MARI. MARI se levanta pero cae traumatizada. Reza por su alma y se dirige hacia el agua. KRUG saca un revólver y la mata. Su cadáver se hunde en el agua.	22 24 30	
46	00:50:52	3,49	SHERIFF y HARRY caminan cansados. Una camioneta se detiene, pero se niega a llevarlos porque no tiene sitio.		
47	00:52:01	1,45	SADIE, FRED y KRUG se lavan y visten elegantemente.		
48	00:52:16	0,32	JOHN juega al solitario. ESTELLE le dice que tienen invitados.		
49	00:53:54	2,06	FRED, SADIE, KRUG y JUNIOR están en el salón de la casa. Han contado que su coche se ha estropeado. JOHN y ESTELLE les ofrecen que pasen la noche en la casa.	31	
50	00:54:20	0,55	ESTELLE les lleva a sus habitaciones.	32	
51	00:54:56	0,76	FRED, SADIE, KRUG y JUNIOR miran fotos del cuarto y deducen que Mari vivía allí.		
52	00:55:20	0,5	SHERIFF y HARRY siguen andando.		
53	00:56:24	1,34	JOHN, ESTELLE, FRED, SADIE y KRUG comen todos juntos.	32	
54	00:56:53	0,61	JUNIOR duerme en su cuarto y se revuelve. Sueña con todo lo que han hecho y grita que lo siente.	32	
55	00:57:00	0,15	KRUG lo oye y se levanta.	32	
56	00:57:10	0,21	KRUG entra en el cuarto y le tapa la boca.	32	
57	00:57:28	0,38	FRED excusa la actitud de JUNIOR.	32	
58	00:58:13	0,95	FRED, KRUG y SADIE están en la cama.		
59	00:58:27	0,29	JUNIOR está vomitando en el baño.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

60	00:58:40	0,27	ESTELLE oye los ruidos y se levanta.	33	
61	00:59:15	0,74	ESTELLE entra al cuarto de baño y ve que JUNIOR lleva en el cuello el colgante de MARI.	34	
62	00:59:39	0,5	ESTELLE lleva a JUNIOR a su cuarto.		
63	01:00:48	1,45	ESTELLE entra en un cuarto y abre la maleta de los invitados. Dentro descubre ropa ensangrentada. Se oye a Junior hablando de que han matado a Mari en el lago.	34 35	
64	01:01:38	1,05	ESTELLE y JOHN corren por el bosque y encuentran el cadáver de MARI.	42 43	44
65	01:02:27	1,03	FRED sueña con que ESTELLE y JOHN le sacan los dientes con un martillo.		
66	01:02:57	0,63	FRED despierta y se viste.		
67	01:03:36	0,82	JOHN entra en el sótano y coge unas herramientas para golpear.	36 37 38 39 40	
68	01:04:08	0,67	FRED sale del cuarto y ve que los dueños no están en su cuarto.		
69	01:05:00	1,09	FRED se encuentra con ESTELLE en el salón y conversan.		
70	01:05:16	0,34	JOHN coge una escopeta.	36 37 38 39 40	
71	01:05:49	0,69	FRED le propone sexo a ESTELLE. ESTELLE dice que será mejor irse fuera.		
72	01:06:08	0,4	FRED y ESTELLE caminan por el bosque.		
73	01:07:31	1,74	JOHN prepara trampas por la casa.	36 37 38 39 40	
74	01:07:55	0,5	FRED propone a ESTELLE hacer el amor teniendo él las manos atadas.		
75	01:08:30	0,74	JOHN sigue preparando trampas.	36 37 38 39 40	
76	01:09:16	0,97	FRED camina con las manos atadas. ESTELLE le baja la cremallera.		
77	01:09:49	0,69	JOHN entra en el cuarto y le quita el arma a KRUG. KRUG se despierta, pero vuelve a dormirse.	41	
78	01:10:44	1,16	FRED propone a ESTELLE que le haga una felación. ESTELLE lo hace, pero luego le muerde el pene con violencia.		
79	01:11:12	0,59	KRUG y SADIE se despiertan. JOHN los apunta con su escopeta. KRUG apaga la luz y JOHN dispara.	41	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

80	01:14:48	4,54	KRUG trata de huir y se encuentra con JOHN en el salón. Se pelean. JUNIOR aparece y dispara. No le da a nadie. JUNIOR amenaza con volver a disparar. KRUG convence a JUNIOR para que se suicide. JUNIOR se suicida.	41	
81	01:15:29	0,86	JOHN está en el sótano y ha cogido una motosierra. KRUG lo mira desde la escalera y huye al no quedarle balas.	41	
82	01:16:17	1,01	JOHN amenaza a KRUG y SADIE en el salón. KRUG cae en una de las trampas. JOHN le ataca.	41	
83	01:16:38	0,44	SADIE escapa y se cruza con ESTELLE en el exterior de la casa. ESTELLE la tira al suelo.	41	
84	01:16:47	0,19	Pelea KRUG-JOHN.	41	
85	01:16:53	0,13	Pelea SADIE-ESTELLE.	41	
86	01:17:01	0,17	Pelea KRUG-JOHN.	41	
87	01:17:09	0,17	Pelea SADIE-ESTELLE.	41	
88	01:17:20	0,23	Pelea KRUG-JOHN.	41	
89	01:17:32	0,25	Pelea SADIE-ESTELLE.	41	
90	01:17:50	0,38	JOHN mata a KRUG con la motosierra justo cuando llega SHERIFF.	41	
91	01:18:01	0,23	ESTELLE mata a SADIE con un cuchillo.	41	
92	01:18:46	0,95	ESTELLE se reúne con JOHN. HARRY desarma a JOHN.	41	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LAS ESCENAS DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA* CON RESPECTO A *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA (*LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*)	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA (*EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*)	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA	56,01%	63,71%	59,86%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.EL PARADIGMA

EL PARADIGMA DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	X
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*				
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				
				SEMEJANZA ALTA CON *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.		
		Señalamiento del contexto histórico.		
		Seguimiento de un personaje central.	Ingeri realizando las tareas de la casa y rezando.	
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).		
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).		
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)		
		Comienzo *in medias res*.		
		Otro.		
2	DETONANTE	Diálogo.		X
		Acción.	Salida de Karin hacia la iglesia a llevar las velas.	
		Otro.		
3	CONFLICTO	Interior.		X
		Antagónico.		
		Social.		
		Familiar.		
		Amoroso.		
		Accidental.		
		De naturaleza.		
		Sobrenatural.		
		Otros.	La violencia que golpea a una familia en su vida cotidiana.	
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá Karin volver a casa tras su viaje por el bosque?		X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	La relación Karin-Ingeri.			X
7	1º PUNTO GIRO	Karin se para a hablar con los desconocidos y decide comer con ellos.			X
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.					
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.			
		Complicaciones.			
		Contraintenciones.	Ingeri observa la violación sin actuar.		
9	LA INVERSIÓN.	Ingeri confiesa sus errores y pide perdón.			
10	EL ERROR.	No aparece.			
11	2º PUNTO DE GIRO	Märeta descubre que sus huéspedes han matado a su hija: tienen el traje de Karin y ropa ensangrentada.			X
ACTO III. RESOLUCIÓN.					
12	REVÉS.	Cuando Töre va a matar a estos huéspedes, éstos se despiertan y se defienden.			X
13	LA ESCENA OBLIGADA.	El largo enfrentamiento entre Töre y los huéspedes.			X
14	CLÍMAX/ANTICLÍMAX	Töre mata a los huéspedes y recupera el cadáver de su hija. Se responde con un no a la pregunta inicial. Karin no sobrevive a su viaje.			X
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Cerrado, pero no feliz.	X
			-Final abierto/no feliz.		
		Saturación/ inversión.	-Saturación.		
			-Inversión.	Inversión. No se esperaba la muerte de la hija.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	X
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				SEMEJANZA CON *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Imágenes del bosque, de la casa y de Mari.		
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.			
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flashback).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo *in medias res*.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.		X	
		Acción.	Salida de Mari para ir al concierto con su amiga.		
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.			
		Social.			
		Familiar.			
		Amoroso.			
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.	La violencia que golpea a una familia en su vida cotidiana.		
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Volverá Mari de su viaje ?		X	
5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	La relación Mari-Phyllis.		X	
7	1º PUNTO	Mari y Phyllis se paran a hablar con Junior y lo siguen hacia su casa.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	GIRO					
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.	Se estropea el coche y Krug aprovecha para llevar las chicas al bosque.			
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.				
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.				
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	Estelle descubre que sus huéspedes han matado a Mari: tienen la cadena con el símbolo de la paz y ropa ensangrentada.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	John va a disparar a los huéspedes, pero éstos se despiertan en ese momento.			X	
13	LA ESCENA OBLIGADA.	Lucha de John y Estelle contra los huéspedes.			X	
14	CLÍMAX/ANTI CLÍMAX	John y Estelle matan a los huéspedes. Se responde con un no a la pregunta inicial. Mari nunca volverá de su viaje.			X	
15	NUEVO ESTATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Cerrado, pero no feliz.	X	
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.			
			-Inversión.	Inversión. No se esperaba la muerte de Mari.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PARADIGMAS DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA* Y *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA (*LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*)	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA (*EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*)	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA	83,33%	76.92%	80,12%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.ANÁLISIS DE LOS PROTAGONISTAS

4.1.PROTAGONISTAS DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA*

4.1.1.TÖRE

DATOS OFICIALES DE TÖRE		
1	Nombre completo.	Töre.
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Sueca.
6	Domicilio actual.	
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre.
8	Edad.	Sobre unos 40 años.
9	Altura.	Bastante alto.
10	Peso.	Medio.
11	Complexión.	Delgado.
12	Color de los ojos.	Oscuros.
13	Color del pelo.	Rubio.
14	Etnia.	Caucásica.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Lleva mejores ropajes que los demás.
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Alta. Tiene varios sirvientes.
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	Se integra en ella.
23	Consideración social adquirida.	Es respetado.
24	Profesión.	Granjero.
25	Lugar de trabajo.	Su propia granja.
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Estricto, pero justo con sus sirvientes.
28	Condiciones laborales.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	
32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	Cristiano.
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	Firme defensor de los ideales cristianos, duda ante los actos que no comprende, como la muerte de su hija. Pero siempre acaba aceptando los designios de Dios. Un acto religioso (llevar las velas) desencadena esta muerte.
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Alto.
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	Ama a Karin y es cariñoso con ella.
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Casado.
53	Duración y estabilidad de este estado.	Estable y parece que desde hace mucho tiempo.
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.
55	Vida sexual activa/pasiva.	
56	Relación con su actual pareja.	Ama a su esposa, aunque no le gusta su exceso de religiosidad.
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

61	Amigos del pasado	
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Descubre que sus huéspedes mataron a su hija y los mata.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE TÖRE				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.	X		
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.	X		
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.			X
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.	X		
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE TÖRE SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE TÖRE SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	X
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE TÖRE

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.KARIN

DATOS OFICIALES DE KARIN		
1	Nombre completo.	Karin.
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Sueca.
6	Domicilio actual.	La casa de sus padres.
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Mujer.
8	Edad.	Entre 16 y 18 años.
9	Altura.	Media.
10	Peso.	Medio.
11	Complexión.	Delgada.
12	Color de los ojos.	Oscuros.
13	Color del pelo.	Rubio.
14	Etnia.	Caucásica.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Lleva mejores ropajes que las demás.
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Alta. Tiene varios sirvientes.
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	Se integra en ella.
23	Consideración social adquirida.	Es respetada.
24	Profesión.	
25	Lugar de trabajo.	
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Es estricta con Ingeri.
28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	Cristiana.
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	Un acto de fe, llevar las velas, provocará su muerte. A pesar de creer, lo hace con menos firmeza que su madre.
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Alto.
48	Relación con sus padres / tutores.	Ama a sus padres.
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Soltera.
53	Duración y estabilidad de este estado.	
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.
55	Vida sexual activa/pasiva.	Pasiva.
56	Relación con su actual pareja.	
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	Coquetea con varios hombres.
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	La relación con Ingeri es de amistad, aunque marcada por la servidumbre y desconfianza de la segunda.
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con los hombres que acabarán matándola.
64	Relación con las amistades desarrolladas	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	durante el relato.	
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Los hombres que la violan y la matan.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	Educados.
83	Aficiones y gustos personales.	La estética personal.
84	Hábitos nocivos/adicciones.	
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	Se tiene como una chica hermosa.
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	Es divertida y piadosa, pero con Ingeri es estricta e incluso llega a pegarle. Dice ser una buena cristiana, pero no actúa como tal pues usa el viaje a la iglesia como una forma de lucirse.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE KARIN				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.	X		
3	Alegre.	X		
4	Cortés.	X		
5	Valiente.		X	
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.			X
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.	X		
13	Piadoso.	X		
14	Solidario.	X		
15	Curioso.	X		
16	Honesto.	X		
17	Leal.		X	
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.			X
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.			X
24	Violento.			X
25	Vengativo.			X
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.	X		
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.	X		
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.	X		
34	Ordenado.			X
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE KARIN SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE KARIN SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	X
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE KARIN

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	X
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.3. EL LÍDER DEL GRUPO DE ASESINOS

DATOS OFICIALES DEL ASESINO		
1	Nombre completo.	
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Sueca.
6	Domicilio actual.	No tiene domicilio fijo.
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre.
8	Edad.	Sobre los 35 años.
9	Altura.	Media.
10	Peso.	Medio.
11	Complexión.	Delgado.
12	Color de los ojos.	Oscuros.
13	Color del pelo.	Rubio.
14	Etnia.	Caucásica.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Ropajes modestos. .
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Muy baja.
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	No se integra.
23	Consideración social adquirida.	Considerado de lo peor de la sociedad.
24	Profesión.	Pastor.
25	Lugar de trabajo.	En el campo.
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	
28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	Toca un instrumento.
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Bajo.
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	Es agresivo con ellos. Los domina.
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	
53	Duración y estabilidad de este estado.	
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.
56	Relación con su actual pareja.	
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	Disfruta violando a Karin.
61	Amigos del pasado	
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	Rudos.
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DEL ASESINO				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.			X
5	Valiente.			X
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.			X
9	Sobrio.			X
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.			X
12	Generoso.			X
13	Piadoso.			X
14	Solidario.			X
15	Curioso.		X	
16	Honesto.			X
17	Leal.			X
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.			X
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.	X		
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.	X		
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.	X		
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DEL ASESINO SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	X
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DEL ASESINO SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	X
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ASESINO

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2. PROTAGONISTAS DE *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*

4.2.1. JOHN

DATOS OFICIALES DE JOHN					
			SEMEJANZA CON TÖRE		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	John Collingwood.			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estadounidense.			X
6	Domicilio actual.	Una casa de nivel alto.	X		
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre.	X		
8	Edad.	Sobre unos 45 años.	X		
9	Altura.	Alto.	X		
10	Peso.	Medio.	X		
11	Complexión.	Delgado.	X		
12	Color de los ojos.	Oscuros.	X		
13	Color del pelo.	Oscuro y plateado.			X
14	Etnia.	Caucásica.	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Ropas elegantes.	X		
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Alta. Tiene una buena posición.	X		
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.	Integrado.	X		
23	Consideración social adquirida.	Está bien considerado.	X		
24	Profesión.	Médico.			X
25	Lugar de trabajo.	Su propia casa.	X		
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				
28	Condiciones laborales.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	Estudios universitarios.			X
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.	Alto.	X		
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.	Quiere a Mari,	X		
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Casado.			
53	Duración y estabilidad de este estado.	Bastantes años y estable.	X		
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.			X
56	Relación con su actual pareja.	Quiere a su esposa.	X		
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

61	Amigos del pasado				
62	Relación con las amistades del pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.				
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Descubre que sus huéspedes mataron a su hija y los mata.	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.				
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.				
81	Prejuicios.				
82	Modales.				
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE JOHN				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.	X		
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.	X		
17	Leal.	X		
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.	X		
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE JOHN SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE JOHN SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	X
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE JOHN

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.2.MARI

DATOS OFICIALES DE MARI					
			SEMEJANZA CON *KARIN*		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Mari Colingwood.			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estadounidense.			X
6	Domicilio actual.	La casa de sus padres.	X		
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Mujer.	X		
8	Edad.	Entre 16 y 18 años.	X		
9	Altura.	Media.	X		
10	Peso.	Medio	X		
11	Complexión.	Delgada	X		
12	Color de los ojos.	Oscuros.	X		
13	Color del pelo.	Rubio.			X
14	Etnia.	Caucásica	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Viste con coquetería.	X		
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Alta.	X		
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.				
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.	Alto.	X		
48	Relación con sus padres / tutores.	Buena. Quiere a los dos.	X		
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltera.	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.			X
56	Relación con su actual pareja.				
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado				
62	Relación con las amistades del pasado.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

63	Amistades desarrolladas durante el relato.	En un principio, Junior.	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.				
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA					
68	Ambiciones personales a corto plazo.				
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.				
81	Prejuicios.				
82	Modales.				
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.	Se considera una chica guapa.	X		
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE MARI				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.	X		
3	Alegre.	X		
4	Cortés.		X	
5	Valiente.		X	
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.			X
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.		X	
17	Leal.		X	
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.			X
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.			X
24	Violento.			X
25	Vengativo.			X
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.	X		
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.	X		
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.			X
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE MARI SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE MARI SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	X
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE MARI

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	X
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.3.KRUG

DATOS OFICIALES DE KRUG					
			SEMEJANZA CON *ASESINO*		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Krug Stillo			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estadounidense			X
6	Domicilio actual.	No tiene domicilio fijo.	X		
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre.	X		
8	Edad.	Sobre unos 35 años.	X		
9	Altura.	Alto.		X	
10	Peso.	Medio.	X		
11	Complexión.	Fuerte.		X	
12	Color de los ojos.	Oscuros.	X		
13	Color del pelo.	Oscuro.			X
14	Etnia.	Caucásica.	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Lleva ropa modesta, pero también guarda ropa elegante.		X	
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Baja.	X		
20	Conformidad con su clase social.	Disconforme.			X
21	Opinión de otras clases.	Crítico con los ricos.			X
22	Actitud hacia la colectividad.	No está integrado.	X		
23	Consideración social adquirida.	Es un delincuente mal visto por la sociedad.	X		
24	Profesión.				
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.	Domina a Junior con violencia.	X		
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.				
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.	X		
56	Relación con su actual pareja.	Con Sadie tiene una relación de amor-odio.			X
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.	Disfruta violando a las dos chicas.			
61	Amigos del pasado	Sadie y Fred.			
62	Relación con las amistades del	Los domina con violencia.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.				
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.				
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA					
68	Ambiciones personales a corto plazo.				
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.				
81	Prejuicios.				
82	Modales.	Rudos.	X		
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE KRUG				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.	X		
4	Cortés.			X
5	Valiente.			X
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.			X
9	Sobrio.			X
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.			X
12	Generoso.			X
13	Piadoso.			X
14	Solidario.			X
15	Curioso.		X	
16	Honesto.			X
17	Leal.			X
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.			X
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.	X		
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.	X		
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.	X		
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE KRUG SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	X
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE KRUG SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	X
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE KRUG

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PROTAGONISTAS DE *EL MANANTIAL DE LA DONCELLA* Y *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA	John: 76%. Mari:80% . Krug:56,52%. Media: 70,84%.	John: 88,57%. Mari:82,85%. Krug:91,42%. Media: 87,61%.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA			
	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA	X (John, Mari y Krug)	X (John, Mari y Krug)	X (John, Mari y Krug)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.CONCLUSIÓN

5.1. RECOPILACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS

5.1.1. LA SEMEJANZA EN LA TRAMA

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3:* 69,46 %	*Tiburón*: 47,83% *Tiburón 2:* 36,26% Media de ambas: 42,04 %	55,75%
CASO *GITANO*	*Gitano:* 31,93 %	*Gitana:* 24,8 %	28,36%
CASO *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*	*La última casa a la izquierda*:: 56,01%	*El manantial de la doncella*: 63,71%	59,86%

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3*: 83,30%	*Tiburón*: 84,61 % *Tiburón* 2: 69,23 % Media de ambas: 76, 92%	80,11%
CASO *GITANO*	*Gitano*: 58,33%	*Gitana*: 58,33%	58,33%
CASO *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA*	*La última casa a la izquierda*:: 83,33%	*El manantial de la doncella*: 76.92%	80,12%

5.1.2.LA SEMEJANZA EN LOS PERSONAJES.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
TIBURÓN 3	61,53%	34,28%.
GITANO	51,35%	62,85%.
LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA	70,84%.	87,61%.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA			
	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA	X (John, Mari y Krug)	X (John, Mari y Krug)	X (John, Mari y Krug)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.EXPRESIÓN DEL GRADO DE SEMEJANZA

5.2.1.SEMEJANZA EN LA TRAMA

Según los datos extraídos, le corresponde un 8 sobre 9 en la escala de semejanza en la trama. Por tanto, es ALTAMENTE PROBABLE QUE SÍ haya plagio en la trama.

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	X
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	PARADIGMA. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
4 INDICIAL (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
3 PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de uno ó dos de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
1 ELIMINACIÓN	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de estos cinco ó seis de estos requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.2.SEMEJANZA ENTRE PERSONAJES.

Según los datos extraídos, le corresponde un 8 sobre 9 en la escala de semejanza en los personajes. Por tanto, es ALTAMENTE PROBABLE QUE sí haya plagio en los personajes.

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	X
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de los tres:	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
4 INDICIAL (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
3 PROBABLE (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de al menos uno ó dos de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
1 ELIMINACIÓN	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de cinco ó seis de estos requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.3.PLAGIO PRODUCIDO ENTRE LOS DOS OBJETOS DE ESTUDIO

Según los datos extraídos, le corresponde un 8 sobre 9 en la escala de plagio. Con lo que deducimos que es ALTAMENTE PROBABLE QUE HAYA HABIDO PLAGIO de *La última casa a la izquierda* sobre la película *El manantial de la doncella*.

9 IDENTIFICACIÓN	-Grado de semejanza en la trama de 9. -Grado de semejanza en los personajes de 9.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 6-7.	X
7 PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 6-7. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
5 NO CONCLUYENTE	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
4 INDICIAL (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 2-3.	
3 PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 2-3. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	
1 ELIMINACIÓN	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 1. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.6. APLICACIÓN DEL MÉTODO AL CASO *MISIÓN IMPOSIBLE 2*

1. DATOS DE PRODUCCIÓN

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *ENCADENADOS*	
Título en España.	*Encadenados.*
Título original.	*Notorious.*
Nacionalidad.	Estadounidense.
Año de producción.	1946.
Empresa productora.	RKO Radio Pictures.
Productores.	Alfred Hitchcock.
Director.	Alfred Hitchcock.
Guionista.	Ben Hetch.

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2*	
Título en España.	*M.I.:2 (Misión imposible 2).*
Título original.	*Mission: Impossible 2.*
Nacionalidad.	Estadounidense.
Año de producción.	2000.
Empresa productora.	Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions.
Productores.	Tom Cruise, Paula Wagner.
Director.	Jhon Woo.
Guionista.	Robert Towne. Basado en trabajos previos de Bruce Geller, Ronald D. Moore y Brannon Braga.

DATOS DE PRODUCCIÓN DE *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*	
Título en España.	*Traición contra el estado.*
Título original.	*Notorious.*
Nacionalidad.	Estadounidense.
Año de producción.	1992.
Empresa productora.	ABC Productions, Berger Queen Productions, Capital Cities/ABC Video Enterprises Inc.
Productores.	Ilene Amy Berg, Sophie Ravard.
Director.	Colin Bucksey.
Guionista.	Ben Hecht, Douglas Lloyd McIntosh.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Misión imposible 2 niega en sus títulos de créditos su relación con *Encadenados* al no mencionar ni este título ni el nombre de su director o su guionista. Todo lo contrario que *Traición contra el estado*, cuyo título original es igual que el del filme que versiona y que menciona su relación con éste al atribuir a Ben Hecht el guion del que parte.

2. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO

En esta ocasión contamos con versiones digitalizadas de los guiones originales de *Encadenados* y *Misión imposible 2,* de las que el programa Plagiarism Checker X Originality ha extraído los grupos sintácticos coincidentes de tres palabras.

Resultado: sólo un 5% del texto es coincidente.

El dato es tan bajo y tan alejado del límite del 30% establecido por David Woolls y respaldado por Mª Teresa Turell, que podemos descartar por completo el plagio en los diálogos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. ANÁLISIS DE LAS TRAMAS

3.1. LISTADO DE ESCENAS

LISTADO DE ESCENAS DE *ENCADENADOS*

LISTADO DE ESCENAS DE *ENCADENADOS*			
Nº ESCENA	TIEMPO	%	ACCIONES/ DIÁLOGO
1	00:01:10	1,21	TÍTULOS DE CRÉDITO
2	00:01:15	0,08	DIDASCALIA: Miami. Florida. 3:20 pm. 24 de abril de 1946
3	00:02:38	1,43	FOTÓGRAFOS/PERIODISTAS esperan a las puertas de un juzgado de Florida. PERIODISTA espía a través de la puerta lo que ocurre en el juicio. JUEZ impone una condena de 20 años al acusado JOHN HUBERMAN. ALICIA HUBERMAN, con semblante muy triste, y el resto de las personas presentes en el juicio salen por la puerta donde les esperan los FOTOGRAFOS/PERIODISTAS. PERIODISTAS hacen preguntas a ALICIA HUBERMAN sobre la condición de su padre, JOHN HUBERMAN, condenado por ser espía alemán. UN HOMBRE CON SOBRERO Y BIGOTE dice a otro que le avise si ALICIA HUBERMAN intenta salir de la ciudad. El OTRO HOMBRE CON SOMBRERO la sigue.
4	00:04:20	1,76	Hay un fiesta en una casa. Se ha hecho de noche. ALICIA HUBERMAN lleva una blusa de rallas que le deja una parte del estómago descubierta y una falda larga, lleva una botella de alcohol, sirve una copa a un invitado. ALICIA HUBERMAN sirve una copa a otro invitado que vemos de espaldas. Es DEVLIN, pero toda vía no le vemos la cara. Le pregunta si no le ha visto ya antes en algún sitio. Dice que detesta a los policías "son una gentuza, siempre están detrás de mí". Habla con otra chica y con otro INVITADO VIEJO. Este le propone que se vayan juntos a la Habana para olvidar el juicio de su padre. Seguimos viendo en plano la espalda de DEVLIN. ALICIA HUBERMAN le sirve más alcohol a DEVLIN. Le dice que le gusta. INVITADO VIEJO se va. Le recuerda que se verán a la mañana siguiente para irse a la Habana. INVITADOS se van.
5	00:06:16	2,00	DEVLIN informa a ALICIA HUBERMAN de que solo queda una copa para cada uno. Por fin le vemos la cara. ALICIA HUBERMAN está borracha. Hablan de la música que suena. Le dice que tiene calor y le sugiere ir a dar un paseo. DEVLIN se acaba la copa y ALICIA HUBERMAN la termina del todo. ALICIA HUBERMAN le dice a DEVLIN que ella va a conducir (aunque se ve nota por su habla y gestos que está muy ebria). DEVLIN le pregunta si no lleva abrigo y ALICIA HUBERMAN le contesta "le llevo a usted".
6	00:06:40	0,41	ALICIA HUBERMAN y DEVLIN salen de la casa. Hace viento. DEVLIN saca un pañuelo de su chaqueta y lo ata a la parte de la cintura que ALICIA HUBERMAN lleva descubierta.
7	00:10:07	3,57	ALICIA HUBERMAN y DEVLIN van en el coche. ALICIA HUBERMAN conduce haciendo eses por una carretera con árboles a los lados. ALICIA HUBERMAN se aparta el pelo de los ojos, acelera porque piensa que DEVLIN se burla de ella. Un POLICIA les da el alto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			DEVILIN saca la cartera, la enseña al POLICÍA y este les deja ir sin multarla. ALICIA HUBERMAN se enfada con DEVLIN. Piensa que es un policía. Se altera mucho, forcejean y se desmaya. DEVLIN conduce.
8	00:15:32	5,60	ALICIA se despierta. DEVLIN en la puerta la anima a beber el vaso de la mesilla de noche. Se acerca a ella. ALICIA quiere saber qué pretende DEVLIN. DEVLIN tiene un trabajo para ALICIA. Una misión en Brasil por patriotismo. DEVLIN le pone una grabación de ALICIA y su PADRE JOHN HUBERMAN. Este le incita a traicionar EEUU pero ella es muy patriota. AMIGO avisa a ALICIA de que la espera en el barco. ALICIA acepta la misión que le ofrece DEVLIN
9	00:17:43	2,26	ALICIA está en un avión. DEVLIN también, habla con PAUL PRESCOTT. Es el jefe. DEVLIN informa a ALICIA de que su padre se ha suicidado. Ella recuerda lo felices fueron. Sobrevuelan Rio .
10	00:20:05	2,45	ALICIA y DEVLIN beben en la terraza de una cafetería. ALICIA confiesa que ya no bebe y no ha hecho ninguna nueva conquista en los 8 días que llevan en Río. Quiere gustarle a DEVLIN, que crea que puede cambiar. DEVLIN no la cree. ALICIA pide un whisky doble con soda.
11	00:20:34	0,50	ALICIA y DEVLIN salen de un coche y están en el campo. ALICIA le dice que no quiere afrontar que está enamorado de ella. DEVLIN la besa.
12	00:21:30	0,96	CAPITÁN PRESCOTT y otros del FBI hablan sobre el trabajo y la pureza de los ideales políticos de ALICIA HUBERMAN. Quieren encerrar a ALEXANDER SEBASTIAN, el jefe del partido alemán. Para ello ALICIA debe entablar “amistad” con él. Según ellos DEVLIN no sabe cuál es la mismión exacta de ALICIA.
13	00:21:50	0,34	DEVLIN y ALICIA salen de un coche.
14	00:24:43	2,98	DEVLIN y ALICIA llegan a un apartamento. Salen a la terrzaza. Se abrazan y se besan. Deciden cenar en el apartamento. Ella va a cocinar. Se siguen besando mientras DEVLIN llama por teléfono por si tiene algún recado. Tiene que ir a ver al CAPITÁN PRESCOTT. ALICIA quiere que traiga una botella de vino y que vuelva a las siete. Se siguen besando hasta que DEVLIN sale por la puerta.
15	00:24:56	0,22	DEVLIN sale de un coche con una botella en la mano.
16	00:26:16	1,38	DEVLIN no cree que acepte la misión. Se lo indica al CAPITÁN PRESCOTT. Se ha elegido a ALICIA porque SEBASTIAN conocía a JOHN HUBERMAN y estuvo enamorado de ALICIA. CAPITÁN PRESCOTT indica a DEVLIN que tiene que informar a ALICIA de la misión. DEVLIN sale de la habitación. Se deja la botella de vino.
17	00:31:37	5,53	DEVLIN llega al apartamento. ALICIA está cocinando el pollo. DEVLIN sale a la terraza. ALICIA le abraza pero él está muy serio. ALICIA quiere saber qué le pasa. Hablan de SEBASTIAN, gente de una gran empresa alemana, parece que financia la maquinaria de guerra. DEVLIN le dice que tiene que mantener contacto, conquistar a SEBATIAN. Tiene que enamorarle, conseguir saber quién va a su casa. DEVLIN le dice que no sabía que esa iba a ser su misión. ALICIA quiere saber si dijo algo a su favor. ALICIA quiere saber si DEVLIN quiere que acepte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			DEVLIN espera que decida ella misma. ALICIA se bebe una copa y pregunta cuándo va a empezar a trabajar para el tío Sam. La cena se queda fría en la terraza. DEVLIN se da cuenta de que ha olvidado la botella de vino.
18	00:32:00	0,40	DEVLIN y ALICIA están en la parte traserera de un coche. Da instrucciones a ALICIA sobre ellos: se conocieron en el avión.
19	00:33:11	1,22	ALICIA y DEVLIN montan a caballo. Pasan junto a SEBASTIAN para que se fije en ALICIA. Parece que no. DEVLIN pega al caballo de ALICIA que sale desbocado. SEBASTIAN sale al rescate y comienzan a hablar. DEVLIN aparta la mirada.
20	00:33:16	0,08	DEVLIN fuma solo sentado en una terraza.
21	00:36:56	3,79	ALICIA está en un restaurante, llega ALEX SEBASTIAN. ALICIA le dice que SEBASTIAN que parece más joven. Éste pide dos martinis. Llega el CAPITÁN PRESCOTT a otra mesa. SEBASTIAN le dice que está todo lleno de espías. Quiere saber si la han molestado mucho y por qué abandonó a su padre. SEBASTIAN quiere saber si ALICIA está con DEVLIN. Ella lo niega. SEBASTIAN invita a ALICIA a cenar a su casa.
22	00:38:08	1,24	DEVLIN y PRESCOT le dan un collar a ALICIA para que se lo ponga en la cena. ALICIA debe recordar todos los nombres y nacionalidades. Según indicaciones de PRESCOT, ALICIA y DEVLIN no deben verse en algunos días. PRESCOT acompaña a la puerta a ALICIA. Esta se va y DEVLIN se queda solo en el salón.
23	00:41:16	3,24	ALICIA llega en coche a la casa de SEBASTIAN. MAYORDOMO le abre la puerta. ALICIA oye risas de hombres detrás de una puerta. La MADRE de SEBASTIAN baja las escaleras y se acerca a ALICIA. Quiere saber por qué no testificó como testigo en el juicio de su padre. Ella le indica que porque su padre no quiso. Cuando la MADRE pregunta por qué, llega SEBASTIAN. SEBASTIAN, la MADRE y ALICIA van a un salón donde le presentan a ERIC MATHIS, WILLIAM R., HUPKA, KNERR y DR. ANDERSON. DR. ANDERSON es el invitado de honor. Cuando SEBASTIAN va a expliacárselo a ALICIA, la MADRE le interrumpe. La cena está servida.
24	00:41:48	0,55	La MADRE distribuye a los invitados en la mesa. HUPKA señala una botella, muy nervioso indica a SEBASTIAN que esa botella no debería estar allí. SEBASTIAN le dice que se tranquilice y lo acompaña a asiento. SEBASTIAN habla con ERIC de una película, mientras ALICIA se fija en la botella señalada por HUPKA.
25	00:42:11	0,40	HUPKA camina preocupado.
26	00:44:19	2,20	ERIC, SEBASTIAN y otros hablan sobre HUPKA y el error que ha cometido al mencionar la botella. ERIC se ofrece a encargarse de HUPKA. HUPKA entra en la habitación está cansado y quiere rise. ERIC se ofrece a acompañarse. ERIC y HUPKA se van.
27	00:44:54	0,60	La MADRE y SEBASTIAN están en un palco viendo las carreras. Hablan sobre ALICIA.
28	00:48:28	3,69	DEVLIN finje encontrarse casualmente con ALICIA. ALICIA informa sobre la cena y sobre el incidente de la botella y HUPKA y que ya ha conquistado a SEBASTIAN. DEVLIN ironiza con sus promesas de amor, ALICIA le recrimina que si le hubiera dicho aunque solo fuera una palabra, ella se habría negado. DEVLIN le indica que tenía que salir de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			ella. ALICIA entiende que era una prueba de amor. DEVLIN no le había dicho ni una sola vez que la quería. ALICIA llora. SEBASTIAN se acerca a ellos. DEVLIN se va. SEBASTIAN le pregunta sobre DEVLIN. Quiere que ALICIA le convenza de que DEVLIN no significa nada para ella.
29	00:51:55	3,56	CAPITÁN PRESCOTT, y el resto del EQUIPO, incluido DEVLIN hablan sobre el caso. Anuncian la llegada de ALICIA. Un miembro del departamento critica a ALICIA. DEVLIN la defiende. ALICIA informa de que SEBASTIAN quiere que se case con ella. ALICIA quiere saber la opinión del equipo. Todos apoyan la idea. ALICIA mira a DEVLIN, este dice que le parece una idea muy inteligente aunque está visiblemente molesto. Pone alguna objeción con respecto al viaje de novios, porque puede retrasar la misión. ALICIA puede evitar que el viaje de novios sea tan largo. Deciden que ALICIA acepte la petición de matrimonio de SEBASTIAN. DEVLIN se va de la habitación. ALICIA se queda abatida mientras el resto del equipo le agradece su dedicación.
30	00:52:40	0,77	En la casa de SEBASTIAN, este habla con su MADRE sobre ALICIA. MADRE piensa que ALICIA solo quiere cazar a SEBASTIAN. SEBASTIAN le indica que la boda va a celebrarse la semana siguiente y que está invitada y sale de la habitación.
31	00:53:43	1,08	ALICIA y SEBASTIAN llegan en coche a la casa después del viaje. MADRE no está para recibirles. Subenn a la habitación.
32	00:54:30	0,81	Los sirivientes ayudan a ALICIA a organizar su ropa. Busca un armario para organizar su ropa. MAYORDOMO acompaña a ALICIA buscando armarios. Encuentra una puerta que no se abre. Es un trastero cuya llave solo tiene la MADRE.
33	00:54:54	0,41	SEBASTIAN está reunido con otros colegas. Hablan de HUPKA en pasado de lo buen metalúrgico que era. DR. ANDERSON informa de que ha terminado su trabajo.
34	00:56:11	1,33	ALICIA llama a la puerta donde SEBASTIAN está reunido. ALICIA le pide a SEBASTIAN las llaves de la casa. SEBASTIAN y ALICIA suben arriba. SEBASTIAN entra en una habitación y ALICIA oye cómo le pide las llaves a la MADRE y esta no quiere dárselas. Al final accede. ALICIA ordena la ropa en su habitación y SEBASTIAN le entrega las llaves.
35	00:56:33	0,38	ALICIA con el MAYORDOMO van abriendo todos las puertas hasta llegar a en cuyo cerrojo está la palabra “UNICA”. Esa puerta no pueden abrirla, la llave solo la tiene SEBASTIAN y es el acceso a la bodega.
36	00:59:09	0,69	ALICIA y DEVLIN sentando en un banco de la calle. DEVLIN quiere que consiga la llave de la bodega. Ella no sabe cómo. DEVLIN sugiere que ALICIA anime al marido a organizar una fiesta de modo que él pueda acudir y descubrir qué hay en la bodega y qué tiene que ver al botella que inquietó a HUPKA. Además ironiza sobre los poderes de persuasión que ALICIA tiene con su marido.
37	00:59:32	0,40	En la casa de SEBASTIAN, ALICIA se prepara para la fiesta. SEBASTIAN está en el baño. ALICIA ve el llavero en la mesa y coge la llave “UNICA” mientras él se arregla en el baño. Cuando se está alejando con la llave en la mano, SEBASTIAN se disculpa por los celos que siente hacia DEVLIN. SEBASTIAN se acerca a ella, la coge por los brazos y le besa la mano vacía y cuando va a besarle la mano que tiene la llave, ALICIA le abraza, cambiando de mano la llave en la espalda de SEBASTIAN, dejando caer la llave al suelo y apartándola con el pie.
38	01:03:42	4,31	Ha muchos invitados en la fiesta. ALICIA y SEBASTIAN saludan a algunos invitados, ella lleva la llave en la mano. Parece que no va a venir nadie más. Pero llega DEVLIN. ALICIA se acerca, DEVLIN le besa la mano y ella desliza la llave.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			SEBASTIAN les observa. Se acerca. Saluda a DEVLIN rudamente y les deja. ALICIA y DEVLIN van por una copa de champán. DEVLIN teme que si hace falta más bebida, SEBASTIAN tendría que usar la llave UNICA. ALICIA pregunta al CAMARERO si cree que tendrán bebida para toda la noche. Las botellas están en un cubo con hielo y las van abriendo conforme se van llenando las copas. ALICIA preocupada se acerca a DEVLIN que habla con otra mujer. Se sientan en un asiento. SEBASTIAN les ve reírse. Se acerca ellos que se levanta. DEVLIN se va pero queda con ALICIA para que le indique la puerta de la bodega. SEBASTIAN le pregunta a ALICIA por DEVLIN, si es muy pesado y ALICIA le dice que no.
39	01:04:00	0,31	DEVLIN ve que cada vez quedan menos botellas. Pasea fumando.
40	01:04:03	0,05	DEVLIN sale a la terraza.
41	01:04:20	0,29	ALICIA está con SEBASTIAN dentro. Un camarero se acerca con copas de champán. Ella rechaza beber. Le dice a SEBASTIAN que va a pedir a la orquesta otro tipo de música.
42	01:05:03	0,74	DEVLIN está fuera fumando en la penumbra. ALCIA le indica la puerta de la bodega.
43	01:08:46	3,84	DEVLIN entra a la bodega. ALICIA desde fuera vigila. El champán se va acabando. DEVLIN busca entre las botellas y se cae una botella. Está llena de un mineral. ALICIA va a ayudarle. El camarero se acerca a SEBASTIAN. Van hacia la bodega. DEVLIN y ALICIA consiguen dejar limpia la bodega antes de que llegue SEBASTIAN. DEVLIN besa a ALICIA, quiere que SEBASTIAN les vea. Lo hace, ALICIA se excusa.
44	01:08:59	0,22	DEVLIN se va. La MADRE se sorprende de que se vaya tan pronto.
45	01:09:38	0,67	SEBASTIAN pide al mayordomo que le acompañe a la bodega. SEBSTIAN se da cuenta de que le falta la llave UNICA. Y se dan media vuelta, le dice al MAYORDOMO que con la bebida que tienen arriba se las arreglarán.
46	01:10:24	0,79	Los invitados se han ido. ALICIA se disculpa por lo ocurrido, SEBASTIAN le dice que no pasa nada. Ella sube las escaleras pero él todavía no.
47	01:10:50	0,45	SEBASTIAN sube a la habitación, se quita la chaqueta y deja deliberadamente el llavero sin la llave UNICA sobre el tocador.
48	01:11:33	0,74	A la mañaa siguiente, SEBASTIAN se levanta de la cama, se dirije hacia el tocador y ahí está otra vez en el llavero la llave UNICA.
49	01:13:07	1,62	SEBASTIAN baja a la bodega, revisa sus botellas detecta líquido en el suelo, mira las fechas delas botellas y una no cuadra. Tiene la tierra pero menos cantidad y el tapón está roto. Además detecta restos en el suelo y trozos de la botella con el año correcto debajo de la estantería.
50	01:13:37	0,54	SEBASTIAN sube las escaleras y se queda pensativo.
51	01:16:26	2,91	SEBASTIAN despierta a su MADRE. Le pide ayuda. Le dice que está casado con una espía norteamericana. La MADRE se enciende un cigarro. ALICIA duerme. SEBASITAN y la MADRE hablan sobre ALICIA. SEBASTIAN teme que le pase lo mismo que a HUPKA. La MADRE le pide que la deje actuar y que nadie debe saber nada y que tiene que desaparecer poco a poco. “Podría ponerse enferma...”
52	01:17:02	0,62	ALICIA y SEBASTIAN desayunan. SEBASTIAN anima a ALICIA a que se tome el café. ALICIA va a salir a hacer un recado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			La MADRE borda.
53	01:18:35	1,60	ALICIA está con el CAPITAN PRESCOTT. Le duele la cabeza. La arena de la botella contiene uranio. Le dice que DEVLIN va a marcharse a otra misión. ALICIA se va.
54	01:19:07	0,55	ALICIA se ha terminado el café. Se aleja con SEBASTIAN pero se encuentra aturdida. Casi se desmaya.
55	01:21:31	3,51	ALICIA se sienta con DEVLIN en un banco. ALICIA no tiene nada nuevo de qué informar a DEVLIN. DEVLIN la nota enferma, ella mienta y le dice que tiene resaca. ALICIA le devuelve el pañuelo que le puso en la cintura la noche en que se conocieron. ALICIA le dice adiós.
56	01:24:33	3,13	La MADRE sirve un té a ALICIA. SEBASTIAN, la MADRE, y un AMIGO están hablando sobre la salud de ALICIA. El AMIGO le dice que debería salir al aire de la montaña. Cuando le va a decir dónde va, SEBASTIAN le interrumpe. El AMIGO va a coger su té y coge por error la taza de ALICIA. SEBASTIAN y la MADRE se lo indican, de modo que ALICIA se da cuenta de que la están envenenando. Sale de la habitación y se desamaya. La suben por las esaleras.
57	01:25:05	0,55	La llevan al dormitorio y la acuestan SEBASTIAN ordena al MAYORDOMO que se lleve al teléfono.
58	01:25:10	0,09	DEVLIN espera en el banco solo.
59	01:26:01	0,88	ALICIA está en la cama. La MADRE borda junto a ella.
60	01:26:29	0,48	DEVLIN espera junto al banco, ya es de noche.
61	01:27:18	0,84	DEVLIN informa al CAPITÁN SCOTT de que hace cinco días que no tiene noticias de ALICIA. Se va con la intención de hacerle una visita. No cree que tuviera resaca sino que estaba enferma.
62	01:28:31	1,26	DEVLIN llega a la casa de SEBASTIAN. DEVLIN pregunta por SEBASTIAN pero está reunido. También pregunta por ALICIA pero le indica que lleva una semana enferma.
63	01:29:04	0,57	El MAYORDOMO informa a SEBASTIAN de que está DEVLIN. Le dice que espere. SEBASTIAN está reunido con ERIC y otro compañero. SEBASTIAN está preocupado, ERIC sospecha algo. El otro compañero cuenta que cree que le han seguido.
64	01:33:33	4,63	DEVLIN sube las escaleras. Va a la habitación de ALICIA. ALICIA está en la cama muy enferma. DEVLIN se acerca a ella. Le dice que estaba muy preocupado por ella. ALICIA le cuenta que la están envenando. DEVLIN le dice que la quiere, que no podía soportar verla con SEBASTIAN y por eso iba a irse, pero tenía que volver a verla. ALICIA le dice a DEVLIN que si los demás compañeros de SEBASTIAN se enteraran de quién es ella, le matarían.
65	01:36:44	3,2	DEVLIN saca a ALICIA de la habitación. SEBASTIAN sube y los descubre. DEVLIN le dice que SEBASTIAN la está envenenando y que si no la deja llevársela se lo dirá a sus amigos. Los amigos salen. La MADRE les dice que se la llevan al hospital. SEBASTIAN no contesta. Empieza a farfullar. SEBASTIAN acompaña a DEVLIN y ALICIA al coche. DEVLIN no le deja subir. SEBASTIAN sabe que esa es su condena de muerte. El coche se aleja y SEBASTIAN se dirije a su casa donde le esperan sus compañeros.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2*

LISTADO DE ESCENAS DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2*					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *ENCADENADOS*	
				ALTA	MEDIA
1	00:00:19	0,27	Logotipo de Paramount.		
2	00:01:00	0.60	En el Edificio Biocyte Pharma de Sidney (Australia) el DR. NERKHOVICH se inyecta “quimera”, lo que su voz en off adjetiva como monstruo y le habla a DIMITRI.		
3	00:01:14	0.20	DR. NERKHOVICH mira un reloj, debe llegar antes de las 24 horas siguientes a su partida.		
4	01:01:39	0.36	DR. NERKHOVICH sale del edificio y observa a unos niños jugando al corro de la patata.		
5	00:03:22	1.50	En un avión DR. NERCHOVICH está sentado junto a ETHAN HUNT, pero se dirije a él como DIMITRI. Si la infección con “quimera” sobrepasa las 20 horas, no hay salvación ni siquiera con el “negrofonte”. Infección y antídoto los transporta juntos en eel maletín del DR. NERCHOVICH. Hay algún problema, bajan las mascarillas. ETHAN va a ver qué ocurre.		
6	00:03:50	0.41	El PILOTO no puede mantener la presurización en cabina. El COPILOTO se desmaya y el TRIPULANTE de cabina también. El PILOTO desciende la altitud y sale de la cabina.		
7	00:03:53	0.04	El avión desciende.		
8	00:04:04	0.16	Los pasajeros se desmayan al ponerse las mascarillas. DR. NERKHOVICH sigue despierto sin la mascarilla.		
9	00:04:09	0.07	El PILOTO baja corriendo unas escaleras. WALLIS le lanza un objeto, parecen colegas.		
10	00:05:04	0.80	ETHAN golpea y rompe el cuello a al DR. NERKHOVICH. Le da el maletín a WALLIS. ETHAN se quita la máscara y resulta ser el SEAN AMBROSE. AMBROSE da indicaciones a sus secuaces y se quita algo del cuello que provocaba que su voz fuera la de ETHAN.		
11	00:05:11	0.10	El COPILOTO continúa desmayado mientras el avión desciende rápidamente.		
12	00:05:29	0.26	AMBROSE y sus secuaces descienden por una trampilla del avión. El avión sigue descendiendo. Todos saltan del avión.		
13	00:05:42	0.19	El COPILOTO se despierta justo antes de que el avión impacte contra una montaña. Nada puede hacer.		
14	00:08:53	2.75	ETHAN escala una montaña sin arneses. Como no puede continuar, salta y se desliza por la roca quedando colgado solo por un brazo con lo que se gira y queda colgando como Jesucristo crucificado por un instante y continúa su escalada.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Consigue llegar a la cima. Un helicóptero se le acerca y le lanzan un misil pequeño. Dentro hay unas gafas. Se las pone. (Títulos de créditos sobreimpresos en toda esta escena)		
15	00:09:37	0.64	ETHAN comienza a ver la misión encomendada: Recuperar "quimera", puede elegir su equipo pero debe estar entre ellos NYAH NORDOFF-HALL, una profesional y auténtica virtuosa del robo. Tiene 48 horas para reclutar a NYAH y reunirse con el JEFE en Sevilla para recibir instrucciones. ETHAN se quita las gafas y explotan.		
16	00:10:12	0.51	Se enciende una mecha y continúan los títulos de crédito mezclados con imágenes épicas de tigres y luchadores romanos. Finalmente aparece el título de la película que se desintegra.		
17	00:11:48	1.40	En una fiesta flamenca en Sevilla hay unas bailaoras actuando. ETHAN ve a NYAH. Una bailaora taconea. NYAH le mira y él a ella. Se miarn fijamente entre los volantes de la bailaora. NYAH desaparece. ETHAN busca a su alrededor.	4	
18	00:12:03	0.22	NYAH sube unas escaleras. Los bailaores taconean. Los zapatos de tacón de NYAH suben las escaleras. NYAH se esconde	4	
19	00:12:24	0.31	Los bailaores comienzan a palmear. NYAH se pone unos guantes. Los bailaores siguen con su actuación. NYAH corre. Más baile. NYAH abre una puerta. La actuación termina.	4	
20	00:15:18	0.77	En la habitación NYAH saca un aparato que parece un detector. NYAH se introduce en la bañera y con un aparato saca una caja fuerte muy sofisiticada.. ETHAN la sorprende. Alguien pasa. NYAH y ETHAN se meten en la bañera uno sobre otro. NYAH se pone encima a manipular la caja fuerte. Consigue abrirla y encuentra el collar que buscaba el cual esconde en el escote del vestido. Cierra la caja y suena la alambra. Unos VIGILANTES armados se acercan.	7	
21	00:16:19	0.89	NYAH y ETHAN esconde las cosas que los incriminan. El JEFE de los VIGILANTES y ellos llegan y les descubren pero llaman a ETHAN por otro nombre, como el ingeniero de seguridad. Como tal, da recomendaciones para el ajuste de la misma, haciendo preguntas a NYAH como si la hubiera ayudado a detectarlas, por ejemplo, reducir el peso a 40 kg para que suene la alarma al detectarlo la bañera. A punto de irse, ETHAN le indica que devuelva el collar. NYAH se lo da al JEFE de seguridad.	7	
22	00:17:17	0.85	En el exterior, ETHAN le propone a NYAH trabajar juntos. NYAH se monta en su coche. ETHAN le muestra que él hizo saltar la alarma. NYAH arranca y sale haciendo chirriar las ruedas.	8	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

23	00:19:55	2.31	Ya de día, NYAH conduce e ETHAN la llama por teléfono. Ella lo coge y le pide que vaya más lento. ETHAN también va en un coche. ETHAN se pone en paralelo y empieza a proponerle un trato para que sus antecedentes desaparezcan. NYAH deduce que es espía y comienza a conducir alocadamente. Tienen un golpe, comeinzan a girar se miran. El coche de NYAH casi cae por un precipicio.		7
24	00:20:47	0.76	NYAH se queda colgando de la puerta. ETHAN la rescata. NYAH y ETHAN se abrazan. ETHAN se presenta y la besa y ella dice "¿quién quiere ser decente?" y se siguen besando.	14	
25	00:22:48	1.77	En la habitación ETHAN está tumbado en la cama y ve a NYAH junto a él. Se queda mirándola y la acaricia. NYAH se despierta. ETHAN quiere saber qué tiene NYAH contra los espías. NYAH cree que tiene que hacer el papel de ladrón coge al ladrón en la misión. ETHAN no le aclara nada. NYAH y ETHAN se besan.	8	
26	00:23:27	1.97	El COMANDANTE SWANBECK ve una procesión desde la ventana. ETHAN camina entre la gente.		
27	00:29:04	4.92	ETHAN se reúne con el COMANDANTE. El COMANDANTE le muestra un vídeo del DR. NERKHOVICH pidiendo a DIMITRI que se reúna con él. El COMANDANTE informa a ETHAN de que el DR. NERKHOVICH ha muerto en el vuelo. El COMANDANTE sustituyó a ETHAN con AMBROSE, ya que éste ya había hecho de su doble. ETHAN deduce que AMBROSE es el culpable. El COMANDANTE indica que la misión de ETHAN es descubrir qué es "quimera" y descubrir su paradero para ello debe acercarse a AMBROSE. Ese es el papel de NYAH, deberá seducirle y retomar la relación que tuvieron en el pasado. ETHAN se pone de pie. Pensaba que la habían reclutado por su calidad como ladrona. ETHAN cree que no podrá convenzarla para que acepte la misión. El COMANDANTE le da una cámara con la cual convencerá a NYAH.	16	
28	00:29:28	0.35	ETHAN camina por las calles cerca de una hoguera.		
29	00:32:08	2.38	NYAH ve el contenido de la cámara, se trata de un avión destruido. ETHAN le dice que el responsable es AMBROSE. Salen a la terraza donde tienen preparada la mesa, NYAH apaga las velas y le dice que no es lo que tenía pensado. NYAH le pregunta si quiere que lo haga, ETHAN quiere que su conciencia sea su guía. ETHAN le dice que no quiere que lo haga. Ambos se quedan callados. NYAH sugiere un plan para que AMBROSE tenga que rescatarla porque el simple hecho de volver no sería creíble. ETHAN puede arreglarlo.	17, 8	
30	00:32:12	0.06	Hacen fotos a NYAH como detenida.	19	
31	00:32:50	0.55	ETHAN muestra un chip transpondedor que inyecta en el tobillo de NYAH para poder detectarla mediante satélite en calquier parte. ETHAN filtra la detención de NYAH a todas partes para que AMBROSE averigüe el paradero de NYAH y vaya a rescatarla.	19	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			AMBROSE descubre que NYAH está en Sevilla.		
32	00:33:04	0.20	NYAH sale del edificio donde estaba detenida. ETHAN la vigila "NYAH, no voy a perderte"		
33	00:33:20	0.23	En Sidney NYAH va montada en una lancha con un pañuelo al cuello.	19	
34	00:34:21	0.89	BILLY y LUTHER están en un helicóptero y se reúnen en mitad del desierto con ETHAN.		
35	00:34:52	0.45	La lancha de NYAH se acerca donde está AMBROSE y el resto del equipo.	19	
36	00:35:05	0.19	El radar detecta a NYAH. LUTHER programa el satélite para que ETHAN pueda visualizarla.		
37	00:35:22	0.25	NYAH baja de la lancha. AMBROSE la espera serio. NYAH se le va acercando andando.	23, 19	
38	00:35:48	0.38	NYAH aparece en pantalla. LUTHER intenta arreglarlo.		
39	00:36:34	0.67	NYAH sigue acercándose a AMBROSE mientras los observa HUGH STAMP, del equipo de AMBROSE. Hace mucho viento. NYAH está frente a AMBROSE, el viento sopla y se va a volar el pañuelo pero AMBROSE lo coge y rodea a NYAH con él y le sonríe.		6
40	00:37:13	0.57	El satélite por fin les da una imagen. Son NYAH y AMBROSE besándose. ETHAN mira serio. BILLY bromea.		
41	00:37:49	0.52	NYAH agradece a AMBROSE que la ayudara. Este la acompaña al interior de la casa. STAMP les observa y entra a la casa.		23
42	00:38:02	0.19	WALLIS en una sala llena de pantallas de ordenador informa a STAMP de que NYAH está limpia, libre de transmisores. STAMP sospecha de ella.		30
43	00:38:23	0.31	NYAH está en el cuarto de AMBROSE.		
44	00:38:46	0.33	ETHAN ve en la pantalla como el punto que indica la posición de NYAH no se mueve dentro de la casa.		
45	00:39:43	0.83	AMBROSE le pide a NYAH que se ponga un vestido que le ha comprado y la mira mientras ella se quita la ropa. Cuando va a ponerse el vestido, le dice que verá cómo le queda, luego.	21	
46	00:40:08	0.36	ETHAN sale de la casa en el desierto al atardecer.	20	
47	00:40:59	0.74	Vemos el vídeo del DR. NERKHOVICH otra vez. ETHAN explica que ha creado un virus que se llama "belerofonte" y un antídoto, "quimera".		
48	00:43:47	0.70	Al día siguiente, AMBROSE observa con lupa unas fotos de un dinero. Introduce una tarjeta de memoria en una cajita de plástico y le dice a HUGH que tienen que colocar esa tarjeta en el hipódromo para conseguir la otra mitad del dinero. HUGH le dice a AMBROSE que sospecha de NYAH. HUGH coge un puro y le corta la punta. AMBROSE coge del brazo a HUGH y le hace daño con el cortapuros mientras que le dice que por supuesto que contempla la opción de que NYAH sea un caballo de Troya	27, 30	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			enviado por el FMI, pero que él se desvive por ella.		
49	00:48:41	0.79	En las carreras, dan el pistoletazo de salida. La gente anima a los pilotos, entre ellos AMBROSE y NYAH. AMBROSE va a por algo de beber. HUGH vigila con el dedo vendado. BILLY se acerca a NYAH disfrazado de azafato y le da un libro de carreras con un elemento para que se lo ponga al oído y pueda oír a ETHAN, que está en el césped. NYAH informa de que hay 6 hombres en la casa de AMBROSE. AMBROSE se reúne con un tipo en el bar. LUTHER averigua que es JOHN MacCLOY, dueños de laboratorio donde trabajaba DR. NERKHOVICH. AMBROSE le enseña algo con una cámara digital, saca la tarjeta de memoria de la cámara y la guarda en un sobre en el bosillo interior izquierdo de la chaqueta. ETHAN quiere que NYAH coja el sobre. AMBROSE se acerca y NYAH coge el sobre y dinero de otro bosillo, le dice a AMBROSE que lo coge para apostar. Cuando se va a ir AMBROSE la llama y ella se gira, dejando caer el sobre detrás de su espalda y guardándoselo en el interior del pantalón. AMBROSE le da otros mil dólares para que apueste al ganador.	37, 28	
50	00:48:52	0.16	ETHAN se va acercando al punto de encuentro con NYAH mientras va dando instrucciones a BILLY y LUTHER.		
51	00:49:27	0.51	NYAH camina y HUGH bebe una cerveza y la sigue. BILLY intercepta a HUGH haciéndole daño con una puerta en el dedo herido. HUGH va al baño porque el dedo le ha empezado a sangrar.	38	
52	00:51:39	1.93	LUTHER sale de la furgoneta. NYAH está en la cola de las apuestas. ETHAN está detrás de ella. LUTHER llega con la cámara, NYAH le da el sobre con la tarjeta de memoria. LUTHER entrega la cámara a ETHAN. Se va corriendo a la furgoneta. ETHAN pone la tarjeta de memoria y lo recibe LUTHER. Se ven los rápidos efectos devastadores de "quimera" tras tan solo 32 horas de la infección. Hay una rápida infección celular. Muerte tras 34 horas.		
53	00:51:43	0.06	BILLY observa cómo se acerca STAMP a NYAH e ETHAN e informa a ETHAN.		
54	00:52:31	0.70	ETHAN pide a NYAH que salga cuanto antes de la casa de AMBROSE. STAMP se acerca rápidamente. BILLY hace la cuenta atrás. A NYAH se le cae el sobre con la tarjeta de memoria. STAMP llega, ETHAN ya no está y NYAH acaba de hacer su apuesta.	38	
55	00:52:54	0.33	Comienza la carrera. NYAH se acerca a AMBROSE y le mete en el bolsillo de la chaqueta el sobre. AMBROSE se da cuenta pero finge, alegrándose porque han ganado la apuesta.	45	
56	00:53:49	0.80	En casa de AMBROSE, este ordena a STAMP que guarde la tarjeta de memoria. AMBROSE ve un vídeo de Biocitie en el que sale McCLOY.		
57	00:55:13	1.23	McCLOY del vídeo sale del edificio. WALLIS le espera en un coche. McCLOY se sube en una limusina.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			WALLIS le sigue. McCLOY quiere fumar un puro pero no puede bajar la ventanilla. Coge un periódico y está en la portada hablando de su muerte por gripe. El conductor pulsa un botón y un gas ahoga a McCLOY		
58	00:56:08	0.80	NYAH busca a SEAN. Sale corriendo de la casa. ETHAN la intercepta.		
59	00:59:22	2.83	McCLOY está en un lugar de cuarentena, con oxígeno. Se despierta desconcertado. Se le acerca el DR. NERKHOVICH. McCLOY le dice que murió en el avión. El DR. NERKHOVICH le dice que está infectado con "quimera". McCLOY le pregunta por el antídoto "benerofonte". McCLOY confiesa que necesitaba la "quimera" para vender el "benerofonte". Es un gran negocio. Dice textualmente que lo hizo "para ganar pasta". El DR. NERKHOVICH se va.		
60	00:59:40	0.26	DR. NERKHOVICH se quita las gafas y la máscara. Es ETHAN.		
61	01:01:11	1.33	ETHAN abraza a NYAH. Le dice que es vital que no hagan nada que enfaden a AMBROSE. NYAH se enfada porque creía que había venido a rescatarla. ETHAN le explica que es esencial que haga todo lo que AMBROSE le pida. NYAH intenta besarle pero se aparta y le da un beso en la frente. NYAH vuelve a casa de AMBROSE. ETHAN se quita la máscara, realmente es AMBROSE. Está llorando.		52
62	01:01:42	0.45	ETHAN comenta con LUTHER lo que ha pasado hasta ahora. Piensa que AMBROSE no tiene "quimera", solo el antídoto.		
63	01:02:04	0.32	AMBROSE llora sin mirar a STAMP y le dice a STAMP que buen trabajo.	51	
64	01:02:27	0.33	La limusina aparca. McCLOY se despierta con el claxon. Está perfectamente.		
65	01:02:55	0.41	ETHAN está con LUTHER. Buscan con el ordenador el "quimera" en edificio biocitie en el laboratorio del piso 42.		
66	01:03:09	0.19	AMBROSE sabe cuál será el plan de ETHAN: conseguir "quimera" del edificio de biocitie. Sabe cómo entrará. Sabe que no entrará desde abajo donde la seguridad es mayor.		
67	01:04:01	0.76	ETHAN le dice a LUTHER que no entrarán desde el suelo sino desde el atrio. El tejado se cierra tras el ocaso. Solo tiene 40 segundos.		
68	01:04:13	0.17	AMBROSE sabe que entrará por la parte superior para evitar matar a un guardia de seguridad.		
69	01:06:35	2.07	ETHAN está en un helicóptero. LUTHER en una furgoneta. ETHAN se pone en horizonatal en paralelo con las compuertas del tejado del edificio. LUTHER todavía no está listo. ETHAN salta. LUTHER consigue abrir las compuertas en el último momento. ETHAN se desliza por el interior del tubo y para justo antes de llegar al final, quedándose suspendido por una cuerda en paralelo con el suelo. Pero hay una ventana. ETHAN gira para que no le vean. LUTHER va diciendo el tiempo que le queda a ETHAN para soltar el		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			cable. BILLY recoge el cable justo a tiempo y se va con el helicótero.		
70	01:06:57	0.32	ETHAN está en el interior. Enciende el traspondedor. LUTHER lo detecta.		
71	01:07:11	0.20	AMBROSE va diciendo lo que efectivamente ha hecho ETHAN.		
72	01:07:54	0.63	LUTHER recuerda a ETHAN de que van a estar sin contacto 8 miuntos. ETHAN recorta con un laser un cristal y accede a una sala.		
73	01:08:02	0.12	AMBROSE dice que está convencido de que ETHAN prefiere destruir "quimera" que conservar tan solo una parte y que tendrá que visitar dos lugares.		
74	01:08:23	0.31	ETHAN está en la sala de incubación donde se encuentran los viales en crecimiento y mira hacia la sala de inoculación donde hay 3 pistolas inyectoras. AMBROSE dice que no le dejarán destruir los virus de esas pistolas.		
75	01:08:28	0.07	LUTHER ve dónde está ETHAN.		
76	01:08:41	0.19	STAMP llega al edificio biocitie con más hombres y mata al recepcionista.		
77	01:08:53	0.17	ETHAN se pone una máscara de gas. Entra en la sala de incubación.		
78	01:09:00	0.10	STAMP y los demás caminan por el pasillo.		
79	01:09:37	0.54	LUTHER ve cómo se el detector de NYAH se acerca y avisa a BILLY. LUTHER dice que está en el ascensor y se dirige hacia ETHAN. Pero no puede avisar a ETHAN hasta que se apaguen los generadores en 5:33 minutos		
80	01:10:40	0.92	ETHAN está en la sala de inoculación. Teclea algo y se encienden las máquinas. Quema el virus "quimera". Lo destruye.		
81	01:10:44	0.06	LUTHER ve cómo el sensor de NYAH se acerca a ETHAN.		
82	01:11:25	0.60	ETHAN coloca una bomba en la sala. Sale de la sala de incubación. Se quita la máscara y entra en la sala de inoculación. Los hombres de AMBROSE se acercan. BILLY se pone nervioso.		
83	01:13:15	1.61	ETHAN se acerca a las pistolas de inoculación. Dispara dos de ellas. Ve en su mente cómo se inoculó el "quimera" el DR. NERKHOVICH. Entran disparando los hombres de AMBROSE. ETHAN se cae, la última pistola también y no consigue alcanzarla. AMBROSE ordena a sus hombres que le cojan. Hay un cruce de disparos.		
84	01:13:38	0.33	LUTHER le dice a BILLY que quedan 29 segundos para poder estar en línea con ETHAN. Alguien pone una bomba en el bajo de la furgoneta donde está LUTHER, se da cuenta, coge el pórtatil.		
85	01:13:47	0.13	ETHAN sigue en el tiroteo.		
86	01:14:13	0.38	LUTHER intenta huir. Estalla la bomba de la furgoneta. BILLY llama a LUTHER. Nadie contesta.		
87	01:17:13	2.63	ETHAN sigue en el tiroteo. Ve la pistola, intenta cogerla pero no puede. AMBROSE ordena el alto el fuego. ETHAN le dice que al asesinar al DR. NERKHOVICH destruyó también el antídoto, lo que AMBROSE había ido a buscar. Tiroteo.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			AMBROSE da el alto el fuego. AMBROSE saca a NYAH y la apunta con un arma. Le dice que ella está allí por su culpa. AMBROSE quiere NYAH coja la pistola de inoculación del virus y se la entregue. ETHAN debe dejarla que lo haga.		
88	01:17:20	0.10	LUTHER ha sobrevivido a la explosión e informa de que NYAH está dentro demasiado tarde.		
89	01:19:36	1.99	NYAH se acerca a la pistola, mira a ETHAN. ¿Cómo sabe que no te matará cuando se la dé? NYAH mira a ETHAN, coge la pistola, se inocula el virus. AMBROSE se cabrea, ETHAN pone el cronómetro. NYAH le dice a AMBROSE que no la matará porque vale 37 millones de libras. ETHAN la coge y hace explotar la bomba que había puesto en la otra sala.		57
90	01:22:27	2.50	Hay fuego por todas, ETHAN pregunta a NYAH por qué lo ha hecho, y responde que para que no le hicieran daño a él. NYAH descubre que tiene conciencia. ETHAN se lleva a NYAH disparando a los secuaces de AMBROSE. ETHAN piensa que no pueden salir los dos con vida. NYAH coge el arma de ETHAN para sacrificarse pero ETHAN no lo hace, lanza una bomba. Le dice a NYAH el tiempo que le queda de vida y que volverá por ella. Se lanza en paracaídsas del edificio. AMBROSE y su equipo se quedan con NYAH.		
91	01:23:17	0.73	En un coche, AMBROSE le enseña el antídoto. NYAH le pega un guantazo. AMBROSE la deja en el coche.		
92	01:23:34	0.25	LUTHER, ETHAN y BILLY planean el recate de NYAH.		
93	01:25:08	1.37	McCLOY camina por un pasillo. Los AMBROSE y se equipo se acercan en coche a un acantilado por el cual está trepando ETHAN sin ser visto. BILLY informa de la situción a ETHAN desde el helicótpero. ETHAN derrota a un vigilante con una pirueta letal.		
94	01:25:23	0.22	AMBROSE llega al encuentro con McCLOY y WALLIS deja un maletín en una mesa.		
95	01:25:36	0.19	ETHAN se cuela por una rejilla sin ser visto.		
96	01:25:48	0.17	AMBROSE deposita el virus y el antídoto sobre la mesa. Un científico los coge.		
97	01:26:11	0.33	ETHAN mata a otro vigilante. Unas palomas revolotean. Otros vigilantes se alertan. ETHAN esconde el cuerpo del vigilante eliminado.		
98	01:27:57	1.55	El científico corrobora que se trata de “quimera” y “benerofonte” ETHAN se esconde al acecho. AMBROSE no solo quiere el dinero que McCLOY le ofrece sino también acciones sobre compra. AMBROSE ordena que dejen libre a NYAH en Sidney. ETHAN machaca a otro vigilante, quiere que LUTHER localice a NYAH más concretamente.		
99	01:29:05	0.68	AMBROSE amenaza a McCLOY con una plaga de “quimera” en Sidney. AMBROSE quiere el control de biocitie.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

100	01:30:16	0.99	ETHAN le da una patada voladora a otro vigilante rodeado de palomas y le tapa la boca con cinta. Se acerca a la sala donde están AMBROSE y los demás. ETHAN lanza un objeto a la puerta de esa sala. Los secuaces de AMBROSE abren la puerta para ver qué es ese ruido. En ese momento ETHAN dispara al objeto que resulta ser una bomba, ya que explota derribando a los hombres.		
101	01:31:45	1.30	Una paloma entra por la puerta de fuego y seguidamente se deja ver ETHAN. AMBROSE ordena a sus hombres que lo maten. Saca una pistola y amenaza a McCLOY. Este ordena que se haga la transferencia.		
102	01:31:49	0.06	HUGH lidera a los hombres que persiguen a ETHAN.		
103	01:31:55	0.09	LUTHER desde el helicótero trabaja en el ordenador.		
104	01:33:11	1.11	HUGH ordena a sus hombres que busquen, ETHAN está en el techo de un cuartillo oscuro. Se oye una paloma así que HUGH, quien había pasado de largo, se da la vuelta. La paloma sale volando. ETHAN le derriba pero HUGH le encañorna con un arma. ETHAN saca una granada que lanza. Ambos pelena. La granada estalla. Todo se tambalea.		
105	01:36:00	2.47	AMBROSE indica que sigan con la transferencia. WALLIS señala que se ha completado. HUGH llega arrastrando a ETHAN que está maniatado. AMBROSE le pega un tiro en la pierna a ETHAN y le pisa. HUGH le dice que ETHAN no puede halar porque le ha roto la mandíbula. AMBROSE alaba a HUGH. AMBROSE dispara contra ETHAN, le acribilla. Cuando ya está muerto se fija en el dedo herido, el que tenía HUGH. AMBROSE le quita la máscara a ETHAN, en realidad es HUGH a quien ha matado. AMBROSE grita: ¡No!		
106	01:36:08	0.12	ETHAN caracterizado de HUGH huye con el virus y el antídoto. AMBROSE se da cuenta. ETHAN se quita la máscara corriendo.		
107	01:37:39	1.30	LUTHER y BILLY intentan rescatar a ETHAN en el helicóptero. Un vigilante les dispara. ETHAN les dice que se vayan. ETHAN sigue huyendo. Un vigilante se acercan en moto. ETHAN lo derriba y coge la moto.		
108	01:37:45	0.09	AMBROSE y el resto se suben a unos coches.		
109	01:39:11	1.26	ETHAN desde la moto le dice a LUTHER que le despeje el puente desde el helicótero. LUTHER dispar a un coche y lo elimina del puente. ETHAN atraiesa el puente y el fuego en la moto. AMBROSE en moto y el resto de su equipo en coche atraviesan el puente persiguiento a ETHAN.		
110	01:43:31	3.80	Dispara a LUTHER pero no es nada. ETHAN consigue librarse de uno de los coches que le persigue y sigue huyendo del resto. LUTHER indica que NYAH está en los acantilados, le queda muy poco tiempo. NYAH camina enferma. ETHAN impide que el coche vea chirriando las ruedas. No ven el camión que les arrolla. ETHAN sigue huyendo del útimo coche que finalmente choca con otros. AMBROSE en moto dispara a ETHAN y se cruzan.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			AMBROSE se da la vuelta para perseguirle. AMBOROSE le dispara, ETHAN tmabién. Van esquivando los coches.		
111	01:43:47	0.23	LUTHER está a 2 km de NYAH, que ya está en el acantilado.		
112	01:45:35	1.75	Sigue la persecución. AMBROSE dispara y le da al depósito de la moto de ETHAN. Están al borde de un acantilado y se baten en "duelo" de motos. Se acercan rápidamente el uno al otro y cuando están en frente, salta y ellos chocan volando al vacío del acantilado mientras sus motos también chocan provocando una explosión. Ambos caen en la arena y están doloridos, sin embargo comienzan a pelearse. Cuando ETHAN casi le tiene, AMBROSE le da en la cabeza con una piedra.		
113	01:45:42	0.10	NYAH está pensativa en el acantilado, con los ojos cerrados.		
114	01:47:10	1.28	ETHAN y AMBROSE continúan peleando. AMBROSE saca un cuchillo y alcanza a ETHAN en la cara, en un costado y se queda a un milímetro del ojo. ETHAN consigue quitarle el cuchillo.		
115	01:47:15	0.07	NYAH mira el horizonte en el acantilado y cierra los ojos otra vez.		
116	01:47:53	0.55	ETHAN recuerda cómo NYAH se infectó. Lanza el cuchillo al suelo y sigue peleando con AMBROSE.		
117	01:48:04	0.16	BILLY y LUTHER localizan a NYAH con el helicótero y ella les ve.		
118	01:48:39	0.51	ETHAN y AMBROSE siguen peleando.		
119	01:48:44	0.06	El helicótero vuela sobre los acantilados.		
120	01:51:46	2.66	ETHAN le da una patada a AMBROSE, quien cae sobre una roca y muere. Llega el helicóptero con NYAH. ETHAN se acerca a LUTHER con el antídoto. Pero AMBROSE no estaba muerto de verdad y le apunta con una pistola por la espalda. ETHAN lanza el antídoto a LUTHER, y de una patada desentierra una pistola de la arena, se gira y mata definitivamente a AMBROSE. LUTHER inyecta el antídoto a NYAH. ETHAN se acerca a NYAH y la acaricia.	65	
121	01:52:31	0.66	SWANBECK informa a ETHAN de que NYAH está perfectamente. Todas las muestras de "quimera" han sido destruidos. El historial delictivo de NYAH va a ser limpiado por los servicios prestados.		
122	01:54:06	1.39	ETHAN en un parque lleno de familias va al encuentro de NYAH. Se acercan el uno al otro y se besan. Y se alejan para perderse entre la gente.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTADO DE ESCENAS DE *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*

LISTADO DE ESCENAS DE *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*					
Nº	TIEMPO	%	ACCIONES/DIÁLOGOS	SEMEJANZA CON ESCENA DE *ENCADENADOS*	
				ALTA	MEDIA
1	00:15:13	1,72	Hay un juicio. Los títulos de crédito están sobreimpresos. El JUEZ condena a DIMITRI VELORUS a 20 años de cárcel. Se llevan al condenado.	3	
2	00:15:47	0,62	ALICIA sale del juzgado y unos periodistas la esperan y le hacen preguntas. Aparece el título de la película. ALICIA se va y los periodistas van tras ella. Hay dos agentes de la CIA, PRESCOTT, el jefe, le dice al otro que la siga.	3	
3	00:17:35	1,99	Hay una fiesta en una casa. Un chico abraza a ALICIA y se va. ALICIA está bebiendo. Se cae al suelo y recuerda la condena a su padre. ALICIA se sienta en un sofá y habla en el sofá con una amiga sobre los que la vigilan en un coche frente a su casa. ALICIA besa a otro CHICO. Este le propone salir a navegar al día siguiente. ALICIA ve a DEVLIN, este está de espaldas a la cámara, no le vemos la cara.	4	
4	00:18:49	1,36	ALICIA se acerca a DEVLIN, le dice que le gusta. ALICIA está un poco borracha. Le propone un baño a DEVLIN. Se dirigen a la puerta. DEVLIN quiere que se ponga algo porque lleva un pantalón y una camiseta que le deja ver parte del estómago.	4	
5	00:19:05	0,29	ALICIA y DEVLIN salen de la casa. Todavía en la puerta, DEVLIN la rodea con un pañuelo y así le cubre la parte descubierta.	6	
6	00:22:00	3,24	ALICIA conduce un descapotable muy rápido. El pelo le tapa los ojos y piensa que es niebla. DEVLIN cree que van demasiado rápido. ALICIA le pregunta si tiene miedo y él contesta que no. Van a 120 km/h. DEVLIN está a punto de coger el volante pero al final deja que ALICIA siga conduciendo. ALICIA acelera mucho. Un POLICÍA en moto les persigue. ALICIA para el coche. El POLICÍA le pide el permiso de conducir pero ALICIA se lo ha dejado en casa. DEVLIN le enseña un documento y el POLICÍA les deja irse. ALICIA quiere saber quién es. DEVLIN es un federal ALICIA se enfada y quiere que se vaya. Como él no se va, ALICIA decide volver a pie pero se desmaya.	7	
7	00:26:27	4,94	ALICIA se despierta, DEVLIN le trae una bebida contra la resaca. DEVLIN le dice que es de la CÍA, quiere que haga un trabajo al servicio de su país. ALICIA cree que se han equivocado de chica porque es hija de un traidor convicto.	8	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			DEVLIN dice que ella es patriota. ALICIA le echa. DEVLIN le pone una grabación de ALICIA defendiendo a los EEUU en una conversación con su padre. ALICIA le habla sobre su reputación de bebedora y de acostarse con hombres. DEVLIN solo espera que acepte el trabajo. ALICIA no quiere verlo solo como un negocio. Se desnuda ante DEVLIN, este la besa apasionadamente. Suena el teléfono y salta el contestador. Es el amigo recordándole que han quedado para navegar. ALICIA le dice que no va a ir a navegar sino a París por cuenta del tío Sam.		
8	00:28:39	2,44	En el avión, ALICIA y DEVLIN se sientan juntos. El JEFE PRESCOTT también está en el avión y habla con DEVLIN. Este vuelve a su sitio. ALICIA pregunta a DEVLIN de qué han estado hablando. El padre de ALICIA se ha suicidado. ALICIA llora y dice que ya no hace falta que le siga odiando. Se abraza a DEVLIN.	9	
9	00:28:52	0,24	El avión aterriza en París.		
10	00:29:06	0,25	En la terraza de una cafetería ALICIA y DEVLIN, toman un café.	10	
11	00:29:18	0,22	ALICIA y DEVLIN salen de un cine donde proyectan “Rebeca” de Hitchcock.		
12	00:29:33	0,28	ALICIA y DEVLIN pasean por las orillas del Sena.		
13	00:30:05	0,59	ALICIA y DEVLIN ojean un libro antiguo. Un hombre le hace una broma con una nariz de payaso.		
14	00:31:39	1,74	ALICIA y DEVLIN van a un museo Observan una estatua de una pareja besándose. Pasean por el museo de la mano. Se besan.	11	
15	00:32:07	0,51	PRESCOTT dice que ALEX SEBASTIAN conoce a ALICIA por lo que es la más indicada para el puesto. El resto de los asesores piensan que ALICIA es una vive la vida.	12	
16	00:34:47	2,95	En la terraza del apartamento, ALICIA abraza a DEVLIN y se besan. Entran y se siguen besando apasionadamente. Se van al dormitorio y se van desnudando. Suena el teléfono, es PRESCOTT en el contestador, quiere que DEVLIN se ponga en contacto con él. DEVLIN le quita las bragas y sela lleva a la terraza. Ella sentada sobre él se siguen besando y le quita el vestido.	14	
17	00:36:02	1,38	DEVLIN le dice a PRESCOTT que cree que ALICIA no lo hará, que no es ese tipo de mujer. PRESCOTT le dice que si él no es capaz de asumir su misión, que pondrá un sustituto. DEVLIN dice que lo hará y se va de un portazo.	16	
18	00:37:54	2,07	DEVLIN llega al apartamento. Está la mesa preparada con velas. ALICIA le abraza y le dice que cocina una vez cada década. Le nota serio y le pregunta qué le pasa. DEVLIN le dice que no hace falta que le cuide, que tienen trabajo. ALICIA cree que siente algo por ella y que está asustado. ALICIA se sirve una copa.	17	
19	00:38:02	0,15	ALICIA va a la cocina, se le ha quemado el asado.	17	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

20	00:40:44	2,99	ALICIA vuelve al salón con DEVLIN. DEVLIN le pregunta si conoce a ALEX SEBASTIAN. Dice que lo conoce porque era amigo de su padre. DEVLIN le dice que importa y exporta armas. Le explica la misión, debe acercarse a SEBASTIAN. ALICIA quiere saber si tiene que irse a la cama con él, y DEVLIN le dice que ella verá. ALICIA quiere saber si DEVLIN quiere que lo haga. DEVLIN le dice que han venido a hacer un trabajo, admite que no sabía que la misión era esta.	17	
21	00:41:00	0,29	En el coche, DEVLIN le da indicaciones a ALICIA de la tapadera de DEVLIN. Dirá que es un relaciones públicas.	18	
22	00:42:28	1,62	ALICIA y DEVLIN montan a caballo. Se cruzan con ALEX SEBASTIAN, DEVLIN quiere que vayan despacio para que él la vea. ALEX la ve pero la ignora. DEVLIN da una patada al caballo de ALICIA, el cual se va despavorido. ALEX va tras ella y la rescata. Comienzan a hablar.	19	
23	00:42:45	0,31	DEVLIN bebe solo en una terraza de una cafetería.	20	
24	00:45:05	2,59	ALICIA espera sentada en la mesa de un restaurante. Llega ALEX, pide champán. ALEX le dice que siente lo de su padre y le da la mano. Quiere que le hable de ella y le pregunta por DEVLIN. ALICIA le dice que le conoció en el avión y que no está saliendo con nadie. ALEX le propone verse al día siguiente por la noche.	21	
25	00:45:45	0,74	ALICIA está en el apartamento con PRESCOTT y DEVLIN. PRESCOTT le dice que está muy guapa y la ayuda a ponerse el collar. La felicita por un acercamiento tan rápido.	22	
26	00:46:04	0,35	ALICIA llega a la casa de PRESCOTT.	23	
27	00:46:24	0,37	El MAYORDOMO le abre la puerta. ALICIA entre en la casa.	23	
28	00:50:12	4,21	ALICIA sigue al MAYORDOMO, entra en una habitación. Está la hermana de ALEX, CATERINA. Le da el pésame por su padre. CATERINA le pregunta por qué no testificó en el juicio, ella le responde que porque su padre no quiso. ALEX le va presentando a los invitados uno a uno: VIKTOR ROSCOF, MARCO TOMASINI, DR. EMIL KAFKA, GENERAL NICOLAI. Es el invitado de honor. Y AL HASAN. La cena está lista. A EMIL le llama la atención a ALEX sobre una botella. ALEX le dice que está equivocado y que se siente. Se trata de una botella de vino. ALICIA se queda mirándola.	23, 24	
29	00:52:28	3,01	ALEX se reúne con dos camaradas. Hablan sobre la equivocación de EMIL. Uno de ellos le va a acompañar a su casa, lo han decidido por unanimidad. Llega EMIL, pide disculpas. NICOLAI le va a “acompañar” a casa.	26	
30	00:57:38	5,73	En el hipódromo es día de carreras. ALICIA está en la barrera. ALEX observa por los prismáticos. DEVLIN se acerca a ALICIA. ALICIA le cuenta el tema de la cena, los invitados y el incidente de la botella. ALEX está sentada en el palco con CATERINA. Ella le dice que está revoloteando a ALICIA como un quinceañero. Él le dice que quiere pasarlo bien con o sin su presencia.	27, 28	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			Comienza la carrera. ALICIA le dice a DEVLIN que ALEX se lo está pasando como nunca en su vida, que es lo que DEVLIN quería. DEVLIN le recuerda que ALICIA decía que había cambiado. DEVLIN admite que era una prueba. ALICIA está fatal. ALEX se acerca y ALICIA le presenta a DEVLIN. ALEX confiesa que no ha visto la carrero sino que les observaba a ellos. CATERINA observa desde los prismáticos a ALEX y ALICIA.		
31	01:00:03	2,68	ALICIA está en su apartamento con ALEX. Hablan de DEVLIN. ALICIA le dice que entre ellos no hay nada. ALICIA hace que ALEX se siente, ella se sienta y se va quitando las medias y desnudándose mientras él la observa.		28
32	01:02:56	3,19	PRESCOTT informa a DEVLIN que han asesinado a EMIL. ALICIA llega, lo que no gusta al resto de los agentes. ALICIA informa que ALEX le ha pedido matrimonio. PRESCOTT le indica que es una oportunidad única, pregunta la opinión de DEVLIN, él piensa que podría ser útil. DEVLIN le dice que sigue en peligro y que seguirán viéndose en el mismo lugar y hora.	29	
33	01:04:02	1,22	CATERINA discute con ALEX. Le pide que no se case con ALICIA. ALEX le dice que la boda tendrá lugar con o su bendición. CATERINA se queda en la cama.	30	
34	01:04:45	0,79	ALICIA y ALEX, ya como marido y mujer llegan a la casa.	31	
35	01:05:18	0,61	ALICIA deshace las maletas. El mayordomo le ayuda. ALICIA le dice que va a necesitar más espacio.	32	
36	01:05:47	0,54	ALICIA intenta abrir una puerta, la del fondo, pero está cerrada. El mayordomo no tiene la llave, las tiene CATERINA.	32	
37	01:07:26	0,39	ALEX está reunido con sus camaradas. Discute sobre una fecha de entrega con AL HASAN. Negocian sobre un producto muy peligroso y codiciado. ALICIA irrumpe en la habitación. Se hace la tonta como si no supiera que estaban reunidos. Le dice a ALEX que no tiene la llave de algunos cuartos. ALEX la acompaña.	33,34	
38	01:07:59	0,61	ALEX y ALICIA van por el pasillo. ALEX entra en el cuarto de CATERINA. Ella no quiere darle las llaves. Le dice que es muy peligroso. ALEX le da las llaves a ALICIA.	34	
39	01:08:47	0,89	ALICIA va con el mayordomo abriendo todos los armarios. Hay una cerradura que pone LEPIC, es la bodega y ALEX es el único que tiene la llave.	35	
40	01:10:08	1,49	ALICIA informa DEVLIN. DEVLIN le dice que tiene que conseguir la llave de la bodega. DEVLIN le sugiere que celebre una fiesta, que le invite y él entrará en la bodega.	36	
41	01:11:42	1,74	Es la fiesta. ALICIA se acerca al llavero de ALEX, coge la llave. ALEX se está arreglando. ALICIA tiene la llave en la mano, ALEX se le acerca y le coge la mano, y cuando va a besarle la otra, ALICIA le abraza, deja caer la llave al suelo y la aparta con el pie.	37	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

42	01:12:12	0,55	Van llegando los invitados a la fiesta. Llega el embajador. ALICIA tiene la guarda la llave en su mano mientras recibe a los invitados.	38	
43	01:12:42	0,55	ALICIA y ALEX saludan a los invitados. Llega DEVLIN y pregunta por ALICIA.	38	
44	01:14:05	1,53	DEVLIN busca a ALICIA. La encuentra con la mirada. ALICIA le ve y se acerca a él. ALICIA acompaña a DEVLIN. ALEX se acerca a ella. Un camarada se lleva a ALEX. ALICIA y DEVLIN siguen paseando por las salas.	38	
45	01:16:02	2,16	ALICIA le dice a DEVLIN que espera que no se acabe la bebida para que ALEX no tenga que ir a la bodega. Una chica habla con DEVLIN. La bebida se va gastando. ALICIA se acerca a DEVLIN. El champán se acaba, se dan prisa. DEVLIN va a la bodega. ALEX se acerca a ALICIA y ella se asusta. ALEX quiere saber si DEVLIN la está molestando.	38	
46	01:16:23	0,38	DEVLIN ve cómo se está agotando la bebida y sale hacia la bodega.	39	
47	01:16:37	0,25	ALICIA dice a ALEX que va a la cocina.		41
48	01:16:58	0,39	ALICIA baja las escaleras y abre la puerta a DEVLIN. Ambos van a la bodega.	42	
49	01:19:29	0,57	DEVLIN entra en la bodega. ALICIA se queda fuera vigilando. DEVLIN echa un vistazo a las botellas. Ojea un cuaderno y sin querer tira una botella, la cual se rompe. Está llena de una especie de arena. ALICIA entra. La bebida de la fiesta se está acabando. ALICIA vacía una botella y DEVLIN la rellena con la arena. Solo quedan dos botellas de champán. El camarero se acerca ALEX, el cual se dirige a la bodega. DEVLIN termina de colocarlo todo y aparta con el pie un cristal dejándolo debajo de la estantería y apagan las luces.	43	
50	01:21:24	2,12	DEVLIN cierra la puerta y le da la bodega a ALICIA. ALEX baja las escaleras. ALICIA dice que le bese. DEVLIN dice que le rechace. ALICIA le aparta y le pega un guantazo. ALEX cree que a ALICIA le gusta. Ella lo niega. DEVLIN le dice a SEBASTIAN que él se enamoró antes de ella, pero no tuvo suerte. ALEX le dice a ALICIA que suba. DEVLIN se va. CATERINA lo ve irse desde la escalera.	43	
51	01:22:01	0.68	ALEX baja con el mayordomo por el champán. ALEX se da cuenta de que no tiene la llave de la bodega y le dice al mayordomo que no quiere que agoten toda la bodega.	45	
52	01:22:41	0.74	ALICIA duerme. ALEX la observa. Se levanta con cuidado. Mira su llavero y ahí está la	48	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

			llave de la bodega.		
53	01:23:47	1,22	ALEX va a la bodega. Revisa las botellas. Va a irse pero se da cuenta de que en el fregadero hay vino. Revisa las botellas y se da cuenta de que una no corresponde con el año. El tapón está suelto. Se va de la bodega.	48	
54	01:24:09	0.40	ALEX está en el cuarto de CATERINA, la despierta. Le dice que tenía razón.	49	
55	01:24:15	0.11	ALICIA está dormida.		
56	01:25:09	0.99	CATERINA le dice a ALEX que la eligieron por su padre. ALEX piensa que está acabado. CATERINA le dice que sus camaradas no deben enterarse, que ahora debe acerle caso: ALICIA va a caer enferma.	49	
57	01:25:40	0.57	ALEX quiere que ALICIA se termine el café porque se le va a enfriar. ALICIA le dice que va a ir al museo. CATERINA la observa mientras ALICIA se termina el café.	52	
58	01:27:36	2,14	ALICIA está un poco mareada en el museo. PRESCOTT le pregunta si se encuentra bien. ALICIA se sorprende de verle. PRESCOTT, felicita a ALICIA, el compuesto químico de la botella es mostaza en polvo. Se utiliza para construcción de cabezas químicas y puede penetrar las máscaras antigás. PRESCOTT le dice que van a trasladar a DEVLIN, que él mismo lo ha pedido porque necesita un poco más de acción. PRESCOTT felicita otra vez a ALICIA, le dice que se cuide y se va.	53	
59	01:28:16	0.74	ALICIA tiembla al servir un poco más de café a un amigo de ALEX. ALEX la acompaña a su habitación. Un coche lleno productos de tabaco se va.	54	
60	01:30:46	2,77	DEVLIN está sentado en un banco. ALICIA llega un poco tarde. DEVLIN le dice que no tiene buen aspecto. Le dice que tiene resaca. Ella no lo desmiente. ALICIA le pregunta si hay algo que quiera decirle. DEVLIN le dice que no. ALICIA le devuelve el pañuelo que le dio la noche que se conocieron. ALICIA se despide, al levantarse casi se cae. DEVLIN se preocupa. ALICIA se va a casa.	55	
61	01:32:23	1,53	En casa de ALEX, un amigo de ellos le dice a ALICIA que no se está cuidando. ALEX le dice que quizá les iría bien un crucero. CATERINA sugiere que vayan juntas. El AMIGO le dice algo de un viaje a ALEX, el cual no le deja terminar la frase. El AMIGO va a coger su taza pero ALEX y CATERINA le dicen que no es la suya, a cogido la de ALICIA. ALICIA comienza a darse cuenta del envenenamiento, empieza a ver borroso. Se levanta. ALEX quiere acompañarla pero ella no quiere. Está muy mareada. El AMIGO le dice a ALEX que debería verla un médico.	56	
62	01:32:55	0.59	ALICIA intenta irse pero antes de llegar a la puerta se desmaya. ALEX, CATERINA y el AMIGO van a socorrerla. ALEX llama al MAYORDOMO.	56	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

63	01:33:47	0.96	El MAYORDOMO la deja en la cama. CATERINA dice que va a llamar al médico. ALEX ordena que el MAYORDOMO corte el teléfono de la habitación para que nadie moleste a ALICIA. ALEX le dice a ALICIA que duerma, le da un beso y se va. ALICIA se queda en la cama fatal.	57	
64	01:34:05	0,33	DEVLIN espera en el parque don de siempre queda con ALICIA.	58	
65	01:34:37	0,59	ALICIA está en la cama. CATERINA la observa.	59	
66	01:34:56	0,35	DEVLIN sigue esperando, es casi de noche.	60	
67	01:36:01	1,20	PRESCOTT dice que ALICIA tiene resaca. DEVLIN está preocupado por ALICIA, piensa que no es resaca. Quiere ir a verla. PRESCOTT le prohíbe que vaya.	61	
68	01:36:20	0,35	ALICIA está acostada. Dice: “ayúdame”.		
69	01:36:36	0,29	DEVLIN coge una pistola.		
70	01:36:46	0,18	DEVLIN va en coche. Se salta un semáforo.		
71	01:38:21	1,75	DEVLIN llega a la casa de ALEX. Quiere que le avise, pero está reunido. Pregunta por ALICIA pero le dice que está enferma. El MAYORDOMO informa a ALEX de que ha llegado DEVLIN. CATERINA va a otra habitación. DEVLIN sube las escaleras.	62	
72	01:40:13	2,07	ALICIA está acostada. DEVLIN entra en la habitación. DEVLIN le dice que ya sabía que estaba enferma. ALICIA le dice que la están envenenando. DEVLIN le besa. Le dice que la quiere. No se lo había dicho antes porque no soportaba verla con él. La incorpora para llevársela.	64	
73	01:43:28	3,60	ALEX sale del despacho, corre escaleras arriba porque ve que DEVLIN se la lleva. DEVLIN le dice a ALEX que se la lleva y que le tiene que dejar para que no le delate frente a sus colegas. Los camaradas preguntan ALEX por qué no la lleva ella. CATERINA le dice que colabore. ALEX acompaña a los dos al coche. DEVLIN no le deja entrar en el coche. ALEX le dice que si no le llevan le matarán. Los camaradas le esperan en la puerta, le dicen a ALEX que entren porque quieren hablar con él. ALEX entra a la casa. Los demás le siguen y cierran la puerta.	65	
74	01:43:39	0,20	DEVLIN y ALICIA se alejan el coche.	65	
75	01:43:48	0,16	DEVLIN y ALICIA ya sana se abrazan en una terraza.		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LAS ESCENAS DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2* Y *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO* CON RESPECTO A *ENCADENADOS*

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO.	95,35%	90,22%	92,79%
MISIÓN IMPOSIBLE 2.	23,01%	45,52%	34,27%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. EL PARADIGMA

EL PARADIGMA DE *ENCADENADOS*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	X
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *ENCADENADOS*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.					
				SEMEJANZA ALTA CON	
				MISIÓN IMPOSIBLE 2	*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Miami, Florida.		X
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.	Salida de Alicia del juzgado.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flash-back).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.	Devlin convence a Alicia para que trabaje para la agencia.	X	X
		Acción.			
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	X
		Antagónico.	Entre Devlin y Alex Sebastian.		
		Social.			
		Familiar.			
		Amoroso.	Entre Alicia y Devlin.		
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Consiguirá Devlin derrotar a Alex Sebastian y el amor de Alicia?			X	X
5	EL GANCHO.	No aparece.				X
6	PULSOS.	La muerte del padre de Alicia.				X
7	1º PUNTO GIRO	Devlin informa a Alicia de la misión: debe conquistar a Alex Sebastian.			X	X
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.			X	X
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.	Oposición de la madre a la relación de Alicia y Alex.			
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.				
10	EL ERROR.	Devlin se da cuenta de que ha estado juzgando mal a Alicia desde el principio.				X
11	2º PUNTO DE GIRO	Descubrimiento por parte de Alex Sebastian de que Alicia es una espía.			X	X
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	El envenenamiento de Alicia.				X
13	LA ESCENA OBLIGADA.	Devlin rescata a Alicia.				X
14	CLÍMAX/ANTICLÍMAX	Devlin rescata a Alicia, se declaran su amor y consigue la caída de Alex Sebastian.			X	X
15	NUEVO STATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	No se cierra en pantalla del todo. Sí es feliz.	X	X
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	X
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.				SEMEJANZA CON *ENCADENADOS*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.	Localización en Sidney.		
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.			
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flash-back).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)	Secuestro y destrucción del avión por parte de Ambrose.		
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.	Ethan convence a Nyah de que trabaje para la agencia.	X	
		Acción.			
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.	Lucha entre Ethan y Ambrose.		
		Social.			
		Familiar.			
		Amoroso.	Relación entre Ethan y Nyah.		
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Conseguirá Ethan derrotar a Ambrose y salvar a Nyah?		X	
5	EL GANCHO.	Ethan se quita la máscara en el avión y se descubre que en realidad es Ambrose.			
6	PULSOS.	Descubrimiento del pasado común de Ethan y Ambrose.			
7	1º PUNTO DE GIRO	Ethan informa a Nyah de la misión: debe conquistar a Ambrose.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.				
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.	Oposición de Stamp a la relación de Nyah y Ambrose.		X	
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.				
10	EL ERROR.	No aparece.				
11	2º PUNTO DE GIRO	Ambrose descubre que Nyah es una espía.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	Ambrose está a punto de matar a un Ethan desarmado.				
13	LA ESCENA OBLIGADA.	La persecución en moto.				
14	CLÍMAX/ANTI CLÍMAX	Ethan mata a Ambrose y salva Nyah.			X	
15	NUEVO STATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Cerrado feliz		X
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PARADIGMA DE *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*

IMPORTANCIA	
PRINCIPAL.	X
SECUNDARIA.	
TERCIARIA.	
RELLENO.	
FORMA DRAMÁTICA	
LINEAL SIMPLE.	X
LINEAL INTERCALADA.	
IN MEDIAS RES.	
DE INVERSIÓN TEMPORAL.	
INCLUSIVA.	
TEMÁTICA.	
PARALELA.	
DE CONTRAPUNTO.	
ARQUITRAMA/MINITRAMA/ANTITRAMA	
DISEÑO CLÁSICO /ARQUITRAMA.	X
MINIMALISMO /MINITRAMA.	
ANTITRAMA.	
ESTILO	
NATURALISMO.	X
REALISMO	
EXPRESIONISTA.	
SURREALISTA	
TEATRAL.	
FANTÁSTICO	
DE OBSERVACIÓN.	
IMPRESIONISTA	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARADIGMA DE LA TRAMA PRINCIPAL DE *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*					
ACTO I. PRINCIPIO. PLANTEAMIENTO.					
				SEMEJANZA CON *ENCADENADOS*	
				ALTA	MEDIA
1	COMIENZO	Señalamiento del contexto topográfico.		X	
		Señalamiento del contexto histórico.			
		Seguimiento de un personaje central.	Salida de Alicia del juzgado.		
		Enunciación del sistema del relato (fijación de las reglas de construcción e interpretación).			
		Momento decisivo ubicado hacia el final de la trama (flash-back).			
		Falso comienzo (secuencia de inicio que no hace comenzar la historia principal)			
		Comienzo in medias res.			
		Otro.			
2	DETONANTE	Diálogo.	Devlin convence a Alicia para que trabaje para la agencia.	X	
		Acción.			
		Otro.			
3	CONFLICTO	Interior.		X	
		Antagónico.	Entre Devlin y Alex Sebastian.		
		Social.			
		Familiar.			
		Amoroso.	Entre Alicia y Devlin.		
		Accidental.			
		De naturaleza.			
		Sobrenatural.			
		Otros.			
4	PREGUNTA PRINCIPAL	¿Consiguirá Devlin derrotar a Alex Sebastian y el amor de Alicia?		X	
5	EL GANCHO.	No aparece.			
6	PULSOS.	La muerte del padre de Alicia.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7	1º PUNTO GIRO	Devlin informa a Alicia de la misión: debe conquistar a Alex Sebastian.			X	
ACTO II. MEDIO. CONFRONTACIÓN.						
8	MIDPOINT O PUNTO MEDIO.	Obstáculos.			X	
		Complicaciones.				
		Contraintenciones.	Oposición de la hermana la relación de Alicia y Alex.			
9	LA INVERSIÓN.	No aparece.			X	
10	EL ERROR.	Devlin se da cuenta de que ha estado juzgando mal a Alicia desde el principio.			X	
11	2º PUNTO DE GIRO	Descubrimiento por parte de Alex Sebastian de que Alicia es una espía.			X	
ACTO III. RESOLUCIÓN.						
12	REVÉS.	El envenenamiento de Alicia.			X	
13	LA ESCENA OBLIGADA.	Devlin rescata a Alicia.			X	
14	CLÍMAX/ANTICLÍMAX	Devlin rescata a Alicia, se declaran su amor y consigue la caída de Alex Sebastian.			X	
15	NUEVO STATUS.	Abierto/ cerrado	-Final cerrado/feliz	Cerrado feliz	X	
			-Final abierto/no feliz.			
		Saturación/ inversión.	-Saturación.	Saturación		
			-Inversión.			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PARADIGMAS DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2* Y *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO* CON RESPECTO A *ENCADENADOS*

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO	*Traición contra el estado*: 100%.	*Encadenados*: 100%.	100%.
MISIÓN IMPOSIBLE 2	*Misión imposible 2*: 53,84%	*Encadenados*: 50%	51,92%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. ANÁLISIS DE LOS PROTAGONISTAS

4.1. PROTAGONISTAS DE *ENCADENADOS*

4.1.1. DEVLIN (*ENCADENADOS*)

DATOS OFICIALES DE DEVLIN (*ENCADENADOS*)		
1	Nombre completo.	Devlin
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Estados Unidos
6	Domicilio actual.	
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre
8	Edad.	
9	Altura.	
10	Peso.	
11	Complexión.	Fuerte
12	Color de los ojos.	
13	Color del pelo.	Oscuro
14	Etnia.	Caucásico
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Clásico, con traje.
17	Aseo personal.	Aseado
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	
20	Conformidad con su clase social.	
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	
23	Consideración social adquirida.	
24	Profesión.	Espía
25	Lugar de trabajo.	
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Buena

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	Cumplir la misión.
32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	Trabaja para el gobierno de los Estados Unidos.
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	Es un patriota.
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	
48	Relación con sus padres / tutores.	
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Soltero
53	Duración y estabilidad de este estado.	
54	Tendencia sexual.	Heterosexual
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa
56	Relación con su actual pareja.	
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Alicia
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Amorosa.
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Con Alex Sebastian.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Conseguir su misión y el amor de Alicia.
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	Perder a Alicia
80	Odios.	A Alex Sebastian
81	Prejuicios.	Sobre la vida libertina de Alicia.
82	Modales.	Educado
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	Deja que Alicia acepte la misión, que consiste en enamorar a Alex Sebastian cuando está enamorado de ella.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE DEVLIN (*ENCADENADOS*)				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.			X
2	Optimista.			X
3	Alegre.			X
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.			X
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.	X		
17	Leal.	X		
18	Inteligente.	X		
19	Capacitado para razonar.	X		
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.		X	
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.	X		
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.			X
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE DEVLIN (*ENCADENADOS*) SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE DEVLIN (*ENCADENADOS*) SEGÚN CARL JUNG.

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	X
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE DEVLIN (*ENCADENADOS*)

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.2.ALICIA (*ENCADENADOS*)

DATOS OFICIALES DE ALICIA (*ENCADENADOS*)		
1	Nombre completo.	Alicia Huberman.
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Estados Unidos.
6	Domicilio actual.	
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Mujer.
8	Edad.	
9	Altura.	
10	Peso.	
11	Complexión.	Delgada.
12	Color de los ojos.	
13	Color del pelo.	Oscuro.
14	Etnia.	Caucásica.
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	Envenenamiento.
16	Vestimenta y accesorios.	Elegante.
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Alta.
20	Conformidad con su clase social.	Sí.
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	
23	Consideración social adquirida.	
24	Profesión.	Espía.
25	Lugar de trabajo.	
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	
28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	Cumplir la misión.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	Conquistadora de hombres.
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	Patriota estadounidense.
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	Ese patriotismo la enfrenta con su padre.
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Alto.
48	Relación con sus padres / tutores.	Relación difícil con su padre.
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Soltera.
53	Duración y estabilidad de este estado.	Se casa con Alex Sebastian durante la película.
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.
56	Relación con su actual pareja.	Enamorada de Devlin pero se casa con Alex Sebastian.
57	Relación con parejas anteriores.	Promiscua.
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	Alex Sebastian, amigo de su padre.
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Devlin y Alex Sebastian.
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Enamorada de Devlin, finge enamoramiento de Alex Sebastian para infiltrarse en su entorno.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Alex Sebastian, la madre de éste.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Triunfar en su misión y relación sentimental con Devlin.
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	No sabe cocinar.
79	Temores.	Morir envenenada.
80	Odios.	
81	Prejuicios.	
82	Modales.	
83	Aficiones y gustos personales.	
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Vida libertina, alcochol.
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	Quiere dejarlo por su relación con Devlin, para ser mejor persona.
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	
89	Contradicciones.	Mantiene una relación con Alex Sebastian aunque está enamorada de Devlin.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE ALICIA (*ENCADENADOS*)				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.			X
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.			X
17	Leal.			X
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.		X	
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.			X
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.	X		
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.	X		
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE ALICIA (*ENCADENADOS*) SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	X

TEMPERAMENTO DE ALICIA (*ENCADENADOS*) SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	X
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ALICIA (*ENCADENADOS*)

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.1.3. ALEX SEBASTIAN (*ENCADENADOS*)

DATOS OFICIALES DE ALEX SEBASTIAN (*ENCADENADOS*)		
1	Nombre completo.	Alex Sebastian
2	Sobrenombres.	
3	Fecha de nacimiento.	
4	Lugar de nacimiento.	
5	Nacionalidad.	Alemán
6	Domicilio actual.	Brasil
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA		
7	Sexo.	Hombre
8	Edad.	Mediana edad
9	Altura.	
10	Peso.	
11	Complexión.	Media
12	Color de los ojos.	
13	Color del pelo.	Oscuro
14	Etnia.	Caucásico
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	
16	Vestimenta y accesorios.	Traje
17	Aseo personal.	
18	Otros rasgos.	
DIMENSIÓN SOCIAL		
19	Clase social.	Alta
20	Conformidad con su clase social.	Conforme
21	Opinión de otras clases.	
22	Actitud hacia la colectividad.	
23	Consideración social adquirida.	
24	Profesión.	Empresario
25	Lugar de trabajo.	
26	Antigüedad en su cargo.	
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Bien considerado
28	Condiciones laborales.	
29	Trabajos anteriores.	
30	Razones por la que dejó otros trabajos.	
31	Metas profesionales a corto plazo.	Prosperar en sus intentos por debilitar a Estados Unidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

32	Metas profesionales a largo plazo.	
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.	
34	Calificaciones académicas.	
35	Coeficiente intelectual.	
36	Formación no académica.	
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	
38	Relación con sus profesores	
39	Relación con sus compañeros de estudios.	
40	Afiliación política.	
41	Relación con alguna organización o causa política.	Nazi
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	
43	Afiliación religiosa.	
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.	
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.	
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.	
47	Nivel económico de su familia.	Alto
48	Relación con sus padres / tutores.	Relación muy cercana con su madre.
49	Relación con sus hermanos.	
50	Relación con sus hijos.	
51	Relación con otros parientes.	
52	Estado civil.	Soltero
53	Duración y estabilidad de este estado.	Se casa con Alicia Huberman durante la película.
54	Tendencia sexual.	Heterosexual
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa
56	Relación con su actual pareja.	Entabla relación con Alicia Huberman, él está enamorado, ella finge para obtener información.
57	Relación con parejas anteriores.	
58	Búsqueda de pareja.	
59	Prototipo de pareja.	
60	Filias/fobias sexuales.	
61	Amigos del pasado	
62	Relación con las amistades del pasado.	
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Alicia Huberman
64	Relación con las amistades desarrolladas	Se casa con Alicia Huberman

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	durante el relato.	
65	Enemistades del pasado.	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Con Devlin, siente celos de él con respecto a Alicia.
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.	
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA		
68	Ambiciones personales a corto plazo.	
69	Ambiciones personales a largo plazo.	
70	Frustraciones/traumas.	
71	Enfermedades mentales.	
72	Obsesiones.	
73	Supersticiones.	
74	Fobias no sexuales.	
75	Hábitos extraños/tics/manías.	
76	Mayores logros del pasado.	
77	Mayores errores del pasado.	
78	Complejos.	
79	Temores.	Que sus camaradas le maten por haberse casado con Alicia Huberman, una espía.
80	Odios.	A Devlin.
81	Prejuicios.	
82	Modales.	Educado
83	Aficiones y gustos personales.	Las carreras de caballos
84	Hábitos nocivos/adicciones.	
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	
86	Modelos de conducta.	
87	Autoimagen.	
88	Actos secretos para los demás.	Envenena a Alicia Huberman.
89	Contradicciones.	Está enamorado de Alicia Huberman pero la envenena porque descubre que es una espía.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE ALEX SEBASTIAN (*ENCADENADOS*)				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.	X		
5	Valiente.			X
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.			X
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.			X
14	Solidario.			X
15	Curioso.	X		
16	Honesto.			X
17	Leal.		X	
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.			X
21	Colérico.		X	
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.		X	
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE ALEX SEBASTIAN (*ENCADENADOS*) SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE ALEX SEBASTIAN (*ENCADENADOS*) SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	X
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ALEX SEBASTIAN (*ENCADENADOS*)

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2. PROTAGONISTAS DE *MISIÓN IMPOSIBLE 2*

4.2.1. ETHAN

DATOS OFICIALES DE ETHAN					
			SEMEJANZA CON DEVLIN		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Ethan Hunt			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estados Unidos	X		
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre	X		
8	Edad.				
9	Altura.				
10	Peso.				
11	Complexión.	Fuerte	X		
12	Color de los ojos.				
13	Color del pelo.	Oscuro	X		
14	Etnia.	Caucásico	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Sport, traje, militar		X	
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.				
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.	Espía	X		
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Buena	X		
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.	Cumplir su misión.	X		
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	Lucha cuerpo a cuerpo, acrobacia.			X
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.	Trabaja para el gobierno de EEUU.	X		
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltero.	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual.	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa.	X		
56	Relación con su actual pareja.				
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado	Luther			X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

62	Relación con las amistades del pasado.	Son colegas para realizar las misiones			X
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Nyah	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Amorosa	X		
65	Enemistades del pasado.	Sean Ambrose		X	
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Sean Ambrose	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
DIMENSIÓN PSICOLÓGICA					
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Cumplir la misión y su relación con Nyah	X		
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.	Que le pase algo malo a Nyah	X		
80	Odios.	A Sean Ambrose	X		
81	Prejuicios.				
82	Modales.	Buenos	X		
83	Aficiones y gustos personales.	Escalada			X
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.	Deja que Nyah acepte la misióna pesar de que está enamorado de ella.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE ETHAN				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.	X		
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.	X		
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.	X		
17	Leal.	X		
18	Inteligente.	X		
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.	X		
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.	X		
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE ETHAN SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE ETHAN SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	X
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ETHAN

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.2.NYAH

DATOS OFICIALES DE NYAH					
			SEMEJANZA CON ALICIA		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Nyah Nordoff-Hall			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estados Unidos	X		
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Mujer	X		
8	Edad.				
9	Altura.				
10	Peso.				
11	Complexión.	Delgada	X		
12	Color de los ojos.				
13	Color del pelo.	Oscuro	X		
14	Etnia.	Afroamericana			X
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	Envenenamiento	X		
16	Vestimenta y accesorios.				
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.				
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.	Espía	X		
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.	Ladrona			X
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31	Metas profesionales a corto plazo.	Realizar la misión con éxito	X		
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	Robar		X	
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.	Trabaja para el gobierno de EEUU.	X		
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	Patriota	X		
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltera	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa	X		
56	Relación con su actual pareja.	Su pareja actual es Ethan Hunt pero tiene que relacionarse con Sean Ambrose.	X		
57	Relación con parejas anteriores.	Vuelve con Sean Ambrose por la misión.		X	
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado	Sean Ambrose	X		
62	Relación con las amistades del pasado.	Empieza una relación con Sean Ambrose			

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Ethan Hunt y Sean Ambrose	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Comienza una relación con Ethan Hunt pero su misión es enamorar a Sean Ambrose.	X		
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Sean Ambrose, Hugh Stamp		X	
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Tener una relación estable con Ethan Hunt	X		
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.	A morir por envenenamiento	X		
80	Odios.				
81	Prejuicios.				
82	Modales.				
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.	La vida libertina	X		
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	Renunciaría a ellos por Ethan	X		
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.	Mantiene una relación con Sean Ambrose aunque está enamorada de Ethan.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE NYAH				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.		X	
17	Leal.		X	
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.		X	
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.		X	
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE NYAH SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	X

TEMPERAMENTO DE NYAH SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	X
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE NYAH

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.3. AMBROSE

DATOS OFICIALES DE AMBROSE					
			SEMEJANZA CON ALEX SEBASTIAN		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Sean Ambrose			X
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estados Unidos			X
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre	X		
8	Edad.				
9	Altura.				
10	Peso.				
11	Complexión.	Fuerte			X
12	Color de los ojos.				
13	Color del pelo.	Oscuro	X		
14	Etnia.	Caucásico	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.				
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Alta	X		
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.	Terrorista		X	
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.	Espía			X

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.				
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.				
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltero	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa	X		
56	Relación con su actual pareja.	Entabla relación con Nyah, él está enamorado, ella finge.	X		
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

62	Relación con las amistades del pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.				
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.				
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Odio a Ethan Hunt y a Nyah por traicionarle.	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Enamorar a Nyah y conseguir su objetivo	X		
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.				
80	Odios.	A Ethan Hunt	X		
81	Prejuicios.				
82	Modales.				
83	Aficiones y gustos personales.	Carreras de caballos	X		
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE AMBROSE				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.		X	
2	Optimista.		X	
3	Alegre.			X
4	Cortés.			X
5	Valiente.	X		
6	Motivado.	X		
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.			X
14	Solidario.		X	
15	Curioso.		X	
16	Honesto.			X
17	Leal.		X	
18	Inteligente.	X		
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.	X		
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.			X
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE AMBROSE SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE AMBROSE SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	X
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE AMBROSE

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.PROTAGONISTAS DE *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*

4.3.1. DEVLIN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)

DATOS OFICIALES DE DEVLIN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)					
			SEMEJANZA CON DEVLIN		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Devlin	X		
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estados Unidos	X		
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre	X		
8	Edad.				
9	Altura.				
10	Peso.				
11	Complexión.	Fuerte	X		
12	Color de los ojos.				
13	Color del pelo.	Oscuro	X		
14	Etnia.	Caucásico	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Clásico, con traje.	X		
17	Aseo personal.	Aseado			
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.				
20	Conformidad con su clase social.				
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.	Espía	X		
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Buena	X		
28	Condiciones laborales.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.	Cumplir la misión.	X		
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.	Trabaja para el gobierno de los Estados Unidos.	X		
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	Es un patriota.	X		
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.				
48	Relación con sus padres / tutores.				
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltero	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.				
54	Tendencia sexual.	Heterosexual	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa	X		
56	Relación con su actual pareja.				
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

61	Amigos del pasado				
62	Relación con las amistades del pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Alicia	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Amorosa.	X		
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Con Alex Sebastian.	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Conseguir su misión y el amor de Alicia.	X		
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.	Perder a Alicia	X		
80	Odios.	A Alex Sebastian	X		
81	Prejuicios.	Sobre la vida libertina de Alicia.	X		
82	Modales.	Educado	X		
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.	Deja que Alicia acepte la misión, que consiste en enamorar a Alex Sebastian cuando está enamorado de ella.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DEVLIN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.			X
2	Optimista.			X
3	Alegre.			X
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.			X
9	Sobrio.		X	
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.		X	
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.	X		
17	Leal.	X		
18	Inteligente.	X		
19	Capacitado para razonar.	X		
20	Amigo.		X	
21	Colérico.	X		
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.		X	
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.	X		
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.			X
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE DEVLIN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*) SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	X
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE DEVLIN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*) SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	X
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE DEVLIN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2. ALICIA (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)

DATOS OFICIALES DE ALICIA (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)					
			SEMEJANZA CON ALICIA		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Alicia Velorus		X	
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Estados Unidos	X		
6	Domicilio actual.				
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Mujer	X		
8	Edad.				
9	Altura.				
10	Peso.				
11	Complexión.	Delgada	X		
12	Color de los ojos.				
13	Color del pelo.	Oscuro	X		
14	Etnia.	Caucásica	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.	Envenenamiento	X		
16	Vestimenta y accesorios.	Elegante	X		
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Alta	X		
20	Conformidad con su clase social.	Sí	X		
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.	Espía	X		
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.				
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.				
30	Razones por la que dejó otros				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.	Cumplir la misión.	X		
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.	Conquistadora de hombres.	X		
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.	Patriota estadounidense.	X		
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.	Ese patriotismo la enfrenta con su padre.	X		
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.	Alto	X		
48	Relación con sus padres / tutores.	Relación difícil con su padre.	X		
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltera	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.	Se casa con Alex Sebastian durante la película.	X		
54	Tendencia sexual.	Heterosexual	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa	X		
56	Relación con su actual pareja.	Enamorada de Devlin pero se casa con Alex	X		
57	Relación con parejas anteriores.	Promiscua	X		
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado	Alex Sebastian, amigo de su padre.	X		
62	Relación con las amistades del				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Devlin y Alex Sebastian.	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Enamorada de Devlin, finge enamoramiento de Alex Sebastian para infiltrarse en su entorno.	X		
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Alex Sebastian y la hermana de éste.		X	
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.	Triunfar en su misión y relación ¡ con Devlin.	X		
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.	No sabe cocinar.	X		
79	Temores.	Morir envenenada	X		
80	Odios.				
81	Prejuicios.				
82	Modales.				
83	Aficiones y gustos personales.				
84	Hábitos nocivos/adicciones.	Vida libertina, alcohol	X		
85	Razones para mantenerlos o renunciar.	Quiere dejarlo por su relación con Devlin, para ser mejor persona.	X		
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.				
89	Contradicciones.	Mantiene una relación con Alex Sebastian aunque está enamorada de Devlin	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE ALICIA (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.		X	
5	Valiente.	X		
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.			X
10	Impulsivo.	X		
11	Sacrificado.	X		
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.		X	
14	Solidario.		X	
15	Curioso.	X		
16	Honesto.			X
17	Leal.			X
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.		X	
21	Colérico.		X	
22	Estresado.	X		
23	Rencoroso.		X	
24	Violento.			X
25	Vengativo.		X	
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.	X		
28	Sociable.	X		
29	Expresivo.	X		
30	Tímido.			X
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.		X	
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE ALICIA (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*) SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	X

TEMPERAMENTO DE ALICIA (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*) SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	X
Sensible introvertido.	
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ALICIA (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	
Radical.	
Moderada.	X
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.3. ALEX SEBASTIAN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)

DATOS OFICIALES DE ALEX SEBASTIAN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)					
			SEMEJANZA CON ALEX SEBASTIAN		
			ALTA	MEDIA	NULA
1	Nombre completo.	Alex Sebastian	X		
2	Sobrenombres.				
3	Fecha de nacimiento.				
4	Lugar de nacimiento.				
5	Nacionalidad.	Ruso			X
6	Domicilio actual.	París			X
DIMENSIÓN FÍSICA-FISIOLÓGICA					
7	Sexo.	Hombre	X		
8	Edad.	Mediana edad	X		
9	Altura.				
10	Peso.				
11	Complexión.	Media	X		
12	Color de los ojos.				
13	Color del pelo.	Oscuro	X		
14	Etnia.	Caucásico	X		
15	Enfermedades, defectos y discapacidades físicas.				
16	Vestimenta y accesorios.	Traje	X		
17	Aseo personal.				
18	Otros rasgos.				
DIMENSIÓN SOCIAL					
19	Clase social.	Alta	X		
20	Conformidad con su clase social.	Conforme	X		
21	Opinión de otras clases.				
22	Actitud hacia la colectividad.				
23	Consideración social adquirida.				
24	Profesión.	Empresario	X		
25	Lugar de trabajo.				
26	Antigüedad en su cargo.				
27	Relación con sus compañeros, jefes y subalternos.	Bien considerado	X		
28	Condiciones laborales.				
29	Trabajos anteriores.				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

30	Razones por la que dejó otros trabajos.				
31	Metas profesionales a corto plazo.	Debilitar a Estados Unidos.	X		
32	Metas profesionales a largo plazo.				
33	Formación académica: estudios primarios/medios/universitarios.				
34	Calificaciones académicas.				
35	Coeficiente intelectual.				
36	Formación no académica.				
37	Otras habilidades y aptitudes aprendidas.				
38	Relación con sus profesores				
39	Relación con sus compañeros de estudios.				
40	Afiliación política.				
41	Relación con alguna organización o causa política.	Comunista			X
42	Relación entre sus creencias políticas y su vida.				
43	Afiliación religiosa.				
44	Relación con alguna organización o causa religiosa.				
45	Relación entre sus creencias religiosas y su vida.				
46	Relación con alguna organización o causa no religiosa.				
47	Nivel económico de su familia.	Alto	X		
48	Relación con sus padres / tutores.	Relación muy cercana con su hermana.		X	
49	Relación con sus hermanos.				
50	Relación con sus hijos.				
51	Relación con otros parientes.				
52	Estado civil.	Soltero	X		
53	Duración y estabilidad de este estado.	Se casa con Alicia Velorus durante la película.	X		
54	Tendencia sexual.	Heterosexual	X		
55	Vida sexual activa/pasiva.	Activa	X		
56	Relación con su actual pareja.	Entabla relación con Alicia Velorus, él está enamorado, ella finge.	X		
57	Relación con parejas anteriores.				
58	Búsqueda de pareja.				
59	Prototipo de pareja.				
60	Filias/fobias sexuales.				
61	Amigos del pasado				

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

62	Relación con las amistades del pasado.				
63	Amistades desarrolladas durante el relato.	Con Alicia Velorus	X		
64	Relación con las amistades desarrolladas durante el relato.	Se casa con Alicia Velours	X		
65	Enemistades del pasado.				
66	Enemistades desarrolladas durante el relato.	Con Devlin, siente celos de él con respecto a Alicia.	X		
67	Otros recuerdos o experiencias destacados.				
		DIMENSIÓN PSICOLÓGICA			
68	Ambiciones personales a corto plazo.				
69	Ambiciones personales a largo plazo.				
70	Frustraciones/traumas.				
71	Enfermedades mentales.				
72	Obsesiones.				
73	Supersticiones.				
74	Otras fobias.				
75	Hábitos extraños/tics/manías.				
76	Mayores logros del pasado.				
77	Mayores errores del pasado.				
78	Complejos.				
79	Temores.	Que sus camaradas le maten por haberse casado con Alicia Velorus, una espía.	X		
80	Odios.	A Devlin.	X		
81	Prejuicios.				
82	Modales.	Educado	X		
83	Aficiones y gustos personales.	Las carreras de caballos	X		
84	Hábitos nocivos/adicciones.				
85	Razones para mantenerlos o renunciar.				
86	Modelos de conducta.				
87	Autoimagen.				
88	Actos secretos para los demás.	Envenena a Alicia Velorus..	X		
89	Contradicciones.	Está enamorado de Alicia Velorus pero la envenena porque descubre que es una espía.	X		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESCALA DE SENTIMIENTOS DE ALEX SEBASTIAN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)				
		ALTO	MEDIO	BAJO
1	Emotivo.	X		
2	Optimista.		X	
3	Alegre.		X	
4	Cortés.	X		
5	Valiente.			X
6	Motivado.		X	
7	Perseverante.		X	
8	Paciente.		X	
9	Sobrio.	X		
10	Impulsivo.		X	
11	Sacrificado.			X
12	Generoso.		X	
13	Piadoso.			X
14	Solidario.			X
15	Curioso.	X		
16	Honesto.			X
17	Leal.		X	
18	Inteligente.		X	
19	Capacitado para razonar.		X	
20	Amigo.			X
21	Colérico.		X	
22	Estresado.		X	
23	Rencoroso.	X		
24	Violento.		X	
25	Vengativo.	X		
26	Creativo.		X	
27	Extravertido.		X	
28	Sociable.		X	
29	Expresivo.		X	
30	Tímido.		X	
31	Intuitivo.		X	
32	Reflexivo.	X		
33	Espontáneo.		X	
34	Ordenado.		X	
35	Contradictorio.		X	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEMPERAMENTO DE ALEX SEBASTIAN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*) SEGÚN HIPÓCRATES

LOS CUATRO TEMPERAMENTOS FUNDAMENTALES SEGÚN HIPÓCRATES.		
Sanguíneo	Extravertido estable	
Flemático	Introvertido estable	X
Colérico	Extravertido inestable	
Melancólico	Introvertido inestable	

TEMPERAMENTO DE ALEX SEBASTIAN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*) SEGÚN CARL JUNG

LOS OCHO ARQUETIPOS PSICOLÓGICOS SEGÚN CARL JUNG	
Reflexivo extravertido	
Reflexivo introvertido	
Sensible extravertido	
Sensible introvertido.	X
Perceptivo extravertido.	
Perceptivo introvertido.	
Intuitivo extravertido.	
Intuitivo introvertido.	

ARCO DE TRANSFORMACIÓN DE ALEX SEBASTIAN (*TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*)

ARCOS DE TRANSFORMACIÓN	
Plana.	X
Radical.	
Moderada.	
Traumática.	
Circular.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEMEJANZAS ENTRE LOS PERSONAJES DE *ENCADENADOS*, *MISIÓN IMPOSIBLE 2* Y *TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO*

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO.	Devlin: 100%. Alicia: 93,93%. Alex Sebastian: 87,09%. Media: 95,82%.	Devlin: 100%. Alicia: 100%. Alex Sebastian: 100%. Media: 100%.
MISIÓN IMPOSIBLE 2.	Ethan: 74%. Nyah: 78%. Ambrose: 70,5%. Media: 74,16%.	Ethan: 65,71%. Nyah: 74,28%. Ambrose: 51,42%. Media: 63,8%.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA			
	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO.	Devlin: sí. Alicia: sí. Alex Sebastian: sí.	Devlin: sí. Alicia: sí. Alex Sebastian: sí.	Devlin: sí. Alicia: sí. Alex Sebastian: sí.
MISIÓN IMPOSIBLE 2.	Ethan: sí. Nyah: sí. Ambrose: sí.	Ethan: sí. Nyah: sí. Ambrose: sí.	Ethan: no. Nyah: no. Ambrose: sí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.CONCLUSIÓN

5.1.RECOPILACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS

5.1.1.LA SEMEJANZA EN LA TRAMA

% SEMEJANZA ALTA EN ESCENAS			
	ESCENAS DE LA OBRA DERIVADA	ESCENAS DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3:* 69,46 %	*Tiburón*: 47,83% *Tiburón 2:* 36,26% Media de ambas: 42,04 %	55,75%
CASO *GITANO*	*Gitano:* 31,93 %	*Gitana:* 24,8 %	28,36%
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO	*Traición contra el estado*: 95,35%	*Encadenados*: 90,22%	92,79%
MISIÓN IMPOSIBLE 2	*Misión imposible 2*: 23,01%	*Encadenados:* 45,52%	34,27%

% SEMEJANZA ALTA EN PARADIGMA			
	PARADIGMA DE LA OBRA DERIVADA	PARADIGMA DE LA OBRA ORIGINARIA	MEDIA ENTRE DERIVADA Y ORIGINARIA
CASO *TIBURÓN 3*	*Tiburón 3*: 83,30%	*Tiburón*: 84,61 % *Tiburón* 2: 69,23 % Media de ambas: 76, 92%	80,11%
CASO *GITANO*	*Gitano*: 58,33%	*Gitana*: 58,33%	58,33%
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO	*Traición contra el estado*: 100%.	*Encadenados*: 100%.	100%.
MISIÓN IMPOSIBLE 2	*Misión imposible 2*: 53,84%	*Encadenados*: 50%	51,92%

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1.2. LA SEMEJANZA EN LOS PERSONAJES

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA		
	LISTADO DE DATOS	ESCALA DE SENTIMIENTOS
CASO *TIBURÓN 3.*	61,53%	34,28%.
CASO *GITANO.*	51,35%	62,85%.
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO.	95,82%.	100%.
MISIÓN IMPOSIBLE 2.	74,16%.	63,8%.

PERSONAJES EN LA PELÍCULA DERIVADA			
	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (HIPÓCRATES)	COINCIDENCIA TEMPERAMENTO (CARL JUNG)	COINCIDENCIA ARCO DE TRANSFORMACIÓN
TRAICIÓN CONTRA EL ESTADO.	SÍ.	SÍ.	SÍ.
MISIÓN IMPOSIBLE 2.	SÍ.	SÍ.	NO. (Sólo 1 de los 3 coincide).

5.2. EXPRESIÓN DEL GRADO DE SEMEJANZA

Para expresar nuestras conclusiones sobre los datos recogidos, emplearemos la afamada escala de 9 grados de Gerald McMenamin, que nos llevará a expresar nuestro convicción en tres aspectos:

-Semejanza entre tramas.

-Semejanzas entre personajes.

-Plagio entre los dos objetos de estudio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.1.SEMEJANZA EN LA TRAMA

Los datos recogidos llevan a asignarle un 5 sobre 9 en la escala. Por tanto, NO HAY PRUEBAS CONCLUYENTES de ese plagio.

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	PARADIGMA. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	LISTADO DE ESCENAS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	PARADIGMA. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.	X
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
4 INDICIAL (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
3 PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de uno ó dos de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
1 ELIMINACIÓN	Cumplimiento de ninguno de estos seis requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	Cumplimiento de estos cinco ó seis de estos requisitos.	
	LISTADO DE ESCENAS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. PARADIGMA: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.2. SEMEJANZA ENTRE PERSONAJES

Con los datos recogidos, le asignamos un 8 sobre 9 en la escala de semejanza entre personajes. Es ALTAMENTE PROBABLE que se hayan plagiado los personajes.

9 IDENTIFICACIÓN	Cumplimiento de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	X
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	DATOS OFICIALES. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	ESCALA DE SENTIMIENTOS. Cumplimiento de al menos uno de los tres:	
	-Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de dos ó tres de estos requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
5 NO CONCLUYENTE	Cumplimiento de sólo uno de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	
	[+]	
	OTROS. Cumplimiento de al menos uno de estos tres requisitos.	
	-Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
4 INDICIAL (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
3 PROBABLE (QUE NO)	No cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de al menos uno ó dos de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de tres ó cuatro de estos seis requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	
1 ELIMINACIÓN	Requiere el no cumplimiento de ninguno de estos nueve requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido con un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza igual o superior al establecido en el caso *Gitano*. OTROS: -Mismo temperamento según Hipócrates. -Mismo temperamento según Carl Jung. -Mismo arco de transformación.	
	[+]	
	Cumplimiento de cinco ó seis de estos requisitos.	
	DATOS OFICIALES: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*. ESCALA DE SENTIMIENTOS: -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en un remake oficial de la película originaria. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Tiburón 3*. -Porcentaje de semejanza inferior a la mitad del establecido en el caso *Gitano*.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2.3. PLAGIO PRODUCIDO ENTRE LOS DOS OBJETOS DE ESTUDIO

Con respecto a si se produjo plagio en *Misión imposible 2* sobre *Encadenados*, los resultados llevan al grado 5 sobre 9. Por tanto, simplemente NO HAY PRUEBAS CONCLUYENTES DE DICHO PLAGIO.

9 IDENTIFICACIÓN	-Grado de semejanza en la trama de 9. -Grado de semejanza en los personajes de 9.	
8 ALTAMENTE PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 6-7.	
7 PROBABLE (QUE SÍ)	-Grado de semejanza en la trama de 8-9. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
6 INDICIAL (QUE SÍ)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 6-7. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	
5 NO CONCLUYENTE	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 4-5.	X
4 INDICIAL (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 2-3.	
3 PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 4-5. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	
2 ALTAMENTE PROBABLE (QUE NO)	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 2-3. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	
1 ELIMINACIÓN	-Al menos un grado de semejanza en la trama de 1. -Al menos un grado de semejanza en los personajes de 1.	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6. CONCLUSIONES

Concluimos nuestro trabajo con una serie de reflexiones sobre el trabajo llevado a cabo en esta tesis. Para empezar, hemos constatado que la intertextualidad forma parte de todo proceso creativo. En el cine, la mayoría de sus formas se aceptan con total naturalidad. Así, ya estamos acostumbrados a los homenajes, a los cameos, a las secuelas y a los remakes. El plagiario se aprovecha de las dificultades que encuentra el plagiado para que se dictamine la infracción, básicamente por una legislación internacional descoordinada y por la tolerancia ante la copia parcial. A pesar de todo, la copia evidente sí suscita rechazo en la sociedad, como así lo recogen sus leyes, que al fin y al cabo no son más que un reflejo del pensamiento colectivo y de lo tolerado socialmente. Este rechazo se ha canalizado judicialmente a través de la figura del plagio, que bien puede valer para una parodia, un homenaje excesivo o un remake inconfeso.

En España existe una escasa tradición de casos por plagio cinematográfico, habiendo caído la mayoría de ellos del lado del demandado. Aun así, los pocos casos que han acabado con condena para el demandado nos han ayudado a crear un umbral de tolerancia de copia por los juzgados españoles. Para completar esta falta de criterios jurídicos firmes, hemos recurrido a la legislación de Estados Unidos, país que controla férreamente el mercado cinematográfico internacional, en muchas ocasiones a través de acciones judiciales, y que cuenta con una experiencia muy superior en la materia. No en vano, es el país por excelencia de los remakes y las sagas, pero también el de las demandas judiciales.

En los procesos por plagio, se ha ido imponiendo paulatinamente el recurso del perito, admitiendo el juez que no basta con sus conocimientos sobre cine para comprender las importancia de las semejanzas encontradas. Los tribunales validan en muchos casos sus informes periciales si estos superan las reglas de la sana crítica, es decir, si se realizan con un mínimo de profesionalidad y ética. La redacción de estos informes apenas está regulada oficialmente en cuanto a su contenido y cada perito lleva a cabo su estudio según le dicta su propia lógica y su formación académica. Defendemos esta libertad pues es imprescindible para que los expertos incorporen las constantes innovaciones analíticas de su campo de actuación. Sin embargo, sí estimamos necesaria una mayor coordinación extraoficial en el campo del peritaje cinematográfico para no caer en lo arbitrario, como hemos percibido en algunos de los informes explicados en este trabajo. Nuestra propuesta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trata de abrir un debate sobre esta cuestión que debería trasladarse a la comunidad académica especializada en el estudio del cine.

Finalmente, expondremos algunas conclusiones sobre nuestro método y sobre los resultados que hemos obtenido en su aplicación.

En primer lugar, diremos que busca reducir la importancia del analista y de esta manera, objetivizar parcialmente sus resultados, sabedores de que siempre se requerirá una interpretación, un salto que la mente del analista habrá de realizar. Nuestra prioridad ha sido que el salto sea lo más corto posible.

Por otro lado, hemos establecido un nivel de exigencia elevado para la identificación del plagio porque los artistas que trabajan en el mundo del cine necesitan un margen suficientemente amplio para su labor. Con un método muy exigente pocos se atreverían a rodar películas por miedo a las consecuencias de una posible acusación. Nos mueve ese viejo principio jurídico que afirma que más vale dejar escapar a un culpable que condenar a un inocente. De los tres casos analizados, los dos que ya estaban estudiados y considerados directamente como remakes inconfesos (*Por un puñado de dólares* y *La última casa a la izquierda*) han arrojado datos que señalan claramente hacia el plagio, frente a la inconclusión del tercer caso (*Misión imposible 2*), el cual seguramente saldría libre de la acusación en un juicio gracias a nuestro informe.

Aprovecharemos estas últimas líneas para dejar constancia de que hemos acabado muy satisfechos de los hallazgos de cruzar las tres disciplinas seleccionadas, evitando el clásico error cometido por muchos informes de recurrir exclusivamente a la teoría fílmica. A nuestro entender, ha servido para dar un paso hacia la sistematización de resultados en el estudio interfílmico.

Todo lo dicho no nos impide reconocer que nuestro método, lejos de ser un circuito perfecto y cerrado, se muestra abierto a mejorar y actualizarse gracias a sus sucesivas aplicaciones prácticas, al aumento de sentencias condenatorias en la jurisprudencia española, con la consiguiente creación de nuevos límites de lo admisible por un tribunal, y a cualquier disciplina que demuestre eficacia en la lucha contra el plagio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7. BIBLIOGRAFÍA

AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, Antonio, *Estudio jurídico del plagio literario,* Editorial Comares, Granada, 2005.

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.

ARROYO APARICIO, Alicia, BELLIDO AÑÓN, José y GÓMEZ LOZANO, Mª del Mar, *La relevancia de la prueba en el derecho de autor de las obras plásticas. Estudio de jurisprudencia comparada*, Trama Editorial, Madrid, 2011.

AUFDERHEIDE, Patricia , "Made in Hong Kong: translation and transmution", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes* , University of California Press, Los Angeles, 1998.

AUGROS, Joël, *El dinero de Hollywood. Financiación, producción , distribución y nuevos mercados*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000.

AUMONT, Jacques y MARIE Michel, *Análisis del film*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

BENET, Vicente, *La cultura del cine . Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2004.

BERGANZA CONDE, María Rosa y RUIZ SAN ROMÁN, José Antonio A., *Investigar en comunicación*, Editorial McGraw Hill, Madrid 2010.

BIEDERMAN, Donald E. , PIERSON, Edward P. , SILFEN, Martin E., GLASSER, Janna, BIEDERMAN, Charles J. , ABDO., Kneneth J. y SANDERS, Scott D., *Law and business of the entertainment industries,* Greenwood publishing group, Newport, 2007.

BIGUENET, John , "Double takes: the role of allusion in cinema", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

BRAHSINKY, Michael , "The spring, defiled: Ingmar Bergman ´s *Virgin Spring* and Wes Craven ´s *Last House on the Left*", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen, *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones de Hollywood*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.

CASTÁN, Antonio, "El plagio en formatos de programas de televisión", en ROGEL VIDE, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual. Cuestiones puntuales*, Editorial

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Reus, Madrid, 2001.

CASTÁN, Antonio, *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*, Editorial Reus, Madrid, 2009.

CORBETTA, Piergiorgio, *Metodología y técnicas de investigación social*, Editorial McGraw Hill, Madrid, 2007.

COSTA, Antonio, *Saber ver el cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2008.

CRESPO, Rebeca y PALO, José Antonio, *Guía para ver y analizar.* Matrix, Editoriales Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2005.

CARDOZO, Adam J. Marcus, *Buchwald v. Paramount Pictures Corp. and the future of net profit*, http://www.cardozoaelj.com/wp-content/uploads/2013/02/marcus.pdf (vi: 8 de febrero de 2015).

CHAMBERS Bill and CHAWEN Walter en Central: http://www.filmfreakcentral.net/notes/rtowneinterview.htm, 2006 (vi: 10 julio de 2010).

CHÁVEZ VACA, Wladimir, *Un ladrón de literatura. El plagio a partir de la transtextualidad. Desarrollo de una metodología de comparación*, University of Bergen, https://bora.uib.no/handle/1956/5545 , 2010 (vi: 25 septiembre 2013).

COHEN, Amy B., *Masking copyright decisionmaking: the meaninglessness of substantial similarity*, http://digitalcommons.law.wne.edu/facschol, Western New England University School of Law (vi: 30 de diciembre de 2014).

DRUXMAN, Michael B., *Make it again, Sam: a survey of movie remakes,* New Jersey, Barnes and Co. Inc. 1975.

EBERWEIN, Robert , "Remakes on cultural studies", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

ESQUIRE, Jason E., *El juego de Hollywood*, TB&B, Madrid, 2006.

FIELD, Syd, *El libro del guion,* Plot ediciones, Madrid, 1995.

FORREST, Jennifer , "The 'personal' touch: the original, the remake and the dupe in early cinema", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.) , *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002.

FORREST, Jennifer , "Sadie Thompson redux: postwar reintegration of the wartime wayward woman", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.) , *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002.

FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. , "Remakes: an introduction", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.) , *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2002.

FUCHS, Liliana, "Una aproximación al derecho de cita en la obra audiovisual", en ROGEL VIDE, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual. Cuestiones puntuales*, Editorial Reus, Madrid, 2001.

FUERTES PUERTA, Alberto, *El plagio como estrategia de traducción: estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español, 1847-2010*, Universidad de León, León, 2011.

GALÁN FAJARDO, Elena, *Los estereotipos en las series de televisión*, Editorial Psicoex, Badajoz, 2005.

GALÁN FAJARDO, Elena, *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*, Universidad Carlos III de Madrid, http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554#preview (vi: 1 de marzo de 2015).

GARCÍA, Alberto, "*Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo*", en Cinemanet: http://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcion-cuando-el-cine-atraviesa-el-espejo, 2009 (vi: 10 de marzo de 2010).

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

GARCIANDÍA GONZÁLEZ, Pedro, *La peritación como medio de prueba en el proceso civil español*, Editorial Aranzadi, Pamplona, 1999.

GIL RUIZ, Francisco José, *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*, Universidad Complutense de Madrid,Madrid, 2014, http://eprints.ucm.es/25336/1/T35339.pdf (vi: 18 marzo de 2015).

GÓMEZ GÓMEZ, María, *Estudio sobre el umbral de intertextualidad para la detección del plagio en la novela de espionaje*, Instituto universitario de lingüística aplicada de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2014.

GRANT, Catherine, "Recognising Billy Budd in Beau Travail", *Epistemology and Hermeneutics of an auterist "free" adaption*, Screen, vol. 43, no. 1, 2002.

GREENBERG, Harvey R. , "Raiders of the lost text: remaking as contested homage in *Always*", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes* , University of California Press, Los Angeles, 1998.

GRINDSTAFF, Laura , "*Pretty Woman* with a gun: *The Femme Nikita* and the textual politics of 'The remake'", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.) , *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002.

GOMERY, Douglas, *Hollywood: el sistema de estudios*, Verdoux, Madrid, 1986.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y VILAGELIU, Josep, *La intertextualidad en Jean-Luc Godard o cómo construir un discurso desde la ubicuidad cultural,* Universidad Jaume I de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Castellón, http://apolo.uji.es/fjgt/Godardateneo.pdf (vi: 4 de mayo de 2010).

GONZÁLEZ GOZALO , Alfonso, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*, Editorial Comares, Granada, 2001.

HORTON, Andrew , "Cinematic makeovers and cultural border crossings: Kusturica´s *Time of the Gypsies* and Coppola´s *Godfather* and *Godfather II*", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

IAMPOLSKI, Mijaíl, *Teoría de la intertextualidad y el cine,* Ediciones Episteme, Valencia, 1996.

KAEL, Pauline, *Why Are Movies So Bad? Or, The Numbers* , en The New Yorker, 23 de junio de 1980

KOLKER, Robert P. , "Algebraic figures: recalculating the Hitchcock formula", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

KONIGSBERG, Ira , "How many Draculas does it take to change a lightbulb", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

LEITCH, Thomas , "Twice-told tales: disavowal and the rhetoric of the remake", en FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard R. (coords.) , *Dead ringers: the remake in theory and practice,* SUNY, New York, 2002.

LENNON, Elaine, "*The screenplays of Robert Towne 1960-2000"* en Dublin Institute of Technology: http://arrow.dit.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=appadoc, 2000 (vi: 10 julio de 2010).

LIBERMAN, Al y ESGATE, Patricia, *La revolución del marketing del entretenimiento*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2006.

LLUCH , Xavier Abel, *Derecho probatorio*, Facultad de derecho de la Universidad Ramon Llull, Barcelona.

LÓPEZ-MUÑIZ GOÑI, Miguel, *La prueba pericial. Guía práctica y jurisprudencia*, Editorial Colex, Madrid, 1995.

LÓPEZ OLANO, Carlos, *Guía para ver y analizar.* En busca del arca perdida*,* Editoriales Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2001.

LÓPEZ IZQUIERDO, Javier, *Teoría del guion cinematográfico*, Editorial Síntesis, Madrid, 2009.

MALTBY, Richard, *Hollywood cinema*, Blackbell Publishers, Massachusetts (EE.UU.), 1995.

MARTÍN SÁNCHEZ, Tomás, *La prueba pericial judicial y extrajudicial. Formularios y*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

jurisprudencia, Editorial Dykinson, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria,* Editorial Cátedra, Madrid,, 2001.

MAYOR DEL HOYO, Mª Victoria, *El derecho de autor sobre las obras cinematográficas en el derecho español*, Editorial Colex, Madrid, 2002.

McDOUGAL, Stuart Y. , " The director who knew too much: Hitcock remakes himself", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

McKEE, Robert, *Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editorial, Barcelona, 2009.

McMENAMIN, Gerald, *Forensic linguistics. Advances in forensic stylistics*, Editorial CRC Press, Boca Raton, 2002.

MELGAR GIL, Luis Tomás, *El oficio de escribir cine y televisión*, Fundación Antonio de Nebrija, Madrid, 2000.

MICHAELS, Lloyd , "*Nosferatu*, or the phantom of the cinema", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

MONZÓ GARCÍA, José Mª y RUBIO MARCO, Salvador, *Guía para ver y analizar. Con la muerte en los talones*, Editoriales Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2000.

ONAINDIA, Mario, *El guion clásico de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

OLSON, Scott Robert, *Hollywood planet. Global media and the competitive advantage of narrative transparency*, Lawrence Erlbaum Associates Inc Publishers, Mahwah, 1999.

OSTERBERG, Eric, *Copyright litigation: analyzing substantial similarity*, http://www.osterbergllc.com/wp-content/uploads/2013/09/Practical-Law-Article.pdf (vi: 29 de septiembre de 2014).

PARKER, Philip, *Arte y ciencia del guion. Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento para el escritor*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2003.

PÉREZ DE CASTRO, Nazareth, "Remakes de películas y autores de la versión original", en ROGEL VIDE, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual. Cuestiones puntuales*, Editorial Reus, Madrid, 2001.

PÉREZ RUFÍ, José Patricio, *La construcción narrativa del personaje en el cine de Bardem*,http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2662233 (vi: 4 de agosto de 2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PERROMAT, Kevin, *Algunas consideraciones sobre el estudio del plagio literario en la literatura hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/coplagio.html, 2007 (vi: 18 julio 2013).

PINEL, Vicent, *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Robinbook, Barcelona, 2009.

QUERALT ESTÉVEZ, Sheila, Acerca de la prueba lingüística en atribución de autoría hoy, Revista de llengua I dret. Journal of language and law, http://revistes.eapc.gencat.cat/index.php/rld/article/viewFile/10.2436-20.8030.02.77/pdf (vi: 11 de agosto de 2015).

ROHTER, Larry, "*Judge rejects Paramount request, but Buchwald hasn't won ye*t", en The New York Times: http://www.nytimes.com/1991/04/02/movies/judge-rejects-paramount-request-but-buchwald-hasn-t-won-yet.html (vi: 10 de agosto de 2010).

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Proyecto Didáctico Quirón, Madrid, 1999, pp. 46-47.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guion cinematográfico*, Editorial Ariel Cine, Barcelona, 2012.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, http://xlpv.cult.gva.es/files/generoscine.pdf (vi: 11 de abril de 2010).

SHIFRES, Ed, *Lost in space: the true story*, Windsor house, Austin (Texas), 1996.

SOL MUNTAÑOLA, Mario, *El régimen jurídico de la parodia*, Ediciones jurídicas y sociales, Málaga, 2005.

SOLAN, Lawrence y TIERSMA, Peter, "La lingüística forense en los tribunales norteamericanos", en TURELL, Mª Teresa (coord.), *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005, pp.147-157.

SOLAZ, Lucía, en Encadenados.org: http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm (vi: 24 de mayo 2010).

SULBARÁN PIÑEIRO, Eugenio, *El análisis del filme: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*, Universidad de Zulia (Venezuela), http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2474953.pdf (vi:28 de febrero de 2015).

TEMIÑO CENICEROS, Ignacio, *El plagio en el derecho de autor*, Editorial Aranzadi, Pamplona, 2015.

TOBIAS, Ronald, *El guion y la trama*, Fundamentos de la escritura dramática audiovisual, Madrid, 2004.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TORREGROSA POVO, Carmen, *Repetición en el cine: remakes y secuelas. análisis comparado de las cuatro versiones de* El cartero siempre llama dos veces, Universidad de Valencia, Valencia, 1996.

TURELL, Mª Teresa, *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005.

TURELL, Mª Teresa, "El plagio en la traducción literaria", en TURELL, Mª Teresa (coord.), *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005.

TURELL, María Teresa, *Plagio y traducción literaria*, Revista Vasos Comunicantes: http://revistavasoscomunicantes.blogspot.com.es/2011/04/vasos-comunicantes-numero-37.html (vi: 12 noviembre 2013).

TURELL, María Teresa, Informe pericial del caso del juez Zambrano, http://www.julgamentobruto.com/documentos/Informe-de-Teresa-Turell-sobre-la-sentencia-emitida-por-el-Juez-Zambrano.pdf (vi: 22 de febrero de 2015).

VEREVIS, Constantine, *Film remakes*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

WILLIS, David , "The french remark: *Breathless* and cinematic citationality", en HORTON Andrew y McDOUGAL Stuart Y. (coords.), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

WYATT, Justin, *High concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

ZAVALA, Lauro, Módulo de cine de la Universidad de Xochimilco, http://www.laurozavala.info/attachments/Anlisis_Cinematogrfico.pdf, (vi: 29 de abril de 2015).

7.1. PLATAFORMAS DIGITALES

AENOR (Asociación española de normalización y certificación): http://web.coal.es/ftp/cursos/DOCUMENTACION_COMPLETA_CURSO_PERITOS.pdf (vi: 1 de junio de 2015).

AFI: http://www.afi.com/100years/movies10.aspx (vi: 20 de agosto de 2010).

ANÁLISIS DE TETRADIMENSIONAL DEL PERSONAJE, http://myslide.es/documents/construccion-de-personaje.html (vi:22 de junio de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BOX OFFICE MOJO:
- http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mi2.htm (vi: 5 de abril de 2010).
- http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=faceoff.htm (vi: 9 de abril de 2010).
- http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=faceoff.htm (vi: 20 de abril de 2010)
- http://www.boxofficemojo.com/people/?view=Actor&sort=sumgross&p=.htm (vi:1 de mayo de 2010)
- http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2000&p=.htm (vi: 3 de mayo de 2010)
- http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=spy.htm (vi: 6 de mayo de 2010)
- http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2010&p=.htm (vi: 5 de mayo de 2010)
- http://www.boxofficemojo.com/people/?view=Director&sort=sumgross&p=.htm (vi: 11 de mayo de 2010).
- http://www.boxofficemojo.com/people/?view=Director&pagenum=2&sort=sumgross&order=DESC&&p=.htm (vi: 11 de mayo de 2010).
- http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=psycho98.htm (vi: 20 de agosto de 2010).
- http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Actor&id=tomcruise.htm (vi: 12 de agosto 2010).

DREAM WALKER HOLLYWOOD:
http://dreamwalkerhollywood.wordpress.com/2010/11/10/re-writing-that-script-is-it-plagiarism-or-ingenuity/ (vi: 12 de junio de 2010).

IAFL (ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE LINGÜISTAS FORENSES),
http://iafl.org/uploads/IAFL_Code_of_Practice_1.pdf (vi: 4 de diciembre de 2014)

IMDB:
-http://www.imdb.com/title/tt0120755/awards (vi: 9 de abril de 2010).
-http://www.imdb.com/title/tt0120755/externalreviews (vi: 11 de junio 2010).
-http://www.imdb.com/name/nm0000129/bio (vi: 12 agosto 2010).
-http://www.imdb.com/name/nm0000129/bio (vi: 12 agosto 2010).
-http://www.imdb.com/title/tt0338337/movieconnections (vi: 18 de agosto de 2010).
-http://www.imdb.com/title/tt0092264/movieconnections (vi: 18 de agosto de 2010).
-http://www.imdb.com/title/tt0099426/movieconnections (vi: 18 de agosto de 2010).
-http://www.imdb.com/title/tt0245562/movieconnections (vi: 18 de agosto de 2010).
-http://www.imdb.com/title/tt0097202/movieconnections (vi: 18 de agosto de 2010).

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LINGÜÍSTICA APLICADA,
http://www.iula.upf.edu/forensiclab/fmetodes.htm (vi:2 de mayo de 2014).

Oficina de Derechos del Autor de los Estados Unidos, http://www.copyright.gov/espanol/circ01-espanol.pdf (vi: 26 junio 2010).

LA SOLUCIÓN ELEGANTE. UN BLOG SOBRE GUION:
http://lasolucionelegante.wordpress.com/2009/08/01/el-cuestionario-de-proust/ (vi: 15 de julio de 2014).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LEONERA ROLISTA,http://forum.dofus.com/es/29-leonera-rolista/140632-guia-cuestionario-personaje (vi: 9 de marzo de 2015).

MABUSE: http://www.mabuse.cl/texto_escogido.php?id=31413 (vi: 3 de julio de 2010).

MINICOMIOLAB, https://minicomiolab.wordpress.com/2011/10/13/100-preguntas-al-momento-de-disenar-un-personaje/ (vi: 11 de febrero de 2015).

MPAA: http://www.mpaa.org/ratings/what-each-rating-means (vi: 20 agosto de 2010).

PARAMOUNT: http://www.paramount.com/studio/library/complete-library (vi: 24 de abril de 2010).

TCM: http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=85282 (vi: 24 de abril de 2010).

THE NATIONAL CAMPAIGN TO RESTORE CIVIL RIGHTS (NCRCR) http://www.rollbackcampaign.org/library/attachment.117749 (vi: 8 de mayo de 2013).

UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), www.unesco.org/bpi/pdf/memobpi32_copyright_es.pdf y http://portal.unesco.org/culture/en/files/30671/11443368003faq_en.pdf/faq_en.pdf (vi: 11 de abril de 2010).

Wikisource: http://es.wikisource.org/wiki/Convenio_de_Berna_para_la_Protecci%C3%B3n_de_las_Obras_Literarias_y_Art%C3%ADsticas . (Vi: 29 de junio de 2010).

WIPO (World Intellectual Property Organization): http://www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.html (vi: 2 de mayo de 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA