



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
SAN ANTONIO

FACULTAD DE COMUNICACIÓN
Departamento de Comunicación

La influencia de la fotografía cinematográfica en el estilo visual.
Análisis del estilo de Dick Pope en las obras cinematográficas del director
Mike Leigh: *Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All
or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*.

Autora:

D^a. Laura Cortés Selva

Directores:

Dr. D. José Manuel Susperregui y
Dra. D^a. María Mercedes Carmona

Murcia, marzo de 2012



**AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR
DE LA TESIS PARA SU PRESENTACIÓN
Mención Internacional en el Título de Doctor**

El Dr. D. José Manuel Susperregui y la Dra. D^a. María Mercedes Carmona como Directores de la Tesis Doctoral presentada para optar a mención Internacional en el título de Doctor, titulada "La influencia de la fotografía cinematográfica en el estilo visual. Análisis del estilo de Dick Pope en las obras cinematográficas del director Mike Leigh: *Life is sweet, Nosed, Secrets and lies, Corner girls, Topsy-Turvy, All or nothing, Vera Drake y Happy-go-Lucky*" realizada por D^a Laura Cortés Selva en el Departamento de Comunicación autoriza su presentación a trámite dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento a los Reales Decretos 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 29 de Marzo de 2012.

Dr. D. José Manuel Susperregui
DNE 14234187-E

Dra. D^a. María Mercedes Carmona
DNI: 34831518-I.

AGRADECIMIENTOS

A José Manuel Susperregui, por ser una figura fundamental desde el principio de esta aventura, por aceptar compartir el reto de co-dirigir esta tesis doctoral, por guiarme en el descubrimiento de la labor investigadora y animarme en los momentos bajos. También agradezco a la co-directora de esta tesis María Mercedes Carmona, no sólo el haber podido profundizar en el apasionante mundo de la estadística, sino por los momentos tan agradables junto a su persona.

A toda la Facultad de Comunicación de la Universidad Católica San Antonio, a mis compañeros del área de Comunicación Audiovisual, y en especial a María del Mar Rodríguez y a María del Mar Grañido por su amistad y generosidad a la hora de compartir su sabiduría investigadora.

A Barry Salt no sólo por guiarme en el análisis estilístico, sino por ofrecerme su propia casa durante mi estancia en Londres.

A toda mi familia, por facilitarme el estudio, por inculcarme una filosofía de vida basada en el esfuerzo y el trabajo bien hecho, por tener fe en mi talento. En especial a mi hermano Fernando, por dedicar tantas horas de su tiempo en introducirme en la estadística y sus posibles aplicaciones en mi tesis.

A mi amigo, compañero y amor durante todos estos años, Ángel Sánchez, por su dedicación, comprensión, apoyo y ayuda en la consecución de este trabajo, y por el más importante de nuestros proyectos: Valentina.

*“Mide todo lo que sea medible
y haz medible lo que no sea”.*

Galileo Galilei

*“Es mejor estar callado y parecer tonto,
que hablar y despejar las dudas definitivamente”.*

Grouxo Marx

ÍNDICE

INTRODUCTION/INTRODUCCIÓN.....	17
ÍNDICE DE IMÁGENES	25
ÍNDICE DE GRÁFICOS	27
METODOLOGÍA	37
CORPUS TEÓRICO	
1. Aproximación conceptual.....	59
1.1 El estilo cinematográfico: hacia una definición del estilo visual	60
1.2. Teoría de la práctica cinematográfica: Definición y cualidades de la dirección de fotografía	70
1.2.1. De Hombre de la cámara a Cameraman	73
1.2.2. Elaboración de un film: preproducción, producción y postproducción. El equipo técnico del director de fotografía y su relación con otros departamentos.	75
1.2.3 Formación.....	82
2. Evolución de los elementos técnicos implicados en la dirección de fotografía: cámaras e iluminación.....	87
2.1. El periodo <i>Naïve</i> : los primeros desarrollos tecnológicos (1895-1920)	94
2.1.1. La iluminación natural.....	94
2.1.2. Las cámaras primitivas y los primeros movimientos.....	99
2.2. De la juventud a la madurez tecnológica: 1920-30.....	103
2.2.1. La iluminación artificial.....	104
2.2.2. La evolución de las emulsiones y de las cámaras de cine.....	108
2.3. El “lado oscuro” de la llegada del sonido: 1930-40	113
2.3.1. La introducción de las lentes fresnel.....	115
2.3.2. El estatismo de la cámara con la introducción del sonido.....	116
2.3.3. Fotografía en profundidad: el caso de Gregg Toland	117
2.4. Las formas heredadas de la postguerra (1945-60): el estilo realista.....	120
2.4.1. La iluminación de acuario.....	123
2.5. La introducción de los formatos panorámicos: desde los inicios hasta la actualidad.....	129
2.5.1. Los primeros pasos en la imagen panorámica	131
2.5.2. Reparición de los formatos panorámicos: años cincuenta.....	133

2.5.3. Sistemas de 70 mm. anamórficos y esféricos	144
2.5.4. Del 1.33:1 al 16:9: La introducción del formato de la Alta Definición.	149
2.6. Aquellos maravillosos años 60: el estilo de la vieja escuela y el descubrimiento de la modernidad	157
2.6.1. La transición hacia una iluminación más verosímil. De la iluminación dura de la vieja escuela, a la suavidad de la luz moderna y la justificación de las fuentes de luz	160
2.6.2. La introducción de las cámaras ligeras con sonido sincronizado, el incremento de la sensibilidad del celuloide y la utilización de ópticas extremas.....	164
2.7. Creación de propuestas fotográficas más arriesgadas, basadas en los experimentos realizados en la década anterior, y primeros pasos de las tendencias visuales renovadoras de los 70.....	175
2.7.1. La evolución lógica de la iluminación suave y de la justificación de las fuentes de luz. Amento del empleo de fuentes lumínicas presentes en el decorado, y de la iluminación coloreada. El caso Gordon Willis. Nuevos proyectores lumínicos: lámparas HMI y Xenon	179
2.7.2. Introducción de nuevos soportes y modelos de cámaras que fomentan su movilidad. Nuevas posibilidades creativas derivadas del aumento de la sensibilidad del celuloide: la combinación de los procesos realizados con el negativo. Aplicación sistemática de los filtros difusores y primeros usos de los filtros de color	185
2.8 La hibridación de las tendencias estilísticas en la década de los 80.	194
2.8.1 Iluminación.....	200
2.8.2 Cámara	206
2.9. Los antecedentes de la imagen digital: Los 90.....	220
2.9.1. La hibridación del estilo lumínico en la década de los noventa	239
2.9.2. Los celuloides de alta sensibilidad, la mezcla de formatos, los procesos de laboratorio, la mejora de las ópticas, dispositivos digitales en las cámaras cinematográficas, el despliegue de los soportes para la movilidad de la cámara.	245
2.10. La hibridación analógico-digital. La transformación de la fotografía cinematográfica a través de la postproducción digital.....	259
2.10.1. Iluminación.....	273
2.10.2. ¿Muerte del celuloide?.....	277
3. Color: desde los primeros experimentos hasta 2009	301
3.1. Parámetros objetivos del color y funciones expresivas en la narración cinematográfica:	306

3.2. Principales agentes relacionados con el tratamiento del color, evolución tecnológica y aplicaciones expresivas en la narración cinematográfica.	315
3.3. Un caso excepcional en la aplicación del color: Vittorio Storaro	338

CORPUS ANALÍTICO

4. Análisis descriptivo.....	345
4.1. Variables cuantitativas	345
4.1.1. Tono.....	345
4.1.2. Saturación	358
4.1.3. Brillo	372
4.1.4. Duración del plano.....	387
4.2. Variables cualitativas.....	400
4.2.1. Resultados descriptivos de la variable Exterior/Interior/Exterior-Interior en el universo analizado	400
4.2.2. Resultados descriptivos de la variable Día/Noche/Sin referencias visuales en el universo analizado.....	414
4.2.3. Resultados descriptivos de la variable escala tonal en el universo analizado.....	429
4.2.4. Resultados descriptivos de la variable tonalidad dividida en cálidos y fríos en el universo analizado	446
4.2.5. Resultados descriptivos de la variable tipología de plano individual en el universo analizado	460
4.2.6. Resultados descriptivos de la variable tipología de plano por escala en el universo analizado	484
4.2.7. Resultados descriptivos de la variable localizaciones temáticas en el universo analizado	501
4.2.8. Resultados descriptivos de la variable Estático/Dinámico en el universo analizado	519
4.2.9. Resultados descriptivos de las variables dependientes de los movimientos de cámara en el universo analizado y filme a filme.....	531
4.2.10. Resultados descriptivos de las variables dependientes de los personajes dominantes en el universo analizado y filme a filme	642
4.2.11. Resultados descriptivos de las variables referentes a la localización dominante.....	702
5.- Análisis multivariante.....	765
5.1. Correlaciones entre las variables cuantitativas del universo analizado y de cada uno de los filmes	765

5.2. Cruces de la variable cuantitativa tonalidad con las variables cualitativas	767
5.2.1. Tono.....	767
5.2.2. Saturación	783
5.2.3. Brillo	797
5.2.4. Duración del plano.....	810
5.3. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Life is sweet</i>	828
5.3.1. Tono.....	828
5.3.2. Saturación	840
5.3.3. Brillo	851
5.3.4. Duración de los planos	862
5.4. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Naked</i>	877
5.4.1. Tono.....	877
5.4.2. Saturación	889
5.4.3. Brillo	901
5.4.4. Duración de los planos	913
5.5. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Secrets and lies</i>	928
5.5.1. Tono.....	928
5.5.2. Saturación	940
5.5.3. Brillo	951
5.5.4. Duración de los planos	962
5.6. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Career girls</i>	975
5.6.1. Tono.....	975
5.6.2. Saturación	989
5.6.3. Brillo	1003
5.6.4. Duración de los planos	1017
5.7. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Topsy-Turvy</i>	1031
5.7.1. Tono.....	1031
5.7.2. Saturación	1043
5.7.3. Brillo	1053
5.7.4. Duración de los planos	1062
5.8. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>All or nothing</i>	1075

<i>ÍNDICE</i>	15
5.8.1. Tono.....	1075
5.8.2. Saturación	1086
5.8.3. Brillo	1096
5.8.4. Duración de los planos	1107
5.9. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Vera Drake</i>	1120
5.9.1. Tono.....	1120
5.9.2. Saturación	1131
5.9.3. Brillo	1145
5.9.4. Duración de los planos	1154
5.10. Cruces de las variables cuantitativas con las cualitativas en el filme <i>Happy-go-Lucky</i>	1167
5.10.1. Tono.....	1167
5.10.2. Saturación	1179
5.10.3. Brillo	1190
5.10.4. Duración de los planos	1201
CONCLUSIONES.....	1217
BIBLIOGRAFÍA.....	1253

INTRODUCTION

This research is established on a group of interests. Among them there is a need of reducing the distance between academia and profession as in the field of cinema research there is a qualitative gap between theory and practice, a limited theoretical thinking about a discipline fundamentally based upon practice, and a practice characterized by limited reflection. As a result of this interest emerges the requirement of developing an international context where the main expressive applications of technological tools related to cinematography are reflected.

Nevertheless another important concern in this research is concentrated in finding out new ways of studying cinema and specifically visual aspects of it. Technological developments shapes an adequate context as an historical reference, but it is not enough to make an exhaustive analysis of certain visual elements of the movie image. Hence the question about how to objectively and exhaustively study those visual elements originates and leads us to seek for different methodological approaches. Nonetheless that search takes us to mainly subjective approaches as the basis of methodologies applied to analyze those visual aspects. Therefore there is a new interest in building up a methodological tool that enables us to objectively analyze visual aspects of movie image. For though it has been an inspiration the application of a quantitative methodology to analyze several parameters related to cinema as it is shown through Cinematics project. Mainly focused in obtaining quantitative data of cinema parameters like shot scale, shot length and camera movements, it is possible to accelerate calculations through an easy software that is able to record data from movies and also publishes those results on a web site for everyone to access.

Lev Manovich scientific research about software studies is another essential source of inspiration for the methodology developed in this research particularly the application of several software tools to automatically visualize and obtain quantitative data from images

So the methodological tool developed in this research is a combination of the approaches explained above plus statistics. Through it is possible to access to quantitative data about visual aspects of cinema traditionally conditioned by subjectivity inherent to human perception. Visual parameters like colorimetry

have been broadly considered in a subjective way as it has been reflected in language expressions.

The hypothesis supported in this research is a consequence of the group of interests described above. It says that cinema director Mike Leigh and cinematographer Dick Pope, as co-authors of a group of films, print a visual style characterized by common patterns that are recurrent along their filmography. Thus the object of study of this research is focused on the group of films directed by Mike Leigh and Dick Pope: *Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing*, *Vera Drake* and *Happy-go-Lucky*.

The justification of our object of study is based on the photographic excellence of Dick Pope and Mike Leigh films showed by the prizes received in cinematography festivals and also by the continuity in their work.

One of the main objectives of this research is building a methodological tool that enables researchers to make exhaustive analysis of the main photographic parameters related to cinema style and specifically to cinematography, as well as of some elements related to narrative content. The aim of this methodological tool is to elaborate systematic, objective and verifiable analysis of the cited photographic parameters in one and/or a group of films.

In order to detect a definable style there is a search for common patterns along his work as a result of a quantitative and qualitative variables descriptive and multivariate analysis. To determine the main purpose of the relation of those variables is another aim of this research.

Other secondary intentions are derived from the main objective explained above. Among them to find out if films studied in this research share a common evolution of style parameters and if they act as style markers between acts.

To determine if there is an increase in close-ups, camera movements and a decrease in shots duration through the end of the narrative development of films as it happens in North American commercial features is another minor aim in this research. Connected to it is to discover if Dick Pope and Mike Leigh style is part of commercial North American and/or British cinema conventions.

Other supplementary objective of this research is to watch if there is a correspondence between principal characters and main characters in the analyzed movies.

To check if it is possible to link specific and common stylistic patterns with period movies like *Topsy-Turvy* and *Vera Drake* is another auxiliary aim in this research. In *Career girls* present and past are combined in the same narration so it is interesting to know how style acts distinguishing between those two periods.

In this research there are two different parts and in the first one there are three chapters. In the first one theoretical basis of cinema style are established, also cinematographer and cinematography definition, and finally the evolution of the cinematographer as a professional and his relation to other members of the production team.

Historical evolution of principal technological elements related to cinematography in an international context, and their most important expressive applications is presented along chapter two. The same evolution but focused on colour is developed in chapter three.

To elaborate from chapter one to three a qualitative methodology based on an extensive bibliographic review of the main texts about cinematography has been used.

The second part of this research is focused in the application of the methodology created; hence it is mainly focused in the analysis and its results. One part of this analysis is focused on qualitative and quantitative variables and their evolution along narrative course of each film and between them. In the second part it is developed a multivariate analysis that relates quantitative and qualitative variables in order to see if their relations are statistically significant in the whole universe and in each of the films.

INTRODUCCIÓN

La investigación planteada en este trabajo está fundamentada en un conjunto de inquietudes entre las que se encuentra la necesidad de estrechar los vínculos entre la academia y la profesión. En el terreno de la investigación cinematográfica existe un salto cualitativo entre la teoría y la práctica, una escasa reflexión teórica en torno a una disciplina fundamentalmente basada en la praxis y una praxis en la que apenas existe un pensamiento reflexivo. Fruto de esta inquietud nace la necesidad de desarrollar un contexto evolutivo en el que se reflejen las principales aplicaciones expresivas derivadas de los elementos tecnológicos relacionados con la dirección de fotografía cinematográfica.

No obstante, otra de las inquietudes por las que surge esta investigación se basa en el descubrimiento de nuevas formas de estudiar el cine y concretamente los aspectos visuales del mismo. Los principales desarrollos tecnológicos ofrecen un contexto adecuado para situarnos históricamente, pero no permite elaborar un análisis exhaustivo de ciertos elementos relacionados con la parte visual de los filmes. De ahí surge la pregunta de cómo estudiar dichos aspectos visuales de un modo exhaustivo lo que nos conduce a la búsqueda de diferentes aproximaciones metodológicas. No obstante, dicha búsqueda obtiene como resultado un conjunto de aproximaciones subjetivas a la hora de analizar los citados aspectos visuales, así como la incapacidad para llegar a un criterio conjunto sobre determinados aspectos visuales. De ahí surge la necesidad de crear una herramienta metodológica propia que nos permita realizar análisis visuales objetivos. Para ello ha sido una gran fuente de inspiración la aplicación de una metodología cuantitativa para el análisis de parámetros relacionados con la cinematografía, y que se pone de manifiesto a través del proyecto Cinematics. El grupo de investigadores que forman parte del citado proyecto se centran fundamentalmente en aspectos cinematográficos como la duración del plano o su escala, de los que obtienen datos cuantificables. Dicha metodología tiene su reflejo en un programa informático al que cualquier investigador puede acceder para aportar sus propios resultados.

Otra fuente de inspiración fundamental para la creación de la herramienta metodológica desarrollada en esta investigación se basa en las investigaciones de

Lev Manovich, que aplica un conjunto de programas informáticos mediante los que es posible la obtención automática de determinados datos de la imagen, y su visualización en tiempo real.

El resultado de la sinergia entre las metodologías citadas junto con la aplicación de la estadística permite la construcción de la herramienta metodológica que se ha desarrollado en esta investigación. Su aplicación favorece el acceso a datos cuantitativos que conducen a unos resultados objetivos sobre aspectos visuales, anteriormente muy condicionados por la subjetividad inherente a la percepción humana. Dicha subjetividad se ha reflejado tradicionalmente en los problemas del lenguaje a la hora de describir elementos relacionados con la imagen como la colorimetría.

A partir de los datos obtenidos es posible pasar al siguiente nivel de interpretación en el que es posible emitir valoraciones cualitativas relacionadas con los resultados obtenidos.

De las inquietudes mencionadas en los párrafos anteriores se deriva la formulación de la hipótesis principal desarrollada en esta investigación que defiende que el director de cine Mike Leigh y el director de fotografía Dick Pope, como co-autores de un conjunto de obras audiovisuales, imprimen un estilo visual (fotográfico) caracterizado por unos patrones comunes que se repiten a lo largo de su obra.

El objeto de estudio de esta investigación se centra en los filmes dirigidos por el tándem formado por el director de cine Mike Leigh y el director de fotografía Dick Pope, co-autores de la obra cinematográfica: *Life is sweet* (1990), *Naked* (1993), *Secrets & lies* (1996), *Career girls* (1997), *Topsy-Turvy* (1999), *All or nothing* (2002), *Vera Drake* (2004) y *Happy go lucky* (2008).

La justificación de la elección del objeto de estudio se basa en primer lugar en la excelencia fotográfica demostrada por los galardones recibidos por Dick Pope en festivales de dirección de fotografía de relevancia, así como por la continuidad de su obra junto a Mike Leigh.

Como consecuencia de las inquietudes formuladas en los párrafos anteriores se deriva uno de los objetivos principales de esta investigación: la creación de una herramienta metodológica que permita un análisis exhaustivo de los principales parámetros relacionados con el estilo cinematográfico, y más

concretamente con la fotografía cinematográfica, así como de ciertos elementos del contenido narrativo. Otro objetivo de esta herramienta metodológica es la elaboración de análisis sistemáticos, concretos y verificables de los parámetros citados, en uno y/o en un conjunto de filmes.

Como tercer objetivo principal de esta investigación está la obtención de un estilo conjunto a través de la búsqueda de patrones comunes derivados del análisis descriptivo y multivariante de un conjunto de variables cuantitativas y cualitativas, tanto fotográficas como de contenido, y el conocimiento de su función.

Derivado de este tercer objetivo se encuentran otros secundarios entre los que figura el descubrimiento de la existencia de una evolución conjunta en la totalidad de los filmes, así como de variables que actúen como marcadoras de estilo entre los cambios entre actos. Tratar de descubrir si existe un incremento hacia el final del desarrollo narrativo de los filmes, de los planos de menor tipología, del número de movimientos de cámara y de la reducción de la duración de los planos, como sucede en el cine comercial norteamericano, constituye otra finalidad secundaria de esta investigación. De hecho otro de los objetivos secundarios es descubrir si los parámetros configuradores del estilo se sitúan dentro de las convenciones del cine comercial norteamericano y/o del británico.

El descubrimiento de la coincidencia entre los personajes dominantes analizados en este estudio y los protagonistas de los filmes, forma parte de los objetivos menores de esta investigación. Así como también el descubrimiento de la posibilidad de asociar con las obras que relatan décadas pasadas como *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, unos determinados rasgos estilísticos diferenciadores de los restantes filmes. En el caso de *Career girls* en el que se intercalan el presente y el pasado, se tratará de averiguar si el estilo actúa como elemento diferenciador de las citadas épocas.

El cuarto objetivo importante de esta investigación se basa en la contextualización temporal en la historia del desarrollo tecnológico, del estilo obtenido tras el análisis.

En esta investigación existen dos partes claramente diferenciadas. La primera está compuesta por tres capítulos en el primero de los cuales se sientan las bases teóricas sobre el estilo cinematográfico, la definición de la dirección de

fotografía cinematográfica, la evolución del director de fotografía como profesional del ámbito cinematográfico, y la relación que mantiene con otros miembros del equipo de producción.

En el capítulo segundo se expone desde los inicios del desarrollo cinematográfico hasta la actualidad, la evolución en un contexto internacional de los principales elementos técnicos relacionados con la dirección de fotografía cinematográfica y de sus principales aplicaciones expresivas. Un planteamiento similar pero centrado exclusivamente en el color como herramienta expresiva se aborda en el tercer capítulo.

Para la elaboración de los tres primeros capítulos se ha recurrido a una metodología cualitativa basada en una amplia revisión bibliográfica de las revistas y obras más importantes a nivel internacional relacionadas con la fotografía cinematográfica.

La segunda parte de esta investigación se centra en el corpus analítico en el que se exponen los resultados obtenidos tras la aplicación de la herramienta estadística diseñada para tal efecto. La primera parte de este corpus analítico desarrolla un análisis descriptivo de la totalidad de variables cuantitativas y cualitativas analizadas en esta investigación, así como sobre su evolución a lo largo del desarrollo narrativo de cada filme y del conjunto de la obra objeto de esta investigación. En la segunda parte del corpus analítico se aborda un análisis multivariante en el que se relacionan las variables cuantitativas con las cualitativas, en el universo analizado y en cada uno de los filmes.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1	44
Imagen 2	48
Imagen 4	50
Imagen 5	51
Imagen 6	136
Imagen 7	136
Imagen 8	137
Imagen 9	137
Imagen 10	137
Imagen 11	138
Imagen 12	140
Imagen 13	141
Imagen 14	141
Imagen 15	142
Imagen 16	145
Imagen 17	147
Imagen 18	148
Imagen 19	152
Imagen 20	152
Imagen 21	152

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico A	231
Gráfico B.....	232
Gráfico C.....	232
Gráfico E.....	236
Gráfico F.....	237
Gráfico G	237
Gráfico H.....	238
Gráfico I.....	239
Gráfico M.....	270
Gráfico N.....	271
Gráfico O	272
Gráfico P.....	272
Gráfico Q.....	273
Gráfico - 1	345
Gráfico - 2.....	347
Gráfico - 3.....	349
Gráfico - 4.....	349
Gráfico - 5.....	350
Gráfico - 6.....	350
Gráfico - 7.....	351
Gráfico - 8.....	351
Gráfico - 9.....	352
Gráfico - 10.....	352
Gráfico - 11.....	353
Gráfico - 12.....	353
Gráfico - 13.....	354
Gráfico - 14.....	354
Gráfico - 15.....	355
Gráfico - 16.....	355
Gráfico - 17.....	356
Gráfico - 19.....	356
Gráfico - 20.....	358
Gráfico - 21.....	360
Gráfico - 22.....	362
Gráfico - 23.....	362
Gráfico - 24.....	363
Gráfico - 25.....	363

Gráfico - 26	364
Gráfico - 27	364
Gráfico - 28	365
Gráfico - 29	366
Gráfico - 30	366
Gráfico - 31	367
Gráfico - 32	368
Gráfico - 33	368
Gráfico - 34	369
Gráfico - 35	369
Gráfico - 36	370
Gráfico - 37	370
Gráfico - 38	372
Gráfico - 39	374
Gráfico - 40	377
Gráfico - 41	378
Gráfico - 42	379
Gráfico - 43	379
Gráfico - 44	380
Gráfico - 45	380
Gráfico - 46	381
Gráfico - 47	381
Gráfico - 48	382
Gráfico - 49	382
Gráfico - 50	383
Gráfico - 51	383
Gráfico - 52	384
Gráfico - 53	384
Gráfico - 54	385
Gráfico - 55	385
Gráfico - 56	387
Gráfico - 57	387
Gráfico - 58	389
Gráfico - 59	391
Gráfico - 60	391
Gráfico - 61	392
Gráfico - 62	392
Gráfico - 63	393
Gráfico - 64	393
Gráfico - 65	394

Gráfico - 66	394
Gráfico - 67	395
Gráfico - 68	395
Gráfico - 69	396
Gráfico - 70	396
Gráfico - 71	397
Gráfico - 72	397
Gráfico - 73	398
Gráfico - 74	398
Gráfico - 75	401
Gráfico - 76	403
Gráfico - 77	404
Gráfico - 78	405
Gráfico - 79	407
Gráfico - 80	408
Gráfico - 81	409
Gráfico - 82	410
Gráfico - 83	411
Gráfico - 84	413
Gráfico - 85	415
Gráfico - 86	416
Gráfico - 87	418
Gráfico - 88	420
Gráfico - 89	421
Gráfico - 90	422
Gráfico - 91	423
Gráfico - 92	425
Gráfico - 93	427
Gráfico - 94	428
Gráfico - 95	430
Gráfico - 96	432
Gráfico - 97	434
Gráfico - 98	436
Gráfico - 99	437
Gráfico - 100	439
Gráfico - 101	440
Gráfico - 102	442
Gráfico - 103	443
Gráfico - 104	445
Gráfico - 105	447

Gráfico - 106	449
Gráfico - 107	451
Gráfico - 108	452
Gráfico - 109	453
Gráfico - 110	454
Gráfico - 111	455
Gráfico - 112	456
Gráfico - 113	457
Gráfico - 114	458
Gráfico - 115	463
Gráfico - 116	465
Gráfico - 117	469
Gráfico - 118	471
Gráfico - 119	473
Gráfico - 120	474
Gráfico - 121	476
Gráfico - 122	478
Gráfico - 123	480
Gráfico - 124	482
Gráfico - 125	485
Gráfico - 126	487
Gráfico - 127	490
Gráfico - 128	491
Gráfico - 129	493
Gráfico - 130	494
Gráfico - 131	495
Gráfico - 132	497
Gráfico - 133	498
Gráfico - 134	499
Gráfico - 135	502
Gráfico - 136	504
Gráfico - 137	507
Gráfico - 138	508
Gráfico - 139	510
Gráfico - 140	511
Gráfico - 141	512
Gráfico - 142	514
Gráfico - 143	516
Gráfico - 144	518
Gráfico - 145	520

Gráfico - 146	521
Gráfico - 147	523
Gráfico - 148	524
Gráfico - 149	525
Gráfico - 150	526
Gráfico - 151	527
Gráfico - 152	528
Gráfico - 153	529
Gráfico - 154	530
Gráfico - 155	531
Gráfico - 156	533
Gráfico - 157	534
Gráfico - 158	535
Gráfico - 159	536
Gráfico - 160	537
Gráfico - 161	538
Gráfico - 162	539
Gráfico - 163	540
Gráfico - 164	541
Gráfico - 165	543
Gráfico - 166	545
Gráfico - 167	546
Gráfico - 168	547
Gráfico - 169	548
Gráfico - 170	549
Gráfico - 171	550
Gráfico - 172	551
Gráfico - 173	552
Gráfico - 174	553
Gráfico - 175	554
Gráfico - 176	556
Gráfico - 177	557
Gráfico - 178	558
Gráfico - 179	559
Gráfico - 180	560
Gráfico - 181	561
Gráfico - 182	562
Gráfico - 183	563
Gráfico - 184	564
Gráfico - 185	566

Gráfico - 186	568
Gráfico - 187	569
Gráfico - 188	570
Gráfico - 189	571
Gráfico - 190	572
Gráfico - 191	573
Gráfico - 192	574
Gráfico - 193	575
Gráfico - 194	576
Gráfico - 195	577
Gráfico - 196	579
Gráfico - 197	580
Gráfico - 198	581
Gráfico - 199	582
Gráfico - 200	583
Gráfico - 201	584
Gráfico - 202	585
Gráfico - 203	586
Gráfico - 204	587
Gráfico - 205	589
Gráfico - 206	590
Gráfico - 207	591
Gráfico - 208	592
Gráfico - 209	593
Gráfico - 210	594
Gráfico - 211	595
Gráfico - 212	596
Gráfico - 213	597
Gráfico - 214	598
Gráfico - 215	599
Gráfico - 216	600
Gráfico - 217	602
Gráfico - 218	603
Gráfico - 219	604
Gráfico - 220	605
Gráfico - 221	606
Gráfico - 222	607
Gráfico - 223	608
Gráfico - 224	609
Gráfico - 225	610

Gráfico - 226	612
Gráfico - 227	613
Gráfico - 228	614
Gráfico - 229	615
Gráfico - 230	616
Gráfico - 231	617
Gráfico - 232	618
Gráfico - 233	619
Gráfico - 234	620
Gráfico - 235	621
Gráfico - 236	622
Gráfico - 237	623
Gráfico - 238	624
Gráfico - 239	625
Gráfico - 240	626
Gráfico - 241	627
Gráfico - 242	628
Gráfico - 243	629
Gráfico - 244	630
Gráfico - 245	632
Gráfico - 246	633
Gráfico - 247	634
Gráfico - 248	635
Gráfico - 249	636
Gráfico - 250	637
Gráfico - 251	638
Gráfico - 252	639
Gráfico - 253	640
Gráfico - 254	641
Gráfico - 255	642
Gráfico - 256	644
Gráfico - 257	645
Gráfico - 258	646
Gráfico - 259	647
Gráfico - 260	648
Gráfico - 261	649
Gráfico - 262	650
Gráfico - 263	651
Gráfico - 264	652
Gráfico - 265	654

Gráfico - 266	656
Gráfico - 267	657
Gráfico - 268	658
Gráfico - 269	659
Gráfico - 270	660
Gráfico - 271	661
Gráfico - 272	662
Gráfico - 273	663
Gráfico - 274	664
Gráfico - 275	666
Gráfico - 276	668
Gráfico - 277	669
Gráfico - 278	670
Gráfico - 279	671
Gráfico - 280	672
Gráfico - 281	673
Gráfico - 282	674
Gráfico - 283	675
Gráfico - 284	676
Gráfico - 285	678
Gráfico - 286	680
Gráfico - 287	681
Gráfico - 288	682
Gráfico - 289	683
Gráfico - 290	684
Gráfico - 291	685
Gráfico - 292	686
Gráfico - 293	687
Gráfico - 294	688
Gráfico - 295	690
Gráfico - 296	692
Gráfico - 297	693
Gráfico - 298	694
Gráfico - 299	695
Gráfico - 300	696
Gráfico - 301	697
Gráfico - 302	698
Gráfico - 303	699
Gráfico - 304	700
Gráfico - 305	702

Gráfico - 306	704
Gráfico - 307	705
Gráfico - 308	706
Gráfico - 309	707
Gráfico - 310	708
Gráfico - 311	709
Gráfico - 312	710
Gráfico - 313	711
Gráfico - 314	712
Gráfico - 315	714
Gráfico - 316	716
Gráfico - 317	717
Gráfico - 318	718
Gráfico - 319	719
Gráfico - 320	720
Gráfico - 321	721
Gráfico - 322	722
Gráfico - 323	723
Gráfico - 324	724
Gráfico - 325	726
Gráfico - 326	728
Gráfico - 327	730
Gráfico - 328	731
Gráfico - 329	732
Gráfico - 330	733
Gráfico - 331	734
Gráfico - 332	735
Gráfico - 333	736
Gráfico - 334	737
Gráfico - 335	739
Gráfico - 336	741
Gráfico - 337	743
Gráfico - 338	744
Gráfico - 339	745
Gráfico - 340	746
Gráfico - 341	747
Gráfico - 342	748
Gráfico - 343	749
Gráfico - 344	750
Gráfico - 345	752

Gráfico - 346	754
Gráfico - 347	756
Gráfico - 348	757
Gráfico - 349	758
Gráfico - 350	759
Gráfico - 351	760
Gráfico - 352	761
Gráfico - 353	762
Gráfico - 354	763

METODOLOGÍA

En esta investigación existen dos partes claramente diferenciadas. La primera está compuesta por tres capítulos, el primero dedicado al *corpus* teórico relativo a los conceptos fundamentales relacionados con el estilo visual y la dirección de fotografía cinematográfica. La evolución histórica de los principales elementos relacionados con la dirección de fotografía cinematográfica se expone en los capítulos segundo y tercero. Para la elaboración de estos tres capítulos se ha recurrido a una metodología cualitativa basada en una amplia revisión bibliográfica de las obras fundamentales que versan sobre las materias citadas. En el caso de los capítulos segundo y tercero se ha establecido un orden de exposición de los datos (cámara e iluminación), y la revisión de las revistas más importantes a nivel internacional relacionadas con la fotografía cinematográfica y sus principales aplicaciones expresivas.

La segunda parte de esta investigación se destina al *corpus* analítico, en el que se ha diseñado una metodología cuantitativa basada en la estadística, para el análisis de un conjunto de variables formales y de contenido relacionadas con la fotografía cinematográfica. Con ella se pretende crear una herramienta universal que permita un análisis sistemático, objetivo y repetible por parte de otros investigadores de las variables fotográficas más importantes¹, susceptibles de ser cuantificadas y que, a su vez, definen el estilo cinematográfico. No obstante, una vez obtenidos los datos cuantitativos se procede a la interpretación cualitativa de los mismos.

Parte de la herramienta metodológica creada en esta investigación tiene sus raíces en los estudios de estilometría llevados a cabo por Barry Salt².

¹ Tal y como se ha detallado a lo largo del epígrafe 2, existen otras variables fotográficas definidoras del estilo visual, que no se analizan en esta investigación. No se descarta en próximos estudios el análisis de dichos parámetros ya que se ha creado en esta investigación el contexto histórico en el que se inscriben.

² SALT, BARRY, "Statistical style analysis of motion pictures", *Film Quarterly*, vol. 28, nº 1, 1974, pp. 13-22; SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, London, Starword, 2nd edition 1992. Otras obras de referencia del autor: "Film style and technology in the thirties", *Film Quarterly* 30, nº 1, otoño 1976, pp. 19-32; "Film style and

Posteriormente, otros investigadores como David Bordwell³, Warren Buckland y Thomas Elsaesser⁴, Harv Bishop⁵, Charles O'Brian⁶ y Yuri Tsivan⁷, aplican este tipo de metodología en sus investigaciones, como es visible en el proyecto colectivo *cinematics*⁸.

Barry Salt obtiene la media relativa a la escala o tipología de los planos, a su duración, a los movimientos de la cámara, a los planos-contraplanos, a los planos subjetivos y a los planos-inserto, ya que el autor considera que dichas variables son las que dependen directamente del control del director y además son cuantificables. En sus investigaciones iniciales Salt analiza la totalidad de las obras, no obstante la experiencia le conduce a escoger años después, una muestra de los treinta a cuarenta primeros minutos de cada filme, que considera representativa de la totalidad de los mismos⁹. En recientes publicaciones Salt afirma que escoge los planos susceptibles de análisis de modo secuencial a lo largo del filme¹⁰.

En esta investigación se considera que los parámetros relativos a la tipología de plano y a los movimientos de la cámara no son autoría exclusiva del director – tal y como se ha especificado en el epígrafe 1.1– sino que la fotografía cinematográfica está estrechamente relacionada con la creación de los mismos, y

technology in the forties”, *Film Quarterly* 31, n°1, otoño 1977; “Film form, 1900-1906”, *Sight and Sound* 47, n° 3, verano de 1978, pp. 148-153; *Moving into pictures*, London, Starword, 2006

³ <http://www.cinematics.lv/bordwell> (11/09/06)

⁴ ELSAESSER, THOMAS; BUCKLAND, WARREN, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London, Arnold, 2002

⁵ BISHOP, H. J., “A medium variable analysis in film: a comparison of Bogdanovich with Ford, Hawks, Hitchcock and Welles”, *MA Journalism*, University of Colorado at Boulder, 1985.

⁶ <http://www.cinematics.lv/obrien> (11/09/2006)

⁷ <http://www.cinematics.lv/tsivian> (11/09/2006)

⁸ <http://www.cinematics.lv/> (09/02/2010)

⁹ SALT, BARRY, “Let a hundred flowers bloom: Film form, style and aesthetics”, *Sight & Sound*, vol. 43, n. 2, 1974. pp. 108-109.

¹⁰ <http://www.cinematics.lv/salt.php> (17/10/2010)

en consecuencia se han incluido entre las variables fotográficas cuantificadas. Por lo tanto, para el análisis de la tipología de plano se ha tomado como referencia la metodología empleada por Salt que se detalla más adelante, y que se basa en una clasificación que surge de la industria cinematográfica en los años cuarenta y tiene como referencia la figura humana. También es similar la metodología empleada para la cuantificación de los movimientos de cámara, aunque con modificaciones.

Frente a ello, la metodología aplicada en esta investigación para la medición de variables formales relacionadas con la iluminación y la colorimetría como el brillo, el tono y la saturación bebe sus fuentes del trabajo desarrollado por el grupo de investigación del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de California, liderado por Lev Manovich. Este grupo multidisciplinar aplica –entre otras herramientas– el programa *ImageJ64* que permite extraer datos cuantitativos de las imágenes¹¹.

Finalmente la elección de las variables de contenido y la metodología empleada para cuantificarlas se basa en su vinculación con las variables formales para crear un posible estilo fotográfico.

Antes de proceder al análisis es fundamental que la totalidad de los filmes que forman parte del objeto de estudio se encuentren en el mismo formato. En esta investigación se ha elegido el DVD, ya que la totalidad de las obras fílmicas están presentes en dicho soporte y es posible manejar sus archivos con una plataforma digital relativamente sencilla.

Los archivos que incluye el DVD se encuentran en formato .m2v y, por lo tanto, ofrecen cierta compresión de la imagen frente al celuloide original. El analista es consciente de las limitaciones que impone la compresión, ya que afecta a la colorimetría, al brillo o al contraste de la imagen. Como todos los análisis se han elaborado en el mismo soporte, el estudio comparativo está garantizado.

La unidad de análisis de esta investigación es el plano individual de cada filme puesto que posee unas características fotográficas específicas susceptibles de medición que es necesario tener en cuenta para obtener unos resultados rigurosos.

¹¹ <http://lab.softwarestudies.com/2008/09/cultural-analytics.html>
(06/09/2010)

Aunque lo ideal sería aplicar la metodología en la totalidad de los planos que conforman cada obra cinematográfica, la propia naturaleza de la misma provoca que, el objeto de estudio y las variables que se pretenden medir resulten desmesuradas para los objetivos de esta investigación. Por lo tanto se ha recurrido a la estadística para calcular el tamaño muestral que es necesario analizar de modo aleatorio de la totalidad de los planos que componen un filme. En esta investigación, como el material de estudio es finito y conocido, se recurre a la siguiente fórmula¹²:

$$n = \frac{Z^2 \times N \times P(1 - P)}{(N - 1) \times e^2 + Z^2 \times P(1 - P)}$$

Donde:

n = tamaño de la muestra

N = tamaño de la población (en este caso corresponde al total de planos que componen cada filme)

Z = valor de la desviación normal que garantiza un nivel de confianza determinado. En nuestro caso, se desea un nivel de confianza del 95% (por lo que Z=1.96) que es la probabilidad de que los datos obtenidos en el estudio sean ciertos.

P = proporción esperada o porcentaje de la población que posee unas determinadas características objeto de estudio. Si como en este caso el valor es desconocido, se suele suponer que p= 0,5.

e= error máximo o diferencia máxima que se está dispuesto a admitir entre el resultado obtenido analizando una muestra, y el que se obtendría si se estudiara toda la población.

En la tabla 1 se expone el número total de planos que componen cada filme (Universo objeto de estudio), el número de planos analizados (muestra) y el error muestral derivado del número de planos que conforman cada muestra.

¹²PÉREZ, CÉSAR, *Técnicas de muestreo estadístico*, Madrid, Garceta, 2009

Tabla 1			
Título del filme	Universo Objeto de Estudio (UOE) (Número total de planos de cada filme)	Muestra (Planos a analizar)	Error muestral (errores parciales y totales) $\pm E$ (%)
<i>Life is sweet</i>	598	210	$\pm 5,45\%$
<i>Naked</i>	950	242	$\pm 5,44\%$
<i>Secrets and lies</i>	1086	241	$\pm 5,57\%$
<i>Career girls</i>	966	243	$\pm 5,44\%$
<i>Topsy-Turvy</i>	1525	268	$\pm 5,44\%$
<i>All or nothing</i>	909	239	$\pm 5,45\%$
<i>Vera Drake</i>	896	238	$\pm 5,45\%$
<i>Happy-go-lucky</i>	952	242	$\pm 5,44\%$

Es necesario apuntar que cada filme se ha dividido previamente en cuatro partes proporcionales (cuartiles) atendiendo a su duración en minutos, para que la elección de los planos al azar se distribuya homogéneamente entre las diferentes partes. De este modo es posible observar el comportamiento de una variable en cada cuartil y su evolución a lo largo de los cuartiles. Además aunque no se trata de una proporción exacta, el primer cuartil suele coincidir con el primer acto (con una duración de 30 minutos); el segundo y el tercer cuartil con el segundo acto (60 minutos); y el cuarto cuartil, con el tercer acto (30 minutos), es decir los tres actos expuestos en manuales clásicos de guión como el de Syd Field¹³. No obstante otros autores como Kristin Thompson consideran que una gran cantidad de filmes pertenecientes al cine clásico de Hollywood poseen cuatro actos de aproximadamente 25 ó 30 minutos¹⁴. Es interesante añadir que las divisiones en cuatro actos mencionadas se realizan tras un análisis detallado de la

¹³ FYELD, SYD, *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*, Guipúzcoa, Plot ediciones, 1994

¹⁴ THOMPSON, KRISTIN, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, Harvard University Press, 1999

narrativa, frente a otro tipo de estudio que se centra en las propiedades físicas del filme. Muchos observadores pueden estar de acuerdo con las divisiones por actos, pero estas divisiones no se reflejan necesariamente en ninguna medida física de los planos y transiciones de un filme. No obstante los estudios de James E. Cutting analizan precisamente si los cuatro actos mencionados con anterioridad se reflejan a nivel estilístico. Tras un análisis de 150 filmes Hollywoodienses de entre 1935 y 2005 concluye que los planos de mayor longitud suceden al principio, al final y en las divisiones entre el primer, segundo y tercer cuartil. Frente a ello, los planos se acortan ligeramente hacia la mitad de cada uno de los actos provocando una intensificación dramática. Por lo tanto con este estudio se demuestra físicamente la existencia de los cuatro actos en un filme, que el autor justifica a través de la transmisión cultural entre directores que crean y siguen normas establecidas. Estos tipos de motivos recurrentes son útiles para guiar a los espectadores hacia lo que se espera de un filme y cuándo¹⁵.

A la hora de abordar el análisis es necesario tener en cuenta que ciertas variables se cuantifican mediante la identificación de cada plano y su observación detallada. No obstante otras variables precisan la obtención de una imagen fija o fotograma representativo de la totalidad del plano para su cuantificación. Tal es el caso de las variables brillo, tono y saturación de la imagen.

Cuando se dispone de todas las imágenes estáticas citadas, se procede a la obtención de los resultados relativos a las variables susceptibles de análisis. No obstante antes se detallan los datos genéricos de los filmes que hacen referencia a la totalidad de los mismos, no a cada plano individual. Se tendrá en cuenta el título de la película y el año, ya que permite contextualizar la utilización de determinados elementos fotográficos en el marco de las novedades tecnológicas principales detalladas en la primera parte de la investigación y, además, permite observar la presencia y evolución de los elementos estilísticos analizados.

Los datos específicos se obtienen de las variables que se dividen en formales y de contenido. Las variables formales son los pilares fundamentales de la dirección de fotografía cinematográfica, y las de contenido incluyen elementos

¹⁵ CUTTING, JAMES E.; BRUNICK, KAITLIN L.; DELONG, JORDAN E., Projections, "How act structure sculpts shot lengths and shot transitions in Hollywood film", vol. 5, issue 1, Summer 2011

que forman parte de la puesta en escena y que se subdividen en: temporales, espaciales y actorales. El estudio de las citadas variables nos indica la existencia de posibles estilemas ya que cada director de fotografía emplea combinaciones distintas.

Ciertas variables formales y de contenido de los planos se mantienen constantes a lo largo de los filmes, y otras son específicas y cambian de plano a plano. A su vez tanto las variables formales como las de contenido pueden ser cuantitativas si ofrecen resultados numéricos, o cualitativas si son categorías o atributos (sexo, profesión, color de ojos) y sólo pueden ser nominales u ordinales.

Entre las variables formales propiamente fotográficas se incluyen las relacionadas con la cámara, la iluminación cinematográfica y la colorimetría de la imagen y que se exponen a continuación. Entre las relacionadas con la cámara se encuentran:

- **Duración del plano en segundos:** variable formal cuantitativa que muestra información sobre la longitud de cada plano individual. La media de la duración de la totalidad de los planos advierte sobre un tipo de estilo englobado en una tendencia determinada. La duración del plano también anuncia la cantidad de tiempo que ocupa la información que se visualiza y por lo tanto, el peso del mismo en la narración. Aquellos planos cuya duración posea decimales a partir del 0,5 se redondean a la siguiente cifra superior, por ejemplo de 0,5 a 1.

- **Escala del plano:** Variable formal cualitativa que alude a las dimensiones (altura y anchura) del encuadre. Tal y como se ha citado en líneas anteriores, para categorizar los diferentes planos se ha recurrido a la metodología empleada por Salt que se visualiza en la imagen 1. ilustración siguiente. Es necesario especificar que en aquellos planos en los que aparecen varias figuras en profundidad, se medirá el tamaño del encuadre en relación al personaje o personajes en los que recaiga el enfoque, o si todos ellos están enfocados, en aquellos que aparezcan en el primer término del plano.

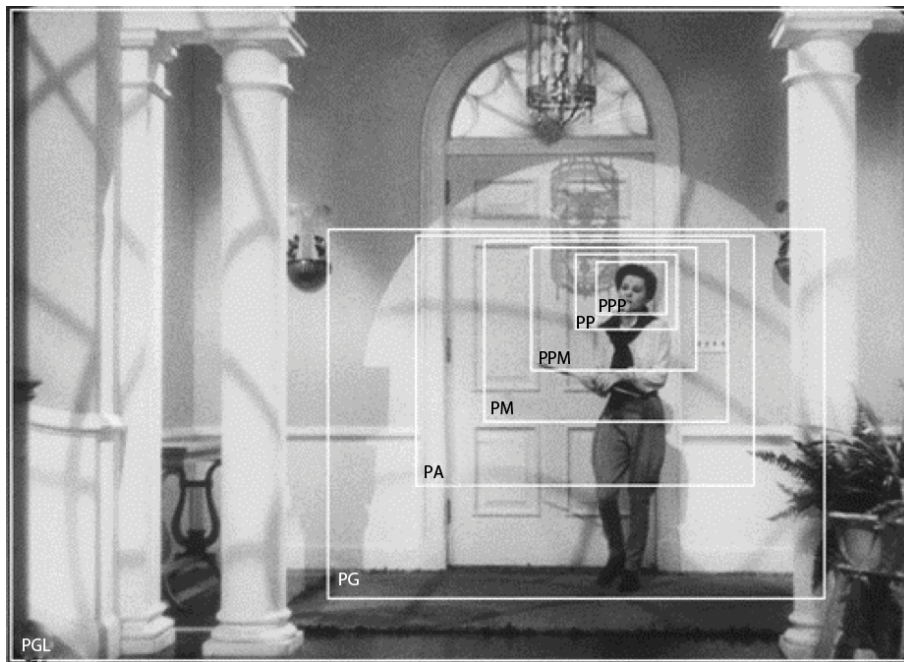


Imagen 1

Entre las categorías que nos informan sobre las dimensiones del encuadre se encuentra el plano detalle o PD, que muestra un objeto particular o el detalle de una parte concreta de la figura humana, como un ojo o una mano. En el PPP o primerísimo primer plano, las dos dimensiones del encuadre evidencian sólo la cabeza de la figura humana. PP es un primer plano acotado por la cabeza y los hombros del personaje. Un primer plano medio o PPM incluye hasta la cintura del personaje y el PM o plano medio, desde debajo de la cadera. PA corresponde a un plano americano que evidencia el cuerpo del personaje desde las rodillas. Un plano general o PG incluye la totalidad de la figura humana, frente al plano general largo o PGL, en el que dicho personaje aparece en el encuadre, con un tamaño reducido.

En la categoría “varios” se incluyen aquellos planos en los que –debido al movimiento de la cámara y/o de los caracteres– coexisten varias tipologías. Para cuantificarlos se ha tenido en cuenta el tamaño del encuadre al inicio del plano, en el medio y al finalizar. La categorización es similar a la descrita en el párrafo anterior, pero incluye hasta tres posibles variaciones del tamaño del encuadre. De

ahí que en una misma toma se pueda pasar –por ejemplo– de un primer plano a un plano medio corto, o en el caso de tres variaciones de un PP a un PMC y a PG.

En la tabla 2 se especifica el modo de codificar cada tipología de plano individual.

Tabla 2	
Tipología de plano individual	Código
PD	0
PPP	1
PP	2
PPM	3
PM	4
PA	5
PG	6
PGL	7
Varios	8

La tipología de plano individual citada con anterioridad se ha agrupado en otra categoría más general denominada “tipología de plano por escala” que se subdivide en cuatro casos. Tal y como se muestra en la tabla 3, el primero, codificado con un “1”, agrupa desde el PD al PP, el segundo “2” abarca desde el PPM al PM y el tercero “3”, del PA al PGL. Los planos en los que existen variaciones del tamaño del encuadre en la misma toma también se denominan simplemente como “variaciones”, y se cuantifican con el número “4”.

Tabla 3	
Tipología de plano por escala	Código
PD-PP	1
PPM-PM	2
PA-PGL	3
Variaciones del tamaño del encuadre o “variaciones”	4

Movimientos de cámara: Variable formal cualitativa que pretende reflejar los desplazamientos de la cámara que aparecen con mayor asiduidad en los filmes analizados. Inspirada en las categorías que establece Salt, se han añadido

ciertas modificaciones para reflejar los movimientos propios de la cámara y no de la óptica¹⁶. Es necesario apuntar que los movimientos de cámara destinados a reencuadrar a los actores y que no superan los 10°, no son tenidos en cuenta ya que son realizados instintivamente.

Las categorías incluidas en los movimientos de la cámara son el emplazamiento de la cámara en un soporte que impide su desplazamiento o trípode, la colocación de la cámara al hombro, la ubicación de la cámara en un soporte que permite el desplazamiento a través de ruedas o raíles, los dispositivos *steadicam* o hidráulicos, y la posición de la cámara en el medio aéreo. Todas ellas comparten la posibilidad de realizar una serie de movimientos entre los que se incluye el estatismo de la cámara o la inexistencia de movimiento, la panorámica horizontal, la vertical y la suma de ambas. Sin embargo la colocación de la cámara en un sistema estático como el trípode, no permite realizar movimientos más complejos que las panorámicas horizontales, verticales o la combinación de ambas.

La panorámica horizontal implica un giro del cuerpo de la cámara en el eje horizontal, a través del cabezal del trípode. La panorámica vertical es similar al anterior pero en el plano vertical. Ambas panorámicas pueden –además– coexistir en el mismo plano.

Los sistemas que permiten realizar otros movimientos más complejos además de las panorámicas citadas son los que son capaces de sujetar la cámara al hombro, que imprime cierta inestabilidad a la imagen, los dispositivos que permiten el desplazamiento de la cámara a través de ruedas o raíles, los dispositivos estabilizadores como la *steadicam*, los sistemas hidráulicos como las grúas, y los sistemas aéreos. Todos ellos –a excepción de las panorámicas– permiten la traslación de la cámara del punto original en el que se encuentra, es decir posibilitan la realización de movimientos más complejos que pueden realizarse de forma individual o combinados. Entre ellos se encuentra el desplazamiento de la cámara de derecha a izquierda y viceversa, hacia delante o hacia atrás, arriba y abajo, circular y/o semicircular. Los movimientos hacia la derecha y/o la izquierda implican la traslación de la cámara del punto inicial en el que está situada, en paralelo o lateralmente al objeto fotografiado. En el caso

¹⁶ <http://www.cinematics.lv/salt.php> (06/09/2010)

del desplazamiento hacia delante y/o hacia atrás, la cámara cambia su posición inicial, acercándose y/o alejándose del objeto fotografiado. En las opciones que contemplan el ascenso y/o descenso de la cámara de su posición inicial, suelen intervenir dispositivos hidráulicos que elevan y/o descienden la cámara, sin que ésta quede suspendida en el aire. La trayectoria circular implica la traslación de la cámara del punto inicial en el que está situada, dibujando un círculo completo alrededor del objeto fotografiado, y en la semicircular, la traslación es la mitad.

Los movimientos citados aparecen codificados con un "0" indicando la inexistencia de dicha variable, o con un "1" cuando esté presente.

La tabla 4 muestra los diferentes movimientos de cámara que se han considerado en esta investigación.

Tabla 4	
Movimiento	Descripción
Cámara en trípode	La cámara está situada sobre un trípode
Cámara al hombro	La cámara se coloca en el hombro del operador
<i>Track</i> o <i>Steadicam</i>	Desplazamiento de la cámara en una plataforma estabilizadora
Cámara en el aire	La cámara está suspendida en el aire
Panorámica horizontal	La cámara se mueve en el eje horizontal
Panorámica vertical	La cámara se mueve en el eje vertical
Desplazamiento lateral	La cámara se desplaza lateralmente de izquierda a derecha y/o viceversa
Desplazamiento hacia arriba	La cámara se desplaza hacia arriba
Desplazamiento hacia abajo	La cámara se desplaza hacia abajo
Desplazamiento hacia delante	La cámara se desplaza hacia delante
Desplazamiento hacia atrás	La cámara se desplaza hacia atrás
Desplazamiento semicircular	La cámara describe una trayectoria semicircular
Desplazamiento circular	La cámara describe una trayectoria circular

Además de la clasificación arriba descrita, también se ha considerado una categoría de movimientos de cámara más general, que distingue entre los planos

estáticos codificados con un "0" y los dinámicos con un "1" tal y como muestra la tabla 5.

Tabla 5	
Presencia o ausencia de movimiento	Código
Estático	0
Dinámico	1

Una vez especificadas las variables relacionadas con la cámara es posible describir aquellas relacionadas con la iluminación y con la colorimetría como el brillo, el tono y la saturación. Dichas variables formales son muy importantes en la dirección de fotografía cinematográfica y también entre las más difíciles de analizar debido a su naturaleza altamente subjetiva. De ahí el empleo del programa ImageJ64 que ofrece resultados numéricos relativos a cada variable como la media, la mediana o la desviación estándar. ImageJ64 mide las citadas variables en valores que oscilan entre el 0 y el 255. Dicha escala se ha traducido en el caso de las variables brillo y saturación, a porcentajes de 0 a 100 medidos de 10 en 10, y en el caso de la tonalidad a una escala de 0° a 360° que corresponde con el círculo cromático.

La imagen 2 muestra los porcentajes de 0 a 100 medidos de 10 en 10 en el caso del brillo, pero que es similar a la escala de la saturación.



Imagen 2

La imagen 3 muestra la diferencia entre el brillo y la saturación o grado de pureza de una tonalidad.

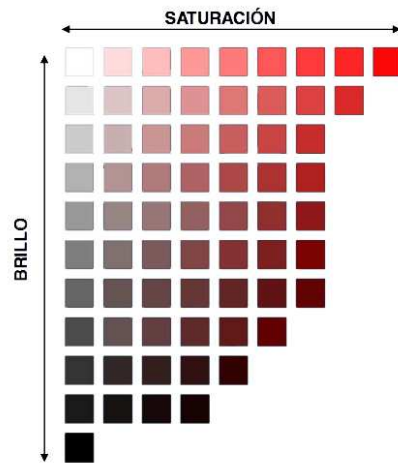


Imagen 3

Además de numéricamente, los resultados relativos al brillo (tabla 6) y a la saturación (tabla 7) se clasifican posteriormente en tres categorías (baja, media y alta), codificadas según lo expuesto en las citadas tablas.

Tabla 6		
Escala (%)	Clave	Código
De 0%-33%	Baja	1
De 34%-66%	Media	2
De 67%-100%	Alta	3

Tabla 7		
Escala (%)	Clasificación	Numeración
De 0%-33%	Baja	1
De 34%-66%	Media	2
De 67%-100%	Alta	3

La imagen 4 muestra el círculo cromático que refleja la medición de la tonalidad en grados.

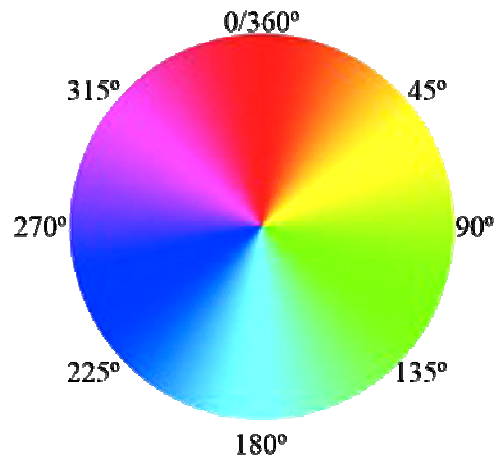


Imagen 4

Además de numéricamente, los resultados relativos a la tonalidad de la imagen se incluyen posteriormente en una escala más genérica de seis tonalidades (rojo, anaranjado-amarillo, verde, cian, azul y magenta) con diferentes numeraciones según el sistema empleado (RGB y HSB) y codificadas según lo expuesto en la tabla “x”.

Escala (Grados)	Tono	RGB (Red, Green, Blue)	HSB (Hue, Saturation, Brightness)	Código
330°-30°	Rojo	(255, 0, 0)	(0°, 100%, 100%)	1
31°-90°	Anaranjado-Amarillo	(255, 255, 0)	(60°, 100%, 100%)	2
91°-150°	Verde	(0, 255, 0)	(120°, 100%, 100%)	3
151°-210°	Cian	(0, 255, 255)	(180°, 100%, 100%)	4
211°-270°	Azul	(0, 0, 255)	(240°, 100%, 100%)	5
271°-330°	Magenta	(255, 0, 255)	(300°, 100%, 100%)	6

Los resultados relativos a la tonalidad también se incluyen en una escala más genérica que diferencia entre los tonos fríos y los cálidos tal y como se expone en la imagen 5.

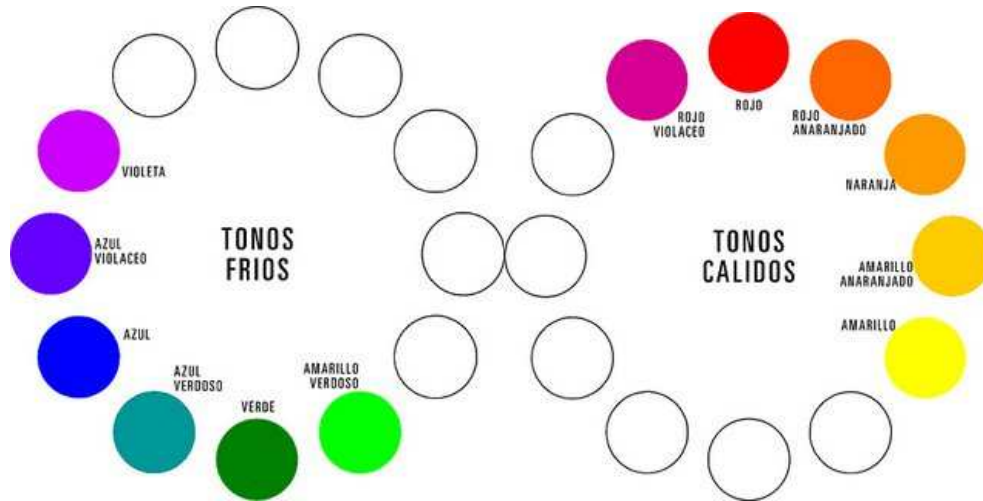


Imagen 5

La tabla 9 muestra la subdivisión establecida entre los tonos fríos y los cálidos de la totalidad de tonos existentes en el círculo cromático.

Tabla 9	
Escala (Grados)	Tono
315°-134°	Cálidos
135°-314°	Fríos

Una vez especificadas las variables formales relativas a la cámara, la iluminación y la colorimetría, se procede a la explicación de las variables de contenido. Dichas variables se subdividen en las relacionadas con el espacio, con el tiempo y con los personajes tal y como se expone en la tabla 10.

Tabla 10		
Espacio	Tiempo	Personajes
Localización dominante	Día/Noche	Personaje dominante
Localización temática	Época	
Exterior/Interior		

A continuación se exponen las variables espaciales:

Localización dominante (1, 2, 3, 4, 5 y 6): Variable cualitativa en la que se contabilizan los espacios físicos en los que se desarrolla la narración. La localización dominante 1 es aquella que aparece en mayor número de planos, la 2 es la localización que aparece en segundo orden, y así sucesivamente hasta la quinta. La forma de indicar la presencia o ausencia de dichas localizaciones en los planos analizados es a través de un “0” en caso de ser negativa, o un “1” en el caso de positiva.

Las localizaciones dominantes se clasifican a su vez en cinco categorías genéricas denominadas “localizaciones temáticas”, relacionadas con la actividad desarrollada por los personajes implicados en la narración: hogar (incluye las residencias de los personajes), ocio (localizaciones en las que los personajes principales pasan el tiempo libre tales como bares, restaurantes, etc.), trabajo (espacios en los que los personajes principales desarrollan su actividad laboral), sanidad (espacios relacionados con la salud como los hospitales), justicia (lugares en los que se desarrolla una labor relacionada con la justicia como los juzgados, los despachos de abogados, etc.) y neutras (aquellos espacios que no encajan en ninguna de las categorías anteriores).

En la tabla 11 se exponen cada una de las localizaciones temáticas y cómo se han codificado.

Tabla 11	
Localizaciones temáticas	Código
Hogar	1
Ocio	2
Trabajo	3
Sanidad	4
Justicia	5
Neutras	6

Exterior/Interior/Exterior-Interior: Variable cualitativa que informa si las localizaciones son exteriores, interiores o comparten ambos atributos. Las interiores se codifican con un “1”, las exteriores con un “0” y las que comparten interior y exterior, con un “2” tal y como se especifica en la tabla 12.

Tabla 12	
Exteriores/Interiores/Exterior-Interior	Código
Exterior	0
Interior	1
Exterior/Interior	2

Las siguientes variables se incluyen dentro de la categoría de las temporales.

Día/Noche/Sin referencias visuales: Variable cualitativa que nos informa del momento del día presente en los planos analizados. Las categorías empleadas distinguen entre el día, la noche y los planos sin referencias visuales que aluden a aquellas situaciones en las que se desconoce si es de día o de noche porque no existen referencias visuales (ventanas, etc.). Las categorías descritas se han codificado tal y como se expone en la tabla 13.

Tabla 13	
Día/Noche/Sin referencias visuales	Código
Noche	0
Día	1
Sin referencias visuales	2

Época: Variable cualitativa que alude al espacio temporal (presente, pasado o futuro) en el que transcurre la acción. Tal y como muestra la tabla 14, el pasado –codificado con un “0”– hace referencia a décadas anteriores a la grabación del filme, el presente –codificado con un “1”– muestra el tiempo presente en el que se realiza la grabación y el futuro –codificado con un “2”– trata de mostrar una época futura al momento real de la grabación.

Tabla 14	
Época	Código
Pasado	0
Presente	1
Futuro	2

Finalmente, entre las variables relativas a los personajes se incluyen las siguientes categorías.

Personaje dominante (1, 2, 3, 4, 5): Variable cualitativa en la que se cuantifica la presencia de un personaje a través de las veces que aparece en cada uno de los planos analizados. Así el personaje dominante 1, es aquel que está presente en un mayor número de planos, el dominante 2 es el segundo más presente, el dominante 3 el tercero, y así sucesivamente hasta el quinto.

La forma de indicar la presencia o ausencia de dichos personajes es a través de un "0" en caso de ser negativa, o un "1" en el caso de positiva.

En la tabla 15 se expone un resumen del tipo de variable y su clasificación teniendo en cuenta si es formal, de contenido, cualitativa o cuantitativa.

Tabla 15				
Nombre de la variable	Formal	Contenido	Cualitativa	Cuantitativa
Orden del plano en el filme	Sí			Sí
Duración del plano en segundos	Sí			Sí
Escala o tipología de plano	Si		Sí	
Movimientos de cámara	Sí		Sí	
Brillo	Sí			Sí
Tono	Sí			Sí
Saturación	Sí			Sí
Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5		Sí	Sí	
Exterior/Interior/Exterior- Interior		Sí	Sí	
Día/Noche/Sin referencias visuales		Sí	Sí	
Época		Sí	Sí	
Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5		Sí	Sí	

Una vez obtenidos los datos relativos a cada una de las variables mencionadas se procede a efectuar un análisis estadístico en varios niveles utilizando el programa SPSS v.19. El primero de ellos está basado en la estadística descriptiva y permite analizar el comportamiento básico que las variables consideradas presentan en la muestra.

Si las variables son cuantitativas, los resultados obtenidos mediante el empleo de la estadística descriptiva hacen referencia al valor medio, la desviación estándar, el valor máximo y el valor mínimo de las variables cuantitativas en el universo entero y filme a filme¹⁷.

Si las variables son cualitativas los resultados obtenidos mediante las tablas de contingencia ofrecen valores porcentuales de la presencia de cada una de las variables en el universo analizado y filme a filme.

La estadística descriptiva también informa acerca del comportamiento de todas las variables (cuantitativas y cualitativas) en cada cuartil y cómo evolucionan a lo de los mismos.

Una vez efectuado el primer nivel de análisis basado en la estadística descriptiva, se efectúa un segundo nivel de análisis multivariante fundamentado en la inferencia estadística con el que se pretende estudiar el comportamiento y las posibles relaciones existentes entre las variables analizadas en la totalidad del universo analizado y filme a filme.

En primer lugar se consideran las relaciones existentes entre las variables cuantitativas (brillo, tono, saturación y duración de los planos) analizando los correspondientes coeficientes de correlación de Pearson. Dicho coeficiente es una medida del grado de relación lineal entre dos variables. Si el valor de este coeficiente está próximo a 1 indica una intensa relación lineal, mientras que valores próximos a 0 indican ausencia de tal relación. Además en esta investigación no sólo es importante el valor del coeficiente de correlación de Pearson *per se*, sino que se analiza si la relación entre las variables es estadísticamente significativa o no, al 95%.

En segundo lugar se estudia las posibles vinculaciones entre las variables cuantitativas y las cualitativas en el universo entero y filme a filme. Es decir, se estudia la relación existente entre el tono, la saturación, el brillo y la duración de los planos y las siguientes variables: exterior/interior/exterior-interior, día/noche/sin referencias visuales, época (en el caso de los filmes en los que se entremezclen diferentes épocas), estático/dinámico, escala tonal, tonalidades

¹⁷ Para los conceptos estadísticos véase la obra: MARTÍN, QUINTÍN; CABERO MORÁN, MARÍA TERESA; DE PAZ SANTANA, YANIRA DEL ROSARIO, *Tratamiento estadístico de los datos con SPSS*, Madrid, Thomson ediciones, 2008

cálidas y frías, tipología de plano individual, tipología de plano por escala, localizaciones temáticas, movimientos de cámara, personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5 y localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5.

Las tablas 16 y 17 muestran respectivamente las variables cuantitativas y cualitativas analizadas en esta investigación.

Tabla 16. Variables cualitativas
Exterior/Interior/Exterior-interior
Día/Noche/sin referencias visuales
Época
Estático/dinámico
Escala tonal
Tonalidades cálidas y frías
Tipología de plano individual
Tipología de plano por escala
Localizaciones temáticas
Movimientos de cámara
Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5
Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Tabla 17. Variables cuantitativas
Brillo
Tono
Saturación
Duración de los planos

La metodología más habitual para comprobar la relación existente entre una variable cualitativa y una variable cuantitativa es el análisis de la varianza (*ANOVA*, por sus siglas en inglés), que contrasta si el comportamiento de la variable cuantitativa es el mismo en cada uno de los grupos definidos por la variable cualitativa (por ejemplo, se contrastaría si la media de la variable brillo es igual en escenas de interior que en las escenas de exterior).

Sin embargo, la fiabilidad de los resultados del análisis ANOVA está supeditada a que los datos cumplan determinados supuestos, entre los que destaca el supuesto de normalidad. Es decir, las conclusiones de este contraste sólo son correctas si, entre otras condiciones, los datos presentan una distribución simétrica con una sola moda. Para comprobar este extremo se ha aplicado el test de Kolmogorov-Smirnov¹⁸ a cada una de las variables cuantitativas de nuestro estudio.

El resultado de dicha prueba indica, en todos los casos, que las variables no presentan una distribución normal, por lo que no es adecuado utilizar el análisis ANOVA.

En su lugar es necesario recurrir a un análisis no paramétrico¹⁹, concretamente al contraste de Kruskal-Wallis²⁰, que -al igual que el análisis ANOVA- va a indicar si existen diferencias estadísticamente significativas en la media de la correspondiente variable cuantitativa, según que nos encontremos en un grupo o en otro (definidos estos grupos por la variable cualitativa).

Si se llega a la conclusión de que el comportamiento de la variable cuantitativa no es el mismo en cada uno de los grupos y además la variable cualitativa no es dicotómica (es decir, hay más de dos grupos), es importante

¹⁸ PEÑA D.; ROMO J., *Introducción a la Estadística para la Ciencias Sociales*, McGraw-Hill, Madrid, 1997

¹⁹ La principal diferencia entre las pruebas paramétricas y las no paramétricas es que las primeras, aunque son más potentes (son capaces de detectar diferencias más sutiles), sólo son válidas si los datos cumplen ciertos supuestos que, en ocasiones, resultan muy restrictivos (como el citado supuesto de normalidad). Sin embargo, las pruebas no paramétricas, a pesar de ser menos potentes, no exigen el cumplimiento de ninguna condición a los datos.

²⁰La elección de este test se basa en que los grupos definidos por las variables cualitativas son independientes y, en muchos casos, más de dos ("n" de las "m" variables cualitativas no son dicotómicas). Cf.: SIEGAL, S.; CASTELLAN Jr. N.J.; *Nonparametric statistics for the Behavioral Sciences*, 2nd. Ed., New York: McGraw Hill, 1988, pp. 206-215 y BARREIRO FELPETO, ALDO; GUISANDE GONZÁLEZ, CÁSTOR; MANEIRO ESTRIVIZ, ISABEL; RIVEIRO ALARCÓN, ISABEL, *Tratamiento de datos*, Madrid, Díaz de Santos, 2006, pp. 133-136

conocer exactamente dónde se localizan las diferencias²¹. Para ello se llevará a cabo una prueba de comparación por parejas, en concreto el test de Gabriel²², que permite realizar comparaciones entre grupos, reuniendo en un mismo conjunto a los que poseen características similares.

La realización del análisis descriptivo y de la inferencia estadística permite arrojar luz sobre posibles estilemas a nivel general (en el universo entero) y a nivel específico (filme a filme).

²¹ Por ejemplo, si la variable cualitativa tiene 3 categorías, A, B y C, puede ser que el grupo A se comporte igual que el B pero el C sea diferente; que el B y el C se comporten igual y A sea diferente; o que los tres grupos tengan un comportamiento diferente.

²² Este test es más potente que otras alternativas si, como en este caso, los tamaños muestrales de cada grupo son desiguales.

1. APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

A lo largo de este epígrafe se van a exponer las claves para entender los conceptos fundamentales relacionados con el estilo visual y con la dirección de fotografía cinematográfica.

Aunque ciertamente existe una gran cantidad de estudios académicos que versan sobre el estilo visual de los filmes, en su mayoría están basados en la figura de los directores de los largometrajes, dejando de lado a otros creadores de la obra cinematográfica. Esto se debe en parte a la mitificación del director del filme, como máximo autor de la obra audiovisual y que surge en la década de los cincuenta con las primeras teorías del autor. Sin embargo, los elementos creativos presentes en los filmes también están relacionados con otros agentes como el director de fotografía, tema central de esta investigación. Otra de las razones que explica la escasez de investigaciones en torno a aspectos relacionados con la fotografía cinematográfica se basa en el desconocimiento del campo que ésta abarca, en ocasiones difícil de delimitar en una producción audiovisual. Uno de los errores más característicos en torno a esta disciplina es la creencia de que una buena fotografía cinematográfica es la que refleja un paisaje estéticamente agradable. A este respecto, el director de fotografía John Bailey afirma que el espectador suele prestar atención a los paisajes espectaculares en los que puede estar implicado el ocaso solar, montañas u océanos, y lo identifica con la fotografía cinematográfica. Cita como ejemplo que en el filme *Continental Divide* (Michael Apted, 1981) gran parte de los comentarios de los espectadores se centran en ensalzar la belleza de las montañas. Sin embargo, Bailey destaca como fotógrafo las secuencias claustrofóbicas del centro de la ciudad de Chicago. De ahí se deduce que el entendimiento de la fotografía cinematográfica para los directores de fotografía y para el público en general, difiere sustancialmente²³.

Por lo tanto y derivado de las necesidades anteriormente expuestas, a lo largo de la estructura de este epígrafe se trata de exponer en primer lugar, los conceptos teóricos fundamentales del estilo de una obra cinematográfica, que a su

²³ SCHAEFER, DENNIS; LARRY SALVATO, *Maestros de la luz*, Madrid, Plot Ediciones (1ª Edición, 1984), p. 63

vez están estrechamente vinculados con la autoría, con la teoría de la práctica cinematográfica y con la dirección de fotografía cinematográfica. Dichos conceptos son fundamentales para abordar cualquier análisis posterior de la obra de un director de fotografía.

1.1 EL ESTILO CINEMATográfico: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ESTILO VISUAL

Richardson was surprised by its similarity in look and feel to Born on the 4th of July (...). In terms of color, lighting, filtration and cutting it reminded me a lot of Born on the fourth of July, It was strange because I didn't think of it that way while we were shooting. Both films are shot in anamorphic but also there is a similarity in camera angles, and in the use of close ups and wide-shots²⁴

Just as no two painters employ the same techniques in putting a picture on canvas, we rarely find two directors of photography who think the same and work the same in photographing a motion picture. It is this individuality in thinking and practices that makes Hollywood's cinematographers the artists they are²⁵.

El concepto de estilo cinematográfico posee influencias de otras disciplinas como la musicología, la lingüística, la semiótica y la historia del arte. Colin Burnett desglosa en un artículo las diferentes tradiciones o escuelas que han abordado el estudio del estilo cinematográfico²⁶. Entre ellas, la tradición británica iniciada por V.F. Perkins en *Film as Film* que la autora califica como “una teoría sintética de estilística evaluativa”, en la que se confía en la habilidad del observador del filme para percibir la unidad orgánica de la forma y del contenido. Este tipo de vertiente sigue influyendo en la actualidad en autores como John

²⁴ FISHER, BOB, “Mining the spiritual layers of heaven and earth”, *American Cinematographer*, vol. 74, n° 2, February 1994, p. 41

²⁵ JENRY, JOE, “Techniques of Hollywood Cinematographers”, *American Cinematographer*, vol. 75, n° 8, August 1994, p. 77

²⁶ BURNETT, COLIN, “A new look at the concept of style in film: the origins and development of the problem-solution problem”, *New Review of Film and Television Studies*, vol. 6, n° 2, August 2008, pp. 127-149

Gibbs y Warren Buckland²⁷. En el otro extremo del espectro la autora sitúa a Noël Burch que encabeza la variante francesa de la estilística con su obra *Theory of film practice*²⁸. En los años setenta, Raymond Bellour continúa dicha tendencia – inspirada en la semiología de Christian Metz– a la que añade una dimensión analítica centrada en el estudio detallado y en la descripción de textos que ejemplifican los estilos de los autores²⁹. En tercer lugar sitúa la propuesta de la escuela neoformalista norteamericana liderada por David Bordwell, y se centra en desarrollar la evolución del concepto del estilo cinematográfico desde sus primeras obras³⁰. La autora cita –entre otras influencias– la obra *Film Style and Technology* de Barry Salt, en la que la definición de estilo cinematográfico puede ser inferida de la sección titulada *Practical Film Theory*, en la subsección “Film Style”. Salt señala que el estilo es un fenómeno relacional o comparativo y por lo tanto, es necesario que el investigador estudie una gran cantidad de filmes de

²⁷ PERKINS, V., *El lenguaje del cine*, Madrid, Ediciones Fundamentos, 4ª edición, 1997; GIBBS, JOHN, *Mise-en-scène: Film style and interpretation*, New York, Columbia University Press, 2002; BUCKLAND, WARREN, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the contemporary Hollywood blockbuster*, New York, Continuum, 2006

²⁸ BURCH, NOËL, *Theory of film practice*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1969

²⁹ BELLOUR, RAYMOND, “Pour une stylistique du film”, *Revue d'esthétique* 19, nº 2, pp. 161-178

³⁰ Véase las obras de BORDWELL, DAVID, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981; “Textual analysis”, *Enclitic* 5, nº 2/6, nº 1, 1981/1982, pp. 125-136; *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985; *Ozu and the poetics of cinema*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988; *On the history of film style*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997; *Figures traced in light: On cinematic staging*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005; *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006; *Poetics of cinema*, New York, Routledge, 2007. También junto a: THOMPSON, KRISTIN, “Towards a scientific film history?”, *Quarterly Review of Film Studies* 10, nº 3, 1985, pp. 224-237; *Film Art: An introduction*, New York, McGraw-Hill, 8th edition 2008. Y de ambos junto a: STAIGER, JANET, *Classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985

forma individual, para poder formular afirmaciones sobre normas e innovaciones. Se centra fundamentalmente en las aportaciones individuales que los creadores cinematográficos reflejan en sus obras. Para ello introduce su método de análisis estadístico que permite cuantificar ciertos parámetros que forman parte del estilo cinematográfico. De este modo se evita el error frecuente de describir como algo único, un hecho que constituye una práctica habitual en una gran cantidad de filmes de una época, lugar o género concreto³¹.

Salt es criticado en un principio por los neoformalistas, ya que consideran el estilo desde una perspectiva de normas institucionales insertas en un contexto, es decir las elecciones artísticas como parte de las opciones que se enmarcan en un modelo institucional regido por una serie de normas generales³². Posteriormente introducen la intencionalidad individual de los creadores como motor del cambio estilístico, influidos por las investigaciones de Barry Salt y por el modelo de la historia del arte propuesto por Gombrich, basado en el esquema problema-solución. Para crear una historia de la evolución del estilo cinematográfico es fundamental el estudio de las elecciones de los creadores de los filmes, a la hora de enfrentarse a la solución de problemas en la práctica cinematográfica. En su obra *On the history of film style*, Bordwell define el estilo cinematográfico como el uso sistemático y significativo de los elementos formales de la puesta en escena. Parte del esfuerzo de su identificación se destina a reconocer y explicar patrones de continuidad estilística y de cambio³³. Los cineastas tienden a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elecciones que se inscriben dentro de una serie de limitaciones como las circunstancias históricas que condicionan la existencia de determinadas herramientas, la cantidad de presupuesto y la coherencia con la que normalmente se concretan dichas elecciones. Por lo tanto se podría concluir que el estilo de un filme es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada. El estilo también crea

³¹ SALT, BARRY, Op. cit., pp. 33-39

³² BORDWELL, DAVID; KRISTIN THOMPSON; JANET STAIGER, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1ª edición 1997

³³ BORDWELL, DAVID, *On the history of film style*, Op. cit., pp. 4-11

significado pero es simplemente un tipo de efecto y no hay razón para esperar que todo rasgo estilístico posea una significación distintiva³⁴.

En esta investigación nos centramos en la perspectiva que se basa en las aportaciones de los individuos creadores en las obras fílmicas que realizan. Para configurar un modelo de análisis es necesario considerar qué elementos pertenecientes a la práctica cinematográfica dependen de ellos. Tradicionalmente estudiado desde el punto de vista del director del filme, el análisis estilístico se ha centrado en los componentes de la puesta en escena, aunque existen diferencias entre diversos autores en cuanto a los elementos que la conforman³⁵. El concepto de puesta en escena o *mise-en-scène* deriva del teatro que literalmente se traduce como “poner en escena una acción”. El término se extiende al cine –concretamente a la dirección cinematográfica– y se aplica para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica, que incluye los aspectos que el cine comparte con el teatro entre los que se encuentran los decorados, la iluminación, el vestuario o el comportamiento de los personajes. Sin embargo existen grandes diferencias entre el cine y el teatro debidas a –entre otros factores– las técnicas cinematográficas, ya que como apunta Josep María Catalá *tienen un carácter fundamental, puesto que de ellas nacen los distintos sistemas*

³⁴ BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1ª edición 1995, pp. 334-338

³⁵ Véase BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN, *El arte cinematográfico*, Op. cit., pp. 145-146. En dicha obra se incluye en el estilo cinematográfico, los elementos de la puesta en escena del plano (decorados, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y movimiento de los actores y su desarrollo en el espacio y en el tiempo), en segundo lugar el plano y sus cualidades fotográficas, en tercer y cuarto lugar, el montaje y el sonido. Confróntese con GIBBS, JOHN, Op.cit., p. 5. En dicha obra la puesta en escena es la relación entre el qué se filma y el cómo se filma, es decir el contenido del encuadre y del modo en que se organiza. Dentro del contenido se incluye el vestuario, el decorado, el *atrezzo*, los propios actores, el montaje, el sonido y la iluminación. La disposición de los contenidos citados también se organiza en función de la cámara, de ahí que la puesta en escena también incluya –entre algunos de las decisiones fotográficas– elementos como el encuadre, los movimientos de cámara, las ópticas empleadas, o la colorimetría.

*de representación que distinguen drásticamente el cine del teatro, es decir, que dan lugar a estéticas diferentes (...)*³⁶.

Sergei Eisenstein crea el término *mise en shot* o lo que puede ser traducido como puesta en plano, para diferenciar la representación en el escenario teatral de la que tiene lugar en el plano cinematográfico: *If mise en scène means staging on a stage, the arrangement of the stage, then staging in the shot let us henceforth call mise en shot*³⁷. Aunque el término no ha sido muy empleado por los investigadores, en este estudio lo rescatamos puesto que nos basamos en la unidad mínima del plano para extraer aquellos parámetros fotográficos más importantes susceptibles de ser cuantificados. En ese plano cinematográfico es necesario añadir otro tipo de componentes, que no se contemplan en la puesta en escena teatral y que forman parte de las cualidades fotográficas del cine. Por lo tanto más que recurrir a los componentes tradicionales de la puesta en escena, se propone la teoría de la práctica cinematográfica para determinar los elementos del plano, que dependen individualmente de cada creador cinematográfico o que comparten con otros. A través de dicha diferenciación es posible el estudio del estilo de cada uno de los polos productores que participan en la producción cinematográfica, y al mismo tiempo evidencia la autoría colectiva de las obras cinematográficas, concepto derivado de la teoría del autor. En relación con dicha tradición es necesario citar las diferentes perspectivas de la teoría del autor cinematográfico. Una de ellas entiende el autor como personalidad y buscan sus "huellas" en los filmes que realizan. Esta concepción posee sus orígenes en la Francia de la década de los cincuenta de la mano de directores y de críticos franceses como Andrew Sarris, que escriben en la revista *Cahiers du Cinema*. Posteriormente dichas teorías se extienden a otros países como Inglaterra y Estados Unidos. Se considera al director de la obra cinematográfica como el único autor de un filme –y en el caso de un verdadero autor (un buen director)– su personalidad queda patente a través del estilo impreso en sus obras. Las principales reflexiones en torno a la teoría del autor y los debates posteriores que suscita se encuentran reflejados en obras como la revista *Cahiers du Cinéma*, así

³⁶ CATALÁ, JOSEP MARÍA, Op. Cit., pp. 71 y 73

³⁷ Citado en NIZHNY, VLADIMIR, *Lessons with Eisenstein*, New York, Hill and Wang, 1962, p. 139

como otras fuentes bibliográficas que recopilan los artículos más relevantes en torno a dicha temática³⁸. Sin embargo uno de los grandes escollos de esta perspectiva es la falta de definición de los elementos que conforman la personalidad de un autor y que han de quedar reflejados en sus obras.

Debates posteriores consideran el término autor como colaborador de la producción audiovisual. Principalmente centrado en el director como orquestador de la obra audiovisual con autores a la cabeza como V. F. Perkins, posteriormente se ha reflexionado acerca de la importancia de otros agentes creadores en la adjudicación de dicha huella personal e introducen conceptos como el de autoría colectiva (*collective authorship*)³⁹. Es importante el reconocimiento de otros creadores en las obras cinematográficas ya que, tal y como afirma Duncan Petrie, la persistencia en la consideración del director del filme como único autor, provoca el descuido del estudio de la contribución de otros agentes implicados en la creación de un filme, como el director de fotografía⁴⁰. El reconocimiento de la forma audiovisual como un arte colaborativo pone de manifiesto la necesidad de reflexionar en torno a la impronta que otros creadores dejan en la forma cinematográfica. Warren Buckland defiende la figura del director del filme como único autor de la obra cinematográfica, y establece un paralelismo entre dicha figura y la de un director de orquesta que dirige a los demás instrumentistas⁴¹. Sin embargo la metáfora establecida por Buckland no es del todo acertada puesto que en un filme —aunque el director supervisa la totalidad de la obra— existen responsables de los diferentes departamentos que, a su vez, dirigen a un equipo de personas que desarrollan el trabajo necesario para su consecución. En el caso del director de fotografía se responsabiliza del estilo visual del filme —que incluye la iluminación cinematográfica y según los países, el diseño de cámara— y se

³⁸ Véase *Cahiers du cinéma*, n. 353, noviembre de 1983; CAUGHIE, JOHN (comp.), *Theories of Authorship*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1981; KEITH, GRANT (editor), *Auteurs and authorship*, Blackwell Publishing, Malden, (EE.UU), 1ª edición 2008,

³⁹ WRIGHT, VIRGINIA (editor), *Film and Authorship*, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press Depth of field series, 2003, p. 12

⁴⁰ PETRIE, DUNCAN, *The British Cinematographer*, London, British Film Library, 1º edición 1996, p. 2

⁴¹ BUCKLAND, WARREN, Op.cit., pp. 29-31

apoya en un equipo de profesionales que ejecutan dicho planteamiento. Por lo tanto, aunque el director del filme pueda dar el visto bueno a los aspectos implicados en la elaboración del mismo y discuta con los diferentes departamentos todas las cuestiones creativas, el diseño de la fotografía cinematográfica del filme pertenece a la expresión artística del director de fotografía. Es decir la definición de sello autorial defendida por Caldevilla en el análisis del estilo del director de cine Steven Spielberg, se puede aplicar a otros agentes creadores del filme, puesto que la define como *la forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable (...) que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos confortantes de ese todo que llamamos obra y que como tal, nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio*⁴². Lo fundamental es distinguir o saber diferenciar qué elementos definen el ámbito de cada creador, es decir si la iluminación depende del director de fotografía, se estudiarán aspectos de la misma para definir dichas huellas. Si por el contrario el trabajo de cámara se comparte con el director, dichas huellas serán el resultado de una co-autoría. Detectar y definir las diferentes categorías artísticas que engloba una producción audiovisual se basa en el necesario conocimiento del medio que emplean para llevar a cabo su expresión visual. Citando a Bordwell, *para comprender la forma en cualquier arte debemos estar familiarizados con el medio que ese arte utiliza*⁴³. De hecho Russell justifica la ausencia de una investigación teórica sobre los patrones cambiantes de la iluminación cinematográfica, debido a que dichas alteraciones poseen irónicamente “baja visibilidad”, en el sentido de que no son evidentes como el cambio de formato o del blanco y negro al color⁴⁴.

Siguiendo con la expresión de “baja visibilidad” de Russell, cuando se refiere a los patrones cambiantes, también se puede acudir al concepto del

42

http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num5/estudios/Spielberg.pdf (12/07/2010); CALDEVILLA, DAVID, *El sello de Spielberg*, Madrid, Editorial Vision Net, 2005

⁴³ BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN, *El arte cinematográfico*, Op.cit., p. 144

⁴⁴ RUSSELL, SHARON, Op. cit., pp. 13-15

“inconsciente tecnológico” de Franco Vaccari⁴⁵, cuando lo explica en los siguientes términos: *el concepto de “inconsciente” está ligado de manera esencial al de “actividad”, de una actividad cuyas leyes están sustraídas al control de la conciencia y que se relaciona, por sus valencias semánticas, a la idea de “producción”. [...] Por relación al inconsciente plástico y activo del hombre, se puede ver actuar, allá donde el hombre ha pasado y ha delegado su propia actividad a las máquinas, un inconsciente bloqueado, un inconsciente duro: el inconsciente tecnológico.* Por lo tanto, acudir a esta llamada del inconsciente tecnológico, cuya presencia está garantizada en toda producción cinematográfica debido a su alta dependencia tecnológica que, a su vez, es muy variada, ofreciendo múltiples opciones al director de fotografía para resolver los problemas visuales, está justificada porque puede ofrecer algunas claves personales de los directores de fotografía, lo que justificaría su aplicación.

En ocasiones las discusiones teóricas en torno a la autoría de una obra audiovisual poseen un trasfondo económico que se sustenta en el ámbito legal. En España la ley del cine del 2007 reconoce finalmente *al director de fotografía, como uno de los autores de la obra junto con el guionista, el director y el compositor musical*⁴⁶. Dicha ley por lo tanto, defiende la naturaleza colaborativa de la obra cinematográfica.

La consideración de la autoría colectiva de un filme es por lo tanto, un paso fundamental para definir el estilo de un director de fotografía o de cualquier otro creador de un filme. En esta investigación se considera el cine como un arte colaborativo, y se propone el modelo de la teoría de la práctica cinematográfica como un planteamiento más acertado para determinar los elementos que dependen de cada agente, que coinciden en parte con lo que algunos autores incluyen en la puesta en escena. En este caso se tienen en cuenta los parámetros que dependen del director de fotografía –en exclusiva o compartidos con el director– y que se exponen en los siguientes epígrafes. La estilometría o *stylometry* en la que se basan las investigaciones de Barry Salt constituye una

⁴⁵ VACCARI, FRANCO, *La photographie et l'inconscient technologique*, París, Creatis, 1980, p. 11

⁴⁶ <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>
(15/07/2010)

herramienta de análisis que emplea la estadística para la medición de ciertos parámetros objetivables del plano. Dicha metodología permite acercarse a la teoría del autor de un modo más riguroso, detallado, sistemático y explícito, debido a las posibilidades descriptivas que ofrece. La teoría del autor se focaliza en la frecuencia de los parámetros estilísticos comunes en el trabajo de un director, que es independiente del contenido o del contexto, en vez de en las pocas excepciones estilísticas de un filme⁴⁷. Por lo tanto, el estilo de un director de fotografía vendrá definido por el conjunto de decisiones o elecciones –conscientes o inconscientes– en torno a los parámetros técnicos que funcionan como vehículo de su pensamiento creativo y que aplica en sus obras cinematográficas. El estilo de un director de fotografía puede variar de un filme a otro o evolucionar a lo largo de su carrera, de ahí la importancia del análisis de toda su obra o de una parte importante de la misma. Aunque no constituye un objetivo prioritario de esta investigación, una vez analizado el estilo individual de un director de fotografía es posible abordar la tarea de definir si dicho estilo es único o es común a un colectivo. Salt señala la necesidad de comparar no sólo un número suficiente de películas dirigidas por el director en concreto, sino con otras de un género similar, realizadas por otros directores en la misma época y en el mismo lugar⁴⁸.

En esta investigación se defiende la posibilidad de analizar de modo individual la forma y el contenido cinematográfico, y sus posibles vinculaciones. La división de la forma y del contenido plantea una cuestión polémica puesto que existen ciertos autores como Gibbs y Pye que consideran que el estilo no puede ser desvinculado del significado, lo que implica la necesidad de la interpretación. El estudio detallado del mismo supone una fuente de conocimiento al ofrecer un material verificable sobre el que realizar una interpretación⁴⁹. Para ello en una de sus investigaciones ofrecen una serie de análisis del estilo cinematográfico desde diferentes perspectivas, que muestra cómo el estilo aporta significado. En la temática que nos ocupa, destaca el capítulo realizado por Cathy Greenhalgh en el que –a través del análisis de una secuencia y teniendo en cuenta el contexto de

⁴⁷ ELSAESSER, THOMAS; BUCKLAND, WARREN, Op.cit., p. 105

⁴⁸ SALT, BARRY, “Statistical style analysis of motion pictures”, Op.cit., p. 14

⁴⁹ GIBBS, JOHN; PYE, DOUGLAS (Editores), *Style and Meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester, Manchester University Press, 2005, pp. 2 y 4

producción que rodea a su director de fotografía Christopher Doyle– expone un modelo de análisis en el que muestra cómo la dirección de fotografía aporta significado al filme⁵⁰. Gibbs y Pye critican la postura de otros investigadores como Bordwell y Carroll que colocan en el mismo nivel de validez a todas las interpretaciones⁵¹.

Otros autores como Salt desvinculan el estilo del contenido y tratan la interacción entre ambos –es decir la evaluación estética o el juicio de valor– como un efecto de segundo orden que puede ser abordado una vez efectuada una primera aproximación analítica. Para ello establece una serie de criterios entre los que se encuentra el grado en el que las expectativas del director se reflejan en la película, la originalidad del trabajo realizado y la influencia que un filme puede tener en otros⁵². En la misma línea Sharon Russell, en un análisis más específico del estilo fotográfico a través de la iluminación, propone la necesidad de establecer un primer nivel de análisis puramente formal, lo que no impide la posibilidad posterior de encontrar vínculos con el contenido del filme. Critica que la mayoría de los investigadores que estudian el estilo cinematográfico lo consideran una colección de temas o motivos recurrentes, un acercamiento que no ayuda demasiado a tratar con la iluminación, en la que el estilo debe ser separado de ciertas clases de sentido. Además, añade que muy pocos de estos estudios ofrecen una metodología para guiarse en la evaluación del estilo⁵³.

No obstante se hace necesario especificar qué se entiende por contenido, así como la metodología propuesta para abordarlo. Noël Carroll reflexiona sobre el concepto de contenido y de los diferentes niveles que coexisten en un plano, desde las formas abstractas hasta los elementos físicos que lo componen (los

⁵⁰ GREENHALGH, CATHY, "How cinematography creates meaning in Happy Together (Wong Kar- Wai, 1997) en GIBBS, JOHN; PYE, DOUGLAS (Editores), Op.cit., pp. 195-213

⁵¹ BORDWELL, DAVID, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

⁵² SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op.cit., pp. 25 y 26

⁵³ RUSSELL, SHARON, A.; *Semiotics and lighting: a study of six French cameramen*, Michigan, UMI Research Press, 1981, pp. 16-17

personajes, los espacios y el tiempo) o las temáticas generales que forman parte de la narración⁵⁴.

En esta investigación se defiende la posibilidad de aplicar la misma metodología cuantitativa basada en la estadística para el análisis del contenido del filme, definiendo previamente cuáles son los elementos que forman parte del mismo. Dicha metodología permite evitar la elección de determinados segmentos de la obra audiovisual que se ajusten a la subjetividad del investigador, así como las generalizaciones. La elección al azar con métodos estadísticos de un conjunto de planos representativos de la totalidad del filme, sí permite la generalización de los resultados obtenidos a la totalidad de la obra. El análisis basado en este tipo de metodología permite por lo tanto, una evaluación más sistemática y rigurosa de los aspectos formales y de contenido, así como de su posible vinculación.

1.2. TEORÍA DE LA PRÁCTICA CINEMATOGRAFICA: DEFINICIÓN Y CUALIDADES DE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Las principales fuentes bibliográficas que versan sobre la dirección de fotografía cinematográfica se centran en las obras de uno o de varios directores de fotografía⁵⁵. Empleando fundamentalmente una metodología basada en la entrevista, dichos autores detallan la forma de proceder desde el punto de vista fotográfico y los resultados visuales que obtienen. Otras fuentes bibliográficas que

⁵⁴ CARROLL NÖEL, "Film Form: an argument for a functional theory of style in the individual film- Style in cinema"; http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_32/ai_55082380/

⁵⁵ ALMENDROS, NÉSTOR, *Días de una cámara*, Barcelona, Seix Barral, 1982; SCHAEFER, DENNIS; LARRY SALVATO, Op. Cit.; LLINÁS, FRANCISCO (coordinador), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1ª edición 1989; SANTIS, PASQUALINO, *El resplandor en la penumbra*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1993; ALTON, JOHN, *Painting with light*, California, University of California Press, 1995; ALEKAN, HENRI, *Des Lumières et des ombres*, París, Editions du Collectionneur, 2001; BERGERY, BENJAMIN, *Reflections: twenty-one cinematographers at work*, Hollywood, American Society of Cinematographers , 1ª edición 2002; BALLINGER, ALEXANDER, *Nuevos directores de fotografía*, Madrid, Ocho y Medio, 2004

versan sobre la materia son manuales técnicos que se centran exclusivamente en la definición de los medios tecnológicos relacionados con la fotografía cinematográfica⁵⁶. De ahí que en este estudio se haya obviado la necesidad de volver a repetir cada una de dichas definiciones sobre terminología técnica, ampliamente expuestas en este tipo de manual. Sin embargo sí se ha considerado oportuno centrarse en la definición del concepto de dirección de fotografía cinematográfica y del director de fotografía, así como en el recorrido por las fases en las que destaca su aportación a los filmes y su formación como creador.

La Asociación Americana de Directores de Fotografía (A.S.C. o American Society of Cinematographers) define la dirección de fotografía como el proceso creativo e interpretativo que culmina en la autoría de una obra de arte original, en lugar de en la simple grabación de un evento físico. La cinematografía no es una subcategoría de la fotografía sino que es una herramienta que el director de fotografía utiliza junto con otras técnicas físicas, organizativas, interpretativas y de manipulación de la imagen para llegar a un proceso coherente⁵⁷. Frente a ello la Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas (A.E.C.) define la dirección de fotografía como la creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, televisivas y de vídeo; generalmente para la realización de películas, series televisivas así como trabajos publicitarios documentales y películas industriales⁵⁸. Teniendo en cuenta su etimología la dirección de fotografía o cinematografía proviene del latín kinesis (movimiento) y graphos (escritura). Desde el punto de vista de la producción

⁵⁶ MASCELLI, JOSEPH, V.; *The five c's of cinematography*, Silma-James Press, 1998; BROWN, BLAIN, *Iluminación en cine y televisión*, San Sebastián, Escuela de cine y video, 1994; BROWN, BLAIN, *Cinematography: Theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers*, Focal Press, 2002; MILLERSON, GERALD, *Iluminación para televisión y cine*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión Española, 1994; MALKIEWICZ, KRIS, *Cinematography: A guide for film makers and film teachers*, Nueva York, Fireside book, 2ª edición 1992; HUMMEL, ROB (editor), *American cinematographer manual*, ASC Press, 8ª edición 2001

⁵⁷ HORA, JOHN en BURUM, STEPHEN (Editor), *The American Cinematographer Manual*, Los Ángeles (California), American Cinematographer, 9ª edición, 2004

⁵⁸ <http://www.aecdirfot.org/biblio/dirfoto1.htm> (20/11/2009)

cinematográfica, se trata de una disciplina al servicio de la narración audiovisual, relacionada con la toma de decisiones artísticas y técnicas. Dichas decisiones se vehiculan a través de determinados dispositivos tecnológicos que dan forma al contenido de la narración y que construyen parte de la estructura estilística de un filme. Dichos medios de expresión están vinculados con ciertos elementos de la puesta en escena, principalmente con la iluminación cinematográfica y el color, pero también con las posibilidades estéticas que ofrece la cámara como la composición y el movimiento de la misma. Por lo tanto la dirección de fotografía es una forma de comunicación integrada en la producción cinematográfica, cuya finalidad es apoyar visualmente la narración. Se trata de un arte y un oficio que aúna técnica y sensibilidad para crear una iluminación y un trabajo de cámara al servicio de la historia narrada, ya sea en forma de largometraje, documental, cortometraje, videoclip o spot. Si esa técnica y ese arte no están al servicio de la narración y funcionan de modo independiente, no pueden ser considerados más que un ejercicio de manierismo o de lucimiento de la persona encargada del aspecto fotográfico de un filme. En referencia a este aspecto, Pasqualino De Santis, director de fotografía de obras emblemáticas como *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971), señala que la mejor fotografía es aquella que apenas se hace notar y destaca la escasez de talento de aquellos directores de fotografía que lejos de apoyar la narración, insisten en su propio lucimiento⁵⁹.

En el trasfondo de una buena fotografía cinematográfica subyace la capacidad de la persona encargada de la misma, de dirigir la atención del público hacia lo que es cinematográficamente importante. El director de fotografía Billy Williams asegura que dependiendo de la forma en que se combinen la posición de la cámara, el objetivo, la dirección de la luz y la colocación de los actores, es posible conseguir que el público perciba cosas distintas⁶⁰.

Aunque esta investigación no se centra en la experiencia estética que la fotografía cinematográfica provoca en el espectador, la adecuación de la fotografía cinematográfica a la narración tiene una influencia decisiva en la misma. Gordon Willis, director de fotografía de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1971) afirma que aunque el público no sea plenamente consciente, la

⁵⁹ DE SANTIS, PASQUALINO, Op. cit., p. 11

⁶⁰ SCHAEFER, DENNIS; LARRY SALVATO, Op. cit., p. 219

fotografía interfiere positiva y negativamente en el público, dependiendo de si se encuentra plenamente integrada en la estructura de la película. Willis añade que la consecución de una dirección de fotografía visualmente atractiva carece de dificultad, lo que confronta con la problemática de tratar de mantener una coherencia visual a lo largo de la narración. De este modo aunque el resultado visual pueda ser vulgar, si se adecua a la narración, resultará magnífica desde el punto de vista fotográfico⁶¹.

1.2.1. De Hombre de la cámara a Cameraman

La A.E.C. define al director de fotografía como aquella persona que determina y supervisa los parámetros técnicos y artísticos relacionados con la captación de las imágenes. En particular, la iluminación, la composición visual y los movimientos de cámara, pudiendo manejarla él mismo o el operador de cámara. El área de responsabilidad del director de fotografía abarca tanto el campo técnico como el artístico, y su labor consiste en crear la visualización cinematográfica en colaboración con el director. En el terreno de la creación artística, los límites de su actuación son difíciles de definir, ya que en ocasiones su actividad se solapa con la dirección o con la dirección artística. La responsabilidad fundamental del director es la puesta en escena de la película, mientras que la del director de fotografía es la de colaborar en la planificación, composición de los diferentes encuadres y en la iluminación de cada plano⁶².

La persona encargada de la dirección de fotografía requiere no sólo de un conocimiento profundo de la tecnología implicada en dicha actividad, sino una capacidad expresiva que implica la elección de determinados medios técnicos que definen su pensamiento visual y que forman parte del estilo de un filme.

A lo largo de la historia del cine, la persona encargada de la dirección de fotografía se ha denominado de muy diversas maneras y ha desempeñado diferentes funciones. Desde los inicios del cinematógrafo y hasta aproximadamente 1907 predomina el sistema del operador de cámara, que fundamentalmente requiere tan sólo de una persona que acciona la manivela de

⁶¹ SCHAEFER, DENNIS; LARRY SALVATO, Op. cit., p. 248

⁶² <http://www.aecdirfot.org/biblio/dirfoto1.htm> (20/11/2009)

la misma. Este sistema artesanal evoluciona cuando la narrativa de los filmes adquiere un mayor grado de complicación y con el incremento del volumen de la producción de los mismos. La necesidad de cubrir un mayor número de puestos de trabajo provoca el incremento del número de personas que desarrollan labores específicas en los filmes, y de un modo lógico surgen las primeras subdivisiones de trabajo. Tras la aparición del sistema del director en 1907, las funciones del director de fotografía se transforman en el planteamiento de la iluminación, el manejo de la cámara, la colocación de diversas marcas para señalar los extremos del decorado, los efectos especiales fotográficos y la entrega de los negativos al laboratorio para su revelado. La segunda subdivisión del trabajo surge a mediados de la segunda década del siglo XX, como consecuencia del establecimiento de los nuevos estándares de calidad cinematográfica. El hecho de conceder mayor importancia a la claridad y la continuidad narrativa, la verosimilitud y el espectáculo, provocan que las compañías cinematográficas creen trabajos especializados para controlar dichas funciones. De esta manera, con el paso del tiempo y el aumento de la complejidad de las producciones, la labor del director de fotografía y de su equipo evoluciona hasta convertirse en lo que actualmente se considera el departamento de fotografía dentro de una producción⁶³.

Los títulos de crédito de los filmes han recogido diferentes términos para denominar a la persona encargada de la fotografía cinematográfica⁶⁴. Entre ellos se encuentran *cinematographer* o DoP en los países anglófonos, *autori della fotografia* en Italia, *directeur de la photographie* o *chef opérateur* u *opérateur de prise de vues* en Francia. También llamado *primer operador*, *fotógrafo*, *iluminador*, *autor de la fotografía* y *director de fotografía*, en España, siendo éste último término el más utilizado en la actualidad.

A pesar de las características comunes que comparten, es necesario especificar las diferencias existentes en la labor del director de fotografía de cada

⁶³ BORDWELL, DAVID; KRISTIN THOMPSON; JANET STAIGER, Op.cit., p. 128

⁶⁴ LOISELEUX, JACQUES, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*, Barcelona, Paidós, Los pequeños cuadernos de "Cahiers du cinema", 2005, p. 90

país. En Estados Unidos existe una división entre el operador de cámara y el director de fotografía, siendo diferentes personas las que desempeñan dichas funciones. Esto se debe a la gran especialización existente en dicho país y el funcionamiento de los sindicatos de los trabajadores que vela por ello. Frente a ello, en Europa es bastante frecuente que el director de fotografía se encargue de la iluminación y del manejo de la cámara. Esta diferencia se debe tanto a cuestiones relativas al presupuesto como a razones artísticas, puesto que muchos directores de fotografía y directores de filmes consideran que para que el resultado visual mantenga una unidad y una coherencia, es necesario unificar el trabajo de cámara y el de iluminación. Uno de los rasgos característicos en el trabajo de Dick Pope –director de fotografía en el que se centra esta investigación– es que siempre opera la cámara tanto si se trata de una sola unidad, como si la producción permite la existencia de segundas unidades.

A pesar de las diferencias descritas en el párrafo anterior, todos los países comparten el hecho de considerar al director de fotografía como la persona que se encarga de ayudar al director del filme a traducir en imágenes la narración. Su trabajo está al servicio de la visión del director del filme y de la historia que se está narrando.

1.2.2. Elaboración de un film: preproducción, producción y postproducción. El equipo técnico del director de fotografía y su relación con otros departamentos.

La correcta consecución de la labor del director de fotografía, depende de un equipo de personas a su cargo a los que ha de dirigir y en los que ha de confiar. La respuesta del equipo a su dirección puede ser decisiva en el cumplimiento del plazo de rodaje y del presupuesto; y lo que es más importante, determina la calidad final de las imágenes que aparecen en la pantalla. El ayudante de cámara, los eléctricos, los maquinistas y los auxiliares dependen de sus indicaciones.

En relación a las personas que trabajan junto al director de fotografía podemos diferenciar tres equipos principales: el equipo de cámara, el de iluminación y el de maquinistas. Según la asociación española de autores de la fotografía cinematográfica, (AEC) en el equipo de cámara la figura del operador de cámara recibe también el nombre de *segundo operador, segundo y cámara* en

castellano, así como *camera operator* y *cadreur* en entornos anglófonos y francófonos respectivamente⁶⁵. Es responsable de la composición del encuadre y de efectuar los movimientos de cámara acordados con el director y/o el director de fotografía⁶⁶.

En el mismo equipo de cámara encontramos en algunas producciones la figura del operador de cámara especialista, denominado en inglés *special camera operator*. Se trata de un especialista en sistemas especiales de toma de imágenes (*Steadicam, Wescam, Panaglide*, etc), capaz de efectuar tomas aéreas, acuáticas, subacuáticas o aquellas en las que se requiera una especial habilidad técnica o deportiva.

La mano derecha del operador de cámara es el ayudante de cámara o foquista, a veces denominado *primer ayudante de cámara*. Responsable del correcto funcionamiento de la cámara y de los accesorios durante el rodaje, además de la medición y del mantenimiento del enfoque adecuado durante la toma de imágenes⁶⁷. En países de habla inglesa recibe el nombre de *focus puller* o *first assistant camera*, y en Francia, *pointeur* o *premier assistant caméra*. El ayudante del foquista es el *auxiliar de cámara* o *segundo ayudante de cámara*, encargado de la carga y descarga del negativo que se aloja en los chasis de la cámara cinematográfica, y de su control. En entornos anglófonos también se le denomina *clapper, loader* o *second assistant camera*.

El auxiliar de vídeo o *video assistant* se encarga de la instalación y de la manipulación del sistema de vídeo incorporado, y de la clasificación del material grabado. Así mismo, el meritorio de cámara o *aprendiz de cámara* colabora con el auxiliar y el ayudante de cámara sin ninguna responsabilidad específica, con la finalidad de efectuar un aprendizaje práctico viviendo el clima de un rodaje.

En el equipo de iluminación encontramos como figura principal al jefe de eléctricos, *gaffer* o *key electrician* en inglés y *chef électricien* en francés. Es el brazo derecho del director de fotografía y se encarga de organizar el material de

⁶⁵ <http://www.aecdirfot.org> (02/02/06)

⁶⁶ PROBST, CHRISTOPHER, "Acing the shot", *American Cinematographer*, vol. 83, nº 2, February 2002, pp. 84-89

⁶⁷ SILBERG, JON, "Close focus", *American Cinematographer*, vol. 83, nº 2, February 2002, pp. 78-83

iluminación y el equipo de eléctricos para seguir las indicaciones del director de fotografía⁶⁸. El ayudante del jefe de eléctricos, *bestboy electrician* o *1st assistant electrician*, dispone de un equipo de electricistas especializados en el emplazamiento, alimentación, manipulación y mantenimiento de los proyectores cinematográficos, y de todo tipo de puntos de luz y de accesorios de iluminación. En entornos anglófonos se le denomina *electrician* y *électricien* en francés.

El jefe de maquinistas (*key grip* y *best boy grip* y *chef machiniste*) lidera el equipo de maquinistas (*grip* y *machinsite*) y se encarga de coordinarlos en el mantenimiento, traslado y operación de los soportes móviles (travellings, grúas, etc) que permiten efectuar desplazamientos de la cámara durante los ensayos y las tomas⁶⁹.

Finalmente el grupista (*generator operator* y *conducteur de groupe*) se encarga de controlar el funcionamiento del grupo electrógeno móvil y del alternador anexo.

El director de fotografía junto con su equipo técnico está preparado para abordar la elaboración de un film que se desarrolla en tres etapas: Preproducción, Producción y Postproducción. En todas ellas participan varios departamentos que se encargan de los diferentes aspectos de un proyecto audiovisual. La magnitud de una obra audiovisual determina el número de personas implicadas en su elaboración; así si se tiene en cuenta una producción de cierta envergadura, destacan los siguientes departamentos: producción, guión, dirección, sonido, montaje, postproducción, dirección artística y dirección de fotografía. Esta investigación está centrada en el equipo de fotografía así como en la relación que se establece con los principales departamentos con los que trabaja durante el proceso de producción de un filme.

El director de fotografía comienza a trabajar en el proyecto desde la primera fase de la producción y continúa su labor hasta la postproducción del filme. Los miembros de su equipo se incorporan principalmente en la etapa del rodaje,

⁶⁸ ARGY, STEPHANIE, "Illuminating views", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002, pp. 90-95

⁶⁹ ARGY, STEPHANIE, "A firm grasp of their craft", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002, pp. 96-102

aunque los jefes del equipo de cámara y de iluminación están presentes también en la preproducción.

Durante el proceso de preproducción el director y/o el productor del filme eligen y contratan a la persona encargada de la fotografía y a su equipo técnico. Normalmente el director conoce el estilo fotográfico del director de fotografía al que elige para imprimir una determinada atmósfera en su filme. En este sentido, Vilmos Zsigmond –director de fotografía de *Close encounters of the third kind* (Steven Spielberg, 1977)– destaca la iluminación como el aspecto auténticamente creativo del trabajo del director de fotografía y la causa de que los directores de cine prefieran a uno en concreto⁷⁰. Sin embargo aunque esto ocurra, uno de los factores determinantes para la elección del director de fotografía es la rapidez y la agilidad con la que desarrolle su trabajo⁷¹.

Aunque los directores de cine suelen escoger a la persona encargada de la fotografía de su filme, los directores de fotografía consagrados tienen la posibilidad de escoger entre varios proyectos. La mayoría basan su elección en las posibilidades visuales que se deriven del guión de la narración y del director del filme.

Durante el periodo de preproducción, el guión se convierte en el principal punto de referencia para todos los miembros del equipo. Tras varias lecturas, el director de fotografía lo desglosa y extrae las necesidades fotográficas derivadas del mismo. En general el director de fotografía se formula una serie de preguntas en torno a la narración que hacen referencia al género del mismo, y específicamente al dónde, cuándo y cómo del filme (época, espacio, estación del año, hora del día, etc.). Todos estos parámetros son fundamentales a la hora de plantearse la atmósfera o el estilo visual del filme.

Paralelamente, el departamento de producción trabaja en diferentes cuestiones como la elaboración del presupuesto, el plan de trabajo o la selección del material técnico. La relación entre el director de fotografía y el productor es fundamental a la hora de pactar el presupuesto del material técnico necesario, así como para la organización del plan de rodaje que debe tener en cuenta cuestiones

⁷⁰ SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., p. 268

⁷¹ Es el caso de Janusz Kaminski –director de fotografía habitual de Steven Spielberg– debido a su capacidad para crear con escaso tiempo, un estilo visual atractivo.

como la existencia de localizaciones exteriores en las que el rodaje está condicionado por la posición del sol.

En términos generales durante la fase de preproducción, el director del filme, el director de fotografía, el director artístico y el productor, estudian varias localizaciones o espacios físicos en los que se puede desarrollar la narración. El director de fotografía y el director artístico determinan si es necesario crear fuentes de luz (ventanas, claraboyas, puertas, lámparas, etc.) para su inclusión en los decorados (sean éstos contruidos artificialmente o naturales) o si utilizarán fuentes de luz natural (ventanas o cualquier otra fuente de luz natural existente en dicho espacio). Si es necesaria la construcción de los decorados, se discute acerca del estilo y de la forma de los mismos según las necesidades del guión, así como la manera más práctica de colocarlos para facilitar el encuadre, el movimiento de la cámara, la colocación de las fuentes de luz y del resto del equipo. También deciden cuestiones relativas al color y la textura de los materiales empleados en el *atrezzo*, el vestuario y el maquillaje para que sean los adecuados para la narración.

En definitiva, como indica Aronovich la relación entre el departamento de fotografía y el de arte es uno de los pilares del resultado visual de un filme, ya que la luz tiene que materializarse sobre "algo"⁷². El director artístico es el responsable del espacio que se fotografía y el modo en que se fotografía es trabajo del director de fotografía.

No obstante, la relación fundamental es la que se establece entre el director del filme y el director de fotografía, que se gesta durante la etapa de preproducción a través de las primeras conversaciones. Durante este periodo se dialoga sobre la mejor manera de traducir en imágenes el guión literario y para ello, se recurre a referencias visuales ya sea a través de material audiovisual o gráfico. Es necesario que entre el director de fotografía y el director exista un lenguaje común en cuanto a la terminología visual que excluya posibles ambigüedades⁷³.

⁷² ARONOVICH, RICARDO, Op. cit., p. 87

⁷³ El director de fotografía Javier Aguirresarobe afirma que para la preparación de *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996), la directora le mostró una lámina del siglo XVII como referencia visual para la creación de la atmósfera del filme. Frente a ello, en *Los*

Tras las primeras conversaciones con el director, comienza el desarrollo del concepto de iluminación y del trabajo de cámara para el director de fotografía. Determina las fuentes de luz, su altura y su angulación, la intensidad de las mismas. Junto con su equipo toma decisiones relativas a la elección de los materiales técnicos necesarios (el tipo de cámara, los trípodes, las ópticas, los filtros, el tipo de película, etc.).

Previamente al rodaje, el equipo de fotografía elabora diferentes pruebas entre las que se encuentran las de vestuario y maquillaje, para comprobar la respuesta colorimétrica y lumínica de los materiales. Las pruebas de cámara también se realizan para comprobar el perfecto funcionamiento de la misma, y de los objetivos elegidos⁷⁴.

La fase del rodaje es decisiva para el director de fotografía, puesto que en ella se materializan sus decisiones creativas cuya responsabilidad en el éxito o fracaso del filme es muy significativa.

Así mismo, la persona encargada de la fotografía tiene una gran influencia sobre el espectador y su respuesta emocional a través de la elección de los diferentes objetivos, el movimiento, la angulación y la altura de la cámara, el diseño de la iluminación, los tipos e intensidades de las fuentes lumínicas y su dirección, así como la elección de la paleta de colores. Estos elementos proporcionan múltiples posibilidades creativas que afectan tanto a la atmósfera requerida por la narración, como al realce dramático de los actores y los decorados.

Antes del rodaje y durante el mismo, el director del filmes y el director de fotografía revisan la estructura de cada secuencia, deciden desde qué perspectiva o ángulo se van a rodar, cuántos planos requieren, la escala de los mismos, los movimientos de cámara que van a emplear, etc.

Debido a que la fluidez y el éxito del rodaje dependen en gran medida de una buena relación entre el director del filme y el director de fotografía, cuando

Otros (Alejandro Amenábar, 2001) Aguirresarobe empleó como referencia visual una fotografía que reproducía unos resultados cercanos al blanco y negro, con tonalidades de escasa saturación, una estética muy próxima a la imaginación de Amenábar. MORA, MIGUEL, Op. cit., p. 48

⁷⁴ <http://www.aec-directoresdefotografia.org>

existe compenetración entre ellos, suelen repetir en proyectos futuros. Por eso la historia del cine se podría contar a través de las grandes colaboraciones entre directores de cine y directores de fotografía como Carl Dreyer y Henning Bendtsen, Ingmar Bergman y Sven Nykvist, Jean-Luc Godard y Raoul Coutard, Bernardo Bertolucci y Vittorio Storaro, los hermanos Coen y Roger Deakins, Stephen Frears y Oliver Stapleton, Mike Leigh y Dick Pope, y Steven Spielberg y Janusz Kaminski, entre otros.

La postproducción es la fase final de la elaboración de un filme y comprende –en el caso del empleo de negativo– el revelado del mismo, el montaje o edición, la realización de efectos especiales, la sonorización, el corte de negativo y la obtención de la copia final. Durante este periodo la actuación del director de fotografía se limita a la supervisión de los procesos de revelado y positivado del celuloide, que varían desde un revelado estándar hasta el forzado o sub-revelado del negativo, el proceso sin blanqueo o el pre-velado del mismo, dependiendo del estilo visual que se desee imprimir.

Durante el montaje del filme, en ocasiones se requiere la presencia del director de fotografía, por cuestiones relativas a la elección de la mejor toma desde el punto de vista fotográfico, o en temas relacionados con la continuidad lumínica.

Antes de la obtención de la copia final, el director de fotografía realiza el etalonaje de la película, que consiste en el ajuste del color y de la luminosidad de cada plano y/o secuencia para mantener la continuidad o el *raccord* entre ellos. Junto al etalonador el director de fotografía modifica ciertos parámetros estéticos del filme variando los filtros de color y las intensidades de la luz de la positivadora. De ahí la importancia de la presencia del director de fotografía durante esta operación y la causa de que una gran mayoría de ellos haya añadido en su contrato una cláusula que incluya el etalonaje del material, como parte fundamental de su trabajo.

Desde finales de los noventa, con la introducción del *Intermediate Digital* en la fase de postproducción, se introduce la figura del colorista que es –junto con el director de fotografía– la persona encargada del tratamiento digital de la imagen. Juntos elaboran un tratamiento específico que abarca desde la corrección

del color hasta la recreación de procesos llevados a cabo tradicionalmente en laboratorios⁷⁵.

La última actuación del director de fotografía consiste en dar la aprobación final a la copia final del filme, aunque algunos reivindican el derecho a exigir a las salas de exhibición cinematográfica, el respeto por la relación de aspecto o formato de composición de la imagen elegido por el director de fotografía. Esto incluye que el formato de ventanilla o *catch* del proyector sea el mismo que el escogido inicialmente para el rodaje del material, evitando de esa manera mutilaciones en pantalla o efectos indeseados como la evidencia de un micrófono en el encuadre. Del mismo modo, los directores de fotografía aconsejan unas condiciones lumínicas estándar en las lámparas de los proyectores de las salas de exhibición, puesto que el deterioro excesivo de las mismas puede provocar un resultado indeseado en la proyección.

1.2.3 Formación

La formación del director de fotografía es muy compleja, ya que implica el ejercicio de la creatividad junto al aprendizaje de diversos conocimientos técnicos.

Del mismo modo que en otras profesiones, la formación del director de fotografía implica un constante reciclaje en el conocimiento de las nuevas tecnologías emergentes, así como el estudio de las diversas tendencias y estilos fotográficos. El futuro director de fotografía ha de observar y estudiar el trabajo de otros compañeros de profesión en largometrajes, cortometrajes, *spots* publicitarios, *videoclips* y otros formatos audiovisuales, susceptibles de ser empleados como fuente de ensayos de nuevas propuestas fotográficas.

Es evidente la necesaria formación técnica que el director de fotografía ha de adquirir, ya que es fundamental para el desempeño de la profesión. La elección del tipo de cámara, las ópticas y el soporte de cámara, la sensibilidad del negativo, la exposición correcta en cada caso y los proyectores de iluminación, resultan fundamentales para el desarrollo correcto de la profesión.

⁷⁵ BARCLAY, STEVEN, *The motion picture image: From film to digital*, Oxford, Focal Press, 2000, p. 169

A pesar del carácter evidentemente creativo de la labor del director de fotografía, en numerosas ocasiones por desconocimiento, suele considerarse exclusivamente técnico. Este carácter exclusivamente técnico puede encontrarse en los comienzos de la industria cinematográfica, ya que "el hombre de la cámara" o *cameraman*, elaboraba de forma artesanal sus propios aparatos fotográficos, en ocasiones, francamente difíciles de manejar. Sin embargo en la actualidad, con los adelantos técnicos y la especialización de los miembros del equipo, más que una formación exclusivamente técnica, es necesario un conocimiento más amplio que fomente la posibilidad de ofrecer un punto de vista original. Es importante que el director de fotografía profundice por supuesto en la evolución histórica de la forma cinematográfica, así como de otras artes, no sólo para su propio conocimiento, sino para encontrar referencias visuales susceptibles de ser empleadas como fuente de inspiración en la creación de ambientes, texturas de luz, composición del cuadro, etc⁷⁶.

El futuro director de fotografía ha de analizar el comportamiento de la luz en diferentes espacios, a diferentes horas y en diversas épocas del año, así como en los objetos y personas que se encuentran en dichas situaciones. Es precisa la observación del comportamiento de la luz en diferentes países, como los del norte de Europa donde es más suave y difusa, frente a la luz contrastada del mediterráneo, con sombras pronunciadas y colores brillantes. Del mismo modo el estudio de maestros de la pintura como Caravaggio, Rembrandt, Vermeer, Goya, De la Tour, Magritte, De Chirico, entre otros, es importante para aprender el comportamiento de la luz, la utilización de la paleta de colores, la composición del cuadro y el punto de vista.

Por lo tanto las principales cualidades que un buen director de fotografía ha de tener no son tanto las destrezas técnicas que pueden adquirirse con la experiencia, sino una sensibilidad plástica, un vasto conocimiento de la forma artística, una sólida formación humana que le permita trabajar en equipo coordinando a un gran número de personas, y una gran capacidad para soportar el fuerte trabajo físico y psicológico que suele generar este oficio. Es además una

⁷⁶ John Bailey reconoce la influencia del trabajo fotográfico de Vittorio Storaro en *The conformist* (Bernardo Bertolucci, 1970) en su carrera. Citado en SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., pp. 51 y 53

disciplina que requiere de una gran práctica que puede desarrollarse a través de la realización de diferentes productos audiovisuales (cortometrajes, *spots* publicitarios, documentales, *tv movies*, series de ficción, *videoclips*, *videoarte*, etc.).

Tradicionalmente, el aspirante a director de fotografía se forma comenzando desde la base de un equipo de fotografía. Comienza por encargarse de los chasis de las cámaras cinematográficas, continúa desempeñando las labores del foquista o ayudante de cámara, y finalmente, tras varios años como operador de cámara, accede al trabajo de iluminación considerado el más importante⁷⁷. De hecho, algunos directores de fotografía no creen en la formación que se ofrece en las escuelas de cine, sino que consideran que el método para un aprendizaje de la profesión es a través de la práctica. Sin embargo, otros tantos grandes directores de fotografía han recibido formación en escuelas de cine. Entre ellos Vittorio Storaro y Pasqualino De Santis, estudiantes del *Centro Sperimentale* de cinematografía en Roma, y Bill Fraker, Conrad Hall y Haskell Wexler, alumnos de la escuela de cine de la Universidad de California (USC). En el ámbito español, Javier Aguirresarobe, José Luís Alcaine o Xavi Giménez, entre otros, estudiaron en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (EOCM), los dos primeros, y el tercero en la *Escola Oficial de Cinematografía y Audiovisuals de Catalunya* (ESCAC).

Actualmente, en Madrid y Barcelona, existen centros universitarios públicos o privados en los que se pueden cursar estudios a diferentes niveles que facilitan la formación a los futuros directores de fotografía. Así la *Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid* (ECAM), la *Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya* (ESCAC), el *Centro de Estudios Cinematográficos de Catalunya* (CECC) y otros centros con atención a la formación en la imagen en Galicia y Euskadi.

En cuanto a centros de formación internacionales, en Europa se encuentran entre otras, la *FEMIS* en Francia, la *Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels La Cambre* en Bélgica, el *Centro Sperimentale de Cinematografía* en Roma (Italia), la *Escola Superior de Teatro e Cinema* en Portugal, *Deutsche Film und Fernsehakademie* en Berlín, *Theatre and Television Filmakademie Baden-*

⁷⁷ SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., pp. 9-12

Württembergchool en Alemania, *Polish film school* de Lodz en Polonia, *Filmakademie Wien* en Austria, *Den Danske Filmskole*, en Dinamarca, y la *Netherlands Film & TV Academy*. En el resto del mundo encontramos una amplia oferta entre las que destacan: la *Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños* en Cuba, la *Universidad del Cine* de Buenos Aires, la *Escuela de Cine* de Uruguay, la *Hong Kong Academy for Performing Arts*, la *Sam Spiegel Film and Television School* en Israel, el *Centro de Capacitación Cinematográfica* en México, *Higher Courses of Scriptwriters and Film directors* en Rusia, la USC (University of Southern California), la *UCLA School of Film & Televisión*, el *American Film Institute* y la *New York Film Academy*.

2. EVOLUCIÓN DE LOS ELEMENTOS TÉCNICOS IMPLICADOS EN LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: CÁMARAS E ILUMINACIÓN

Es fundamental para esta propuesta entender que en algunos casos (el trabajo creativo de un director de cine, por ejemplo), aprender a utilizar determinadas herramientas no constituye tan solo una operación de conocimiento de la operatividad técnica del instrumento, sino que también se basa en la capacidad para descubrir las posibilidades expresivas, estéticas e incluso ideológicas que la estructura funcional del aparato contiene, lo que podríamos llamar su “pensamiento técnico”, y que hace que emplear un mecanismo sea igual a pensar a través de él, mediante sus dispositivos, para lo cual tan conveniente es saber aplicar las teorías generales del medio como entender los procesos estéticos que el aparato objetiva⁷⁸.

La tecnología está presente desde los orígenes del cinematógrafo y continúa su desarrollo en la actualidad con la revolución de los soportes digitales. La simbiosis existente entre el medio cinematográfico y la tecnología, supone —en palabras de Robert Allen y Douglas Gomery— que el estudio de la evolución tecnológica del cine desde sus orígenes hasta la actualidad, ocupe una de las perspectivas teóricas más importantes y necesarias en la historia del cine⁷⁹.

La reflexión teórica en torno a la tecnología ha dejado su impronta en el ámbito filosófico con pensadores como Martin Heidegger, que afirma que la adopción de un nuevo método de producción, a menudo expresa más que la simple sustitución de una herramienta tecnológica por otra⁸⁰. Por su parte, Andrew Feenberg expresa que la tecnología posee en sí misma los valores de una

⁷⁸ CATALÁ, JOSEP MARÍA, Op. cit., p. 55

⁷⁹ ALLEN, ROBERT; GOMERY, DOUGLAS, *Teoría y práctica de la Historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 147-154

⁸⁰ HEIDEGGER, MARTIN, “The question concerning technology”, en FARRELL KRELL, DAVID (editor), *Basic Writings*, New York, Harper-Collins, 1977, pp. 283-317

civilización en particular⁸¹, y Herbert Marcuse ofrece un planteamiento más radical cuando afirma que la tecnología siempre es un proyecto social histórico en el que se proyecta lo que la sociedad y sus intereses pretenden hacer con la humanidad⁸².

Desde una perspectiva más centrada en los estudios cinematográficos, las obras fundamentales que versan sobre el desarrollo tecnológico ofrecen diferentes planteamientos teóricos. Entre ellos, Allen y Gomery citan la teoría del gran hombre, el determinismo tecnológico y la teoría del cambio económico. La primera de ellas centra su atención en el individuo como inventor y los resultados más importantes que ha llevado a cabo. La historia tecnológica desde esta perspectiva considera exclusivamente las invenciones más exitosas que han contribuido al desarrollo cinematográfico, apartando aquellas más fallidas. Entre los autores más importantes que se adscriben a esta teoría destaca la obra minuciosa de Gordon Hendricks⁸³.

Por su parte el determinismo tecnológico traslada el interés del inventor, al invento y las consecuencias estéticas del mismo. Uno de los mayores representantes de esta perspectiva es Raymond Fielding para quien cada avance tecnológico contiene un cierto potencial que es percibido por los realizadores más despiertos. Lo que éstos pueden llevar a cabo desde un punto de vista artístico está establecido de antemano por los parámetros tecnológicos de que disponen⁸⁴.

⁸¹ FEENBERG, ANDREW, *The critical theory of technology*, New York, Oxford University Press, 1991

⁸² MARCUSE, HERBERT, *Negations: essays in critical theory*, Boston, Beacon Press, 1968, p. 224

⁸³ HENDRICKS, GORDON, *The Kinetoscope*, Nueva York, Beginning of the film, 1966, pp. 90-92, 119-125; *Moving picture world*, 30 de noviembre de 1908, p. 342; *Moving picture world*, 1 de mayo de 1909, p. 558; *Moving picture world*, 27 de marzo de 1909, p. 362; *Moving picture world*, 28 de junio de 1913, p. 1348

⁸⁴ FIELDING, RAYMOND, "The technological antecedents of the coming of sound: An introduction", en CAMERAN, E.W. (comp.), *Sound and Cinema*, Pleasantville, Nueva York, Redgrave, 1980, p. 2

Tal y como afirma Lewis Jacobs⁸⁵ ambas teorías no son incompatibles, pero poseen limitaciones entre las que se encuentran la exclusión de cuestiones importantes como el contexto en el que trabajan dichos inventores o por qué unas tecnologías se explotan comercialmente y otras no. En el caso del determinismo, la simple disponibilidad de la tecnología no determina en sí los hábitos cinematográficos, ni especifica necesariamente una dirección general para la innovación artística.

Un tercer planteamiento teórico considera la economía como motor del cambio tecnológico y ofrece un contexto más general que puede dar respuesta a la innovación tecnológica. Considerando un determinado nivel de desarrollo industrial, esta teoría presupone que las compañías –a largo plazo– actúan para la obtención del máximo beneficio posible y el cambio tecnológico es un medio para conseguirlo⁸⁶.

Heredera de las teorías expuestas en las líneas anteriores destaca la obra de Mike Cormack, que considera la necesidad de contemplar un contexto social, político y económico para entender el cambio tecnológico, y cuya obra describe los diferentes cambios estilísticos de la aplicación expresiva de la cámara cinematográfica y de la iluminación, que tienen lugar en los filmes comprendidos entre 1930 y 1939⁸⁷.

Otros autores fundamentales cuyo planteamiento se centra en el invento en sí, focalizan sus estudios en aspectos básicos de la tecnología cinematográfica. Entre ellos Steve Neale⁸⁸, Brian Coe⁸⁹, James Limbacher⁹⁰, Peter Wollen⁹¹ o

⁸⁵ JACOBS, LEWIS, *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1972

⁸⁶ ALLEN, ROBERT, C.; GOMERY, DOUGLAS, *Op. cit.*, pp. 147-170

⁸⁷ CORMACK, MIKE, *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-1939*, New York, Palgrave Macmillan, 1993

⁸⁸ NEALE, STEVE, *Cinema and Technology: image, sound, colour*, London, Macmillan, 1985

⁸⁹ COE, BRIAN, *The history of movie photography*, Nueva York, New York Zoetrope, 1982

⁹⁰ LIMBACHER, JAMES, *Four aspects of film*, Nueva York, Brussel & Brussel, 1968

Michael Allen⁹². Otros autores se centran en desarrollos tecnológicos más específicos como la tecnología de los formatos panorámicos presentes en la obra de John Belton⁹³, Martin Quigley⁹⁴ o los artículos acerca del *Cinemascope* de Charles Barr⁹⁵ y Kemper Niver⁹⁶.

En las cuestiones relativas a la iluminación cinematográfica el artículo de Peter Baxter *On the History and Ideology of Film Lighting* se considera una de las fuentes fundamentales para la reflexión acerca de la tecnología relacionada con la iluminación cinematográfica⁹⁷.

Otros autores realizan un recorrido histórico de la evolución tecnológica y de sus principales aplicaciones expresivas, ofreciendo un contexto socioeconómico que trata de dar respuesta a dicho cambio, en las obras de Barry Salt, Bordwell, Staiger y Thompson y Misek⁹⁸.

De carácter técnico, existen fuentes bibliográficas como la revista *American Cinematographer*, publicada desde 1920, especializada en el desarrollo tecnológico relacionado con la fotografía cinematográfica. Esta publicación no

⁹¹ WOLLEN, PETER, "Cinema & Technolgy: A historical overview", *Readings and writings: Semiotic-center-strategies*, London, Verso, 1982

⁹² ALLEN, MICHAEL, "From Bwana Devil to Batman forever: Technology in contemporary Hollywood cinema", en NEALE, STEVE; SMITH, MURRAY (editores), *Contemporary Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1998

⁹³ BELTON, JOHN, *Widescreen Cinema*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992

⁹⁴ QUIGLEY, MARTIN, *New screen techniques*, Nueva York, Quigley, 1953

⁹⁵ BARR, CHARLES, "Cinemascope: Before and after", *Film Quarterly* 16, n° 4, 1963, pp. 11 y 18

⁹⁶ NIVER, KEMPER, "Motion Picture film widths", *Journal of the Society of Motion Picture and Televisión Engineers*, 77, n° 8, agosto 1968, pp. 814-818

⁹⁷ BAXTER, PETER, "On the history and ideology of film lighting", *Screen* 16, 3, Autumn 1975, pp. 83-106

⁹⁸ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op.cit.; BORDWELL, DAVID; STAIGER, JANET; THOMPSON, KRISTIN, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1995; MISEK, RICHARD, *Chromatic Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010

sólo es una fuente imprescindible para el conocimiento de los desarrollos tecnológicos más relevantes, que constituyen datos de valor histórico *per se*, sino que supone una fuente importante para el estudio de las principales aplicaciones expresivas de dichas innovaciones y por lo tanto, de las tendencias expresivas imperantes en el medio cinematográfico en determinadas décadas. Del mismo modo se consideran fundamentales artículos publicados por la Sociedad de Ingenieros del medio cinematográfico y televisivo (JSMPTE, *Journal of Motion Picture and Television Engineers*) y que Raymond Fielding recoge en una de sus obras⁹⁹.

Teniendo en cuenta las teorías expuestas en párrafos anteriores y las obras fundamentales heredadas de las mismas, el desarrollo tecnológico expuesto en el epígrafe 2 ha tratado de unificar planteamientos que no considera incompatibles. De este modo, aunque el objetivo principal es la consecución de una evolución histórica de los elementos tecnológicos relacionados con la cinematografía y de sus principales aplicaciones expresivas, también se han considerado cuestiones tales como el contexto histórico y económico.

La tecnología forma parte de las herramientas expresivas vinculadas a la práctica cinematográfica y por lo tanto, está estrechamente relacionada con el lenguaje propiamente cinematográfico. El estudio de la aplicación de esta tecnología al contenido narrativo presupone un conocimiento previo del medio cinematográfico que permite aplicar un método de estudio y de reflexión que va de lo particular a lo general basándose en la obra en sí y en sus creadores. Las conclusiones obtenidas pueden configurar un nuevo ámbito teórico que –en palabras de Josep María Catalá– se denomine Teoría de la práctica. El autor añade la importancia del entendimiento de que la práctica constituye en sí misma, una serie de operaciones reflexivas llevadas a cabo mediante aparatos, es decir mediante la tecnología¹⁰⁰. El tradicional desprecio desde ciertas perspectivas teóricas hacia la práctica cinematográfica y viceversa, no provoca más que el alejamiento progresivo entre la profesión y la academia, cuando cada vez se hace más perentorio un diálogo constante entre ambos. La reflexión en torno a la

⁹⁹ FIELDING, RAYMOND, *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, University of California Press, 1983

¹⁰⁰ CATALÁ, JOSEP MARÍA, Op.cit.

vinculación de la práctica cinematográfica con el ámbito teórico permite establecer un espacio epistemológico propiamente cinematográfico.

La tecnología cinematográfica posee una estrecha vinculación con el estilo visual de los filmes puesto que constituye el vehículo de las decisiones de los creadores cinematográficos, entre los que figuran los directores de fotografía. Dichas decisiones se ven reflejadas en las obras cinematográficas y su análisis nos permite obtener información acerca de las mismas, ya sean conscientes o inconscientes. Sin embargo la tendencia hacia la invisibilidad del aparato tecnológico en los filmes provoca la necesidad de conocer de antemano qué herramientas se emplean y cómo detectarlas en una obra audiovisual. La determinación de la aplicación de determinadas herramientas al contenido narrativo del filme nos puede llevar a la posible vinculación entre la teoría y la práctica. Es decir, el estudio del estilo visual constituye un vínculo excelente entre la teoría y la práctica cinematográficas.

Las decisiones creativas de los agentes involucrados en una producción audiovisual dependen de la existencia de determinados desarrollos tecnológicos que marcan la posibilidad de elegir entre uno, varios o ninguno. Por lo tanto, la existencia de una herramienta tecnológica determinada no implica la necesaria aplicación de la misma, pero sí la condiciona. Por ejemplo, la liberación del estatismo de la cámara que caracteriza la producción cinematográfica durante los primeros años de la existencia del cinematógrafo, permite ofrecer un nuevo punto de vista o forma de narrar. Dicha liberación está directamente relacionada con los avances tecnológicos que permiten la fabricación de modelos más ligeros que facilitan su movilidad, tendencia que como veremos se prolonga hasta la actualidad. También la introducción de ciertas novedades provoca limitaciones en otros ámbitos, de este modo durante los primeros años de desarrollo del sonido, la necesidad de introducir las cámaras en cabinas insonorizadas limitan su desplazamiento y con ello, la posibilidad de introducir planos en movimiento.

La existencia de una variedad de herramientas expresivas relacionadas con la tecnología cinematográfica ofrece una mayor amplitud de recursos estilísticos al alcance de los creadores de imágenes. La presencia o ausencia de uno o varios elementos tecnológicos y su aplicación al contenido de la narración, nos informa sobre la existencia de un posible estilo visual.

Se ha considerado por lo tanto necesario realizar en el epígrafe 2 un recorrido histórico global que muestre las novedades tecnológicas más importantes, dónde surgen y qué influencias tienen en el estilo visual de los filmes, con la intención de obtener un contexto adecuado sobre las mismas. Entre ellas se encuentran las propias necesidades derivadas de la narración cinematográfica, la experimentación de los profesionales que desarrollan su labor en el medio cinematográfico, o el interés de la industria en el lanzamiento de una novedad. El surgimiento de determinados desarrollos tecnológicos también se sitúa en diferentes puntos de la geografía mundial y países como Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos o Italia que se encuentran entre los pioneros. No obstante, la internacionalización del mercado cinematográfico ha permitido que las innovaciones tecnológicas se permeabilicen en la cinematografía mundial.

Con la intención de ofrecer una estructura más sistemática, el epígrafe 2 se ha dividido por décadas que abarcan desde la creación del cinematógrafo hasta el 2010. En cada década se exponen las innovaciones tecnológicas más importantes relacionadas con la fotografía cinematográfica, divididas en los elementos relacionados con la cámara y con la iluminación, ambos vehículos de expresión del potencial creativo de los directores de fotografía. Lejos de citar cada una de las innovaciones tecnológicas relacionadas con el medio cinematográfico, se centra en aquellas estrechamente vinculadas con las decisiones de los directores de fotografía y que han supuesto una influencia en el estilo visual de los filmes.

Consecuentemente el análisis histórico de la evolución tecnológica permite contextualizar la aplicación expresiva de ciertas herramientas tecnológicas que conforman el estilo visual de un filme. Dichas novedades pueden surgir como novedad en un periodo histórico y transformarse o permanecer idénticas a lo largo de la historia. De este modo, la obra conjunta del tándem formado por el director de cine Mike Leigh y el director de fotografía Dick Pope —que se analiza en el capítulo 4— es uno de los muchos ejemplos que pueden contextualizarse en la citada evolución tecnológica, arrojando luz sobre su manera de formar parte de una tendencia estilística general, o por el contrario su excepcionalidad.

2.1. EL PERIODO *NAÏVE*: LOS PRIMEROS DESARROLLOS TECNOLÓGICOS (1895-1920)

Desde la creación del cinematógrafo en 1895, los desarrollos relativos a la dirección de fotografía se dirigen a perfeccionar elementos técnicos básicos, como la correcta exposición del negativo o el enfoque óptimo de los elementos de la imagen, que permiten un visionado aceptable del filme. Para ello los rodajes se desarrollan en localizaciones exteriores con iluminación natural, o en los estudios primitivos con paredes y techos de cristal, donde la iluminación proviene de la luz solar. Por lo tanto, en esta etapa de desarrollo de dispositivos técnicos, la iluminación de los filmes no posee una intencionalidad narrativa concreta, sino que su finalidad es el correcto visionado de la imagen. De hecho, gran parte de las innovaciones llevadas a cabo por los pioneros, son el resultado de la casualidad.

A pesar de que algunos filmes integran ciertos efectos de animación, sobreimpresiones, tímidos movimientos realizados en plataformas móviles y panorámicas, durante este periodo inicial, la mayoría se caracteriza por un estilo de cámara estático.

2.1.1. La iluminación natural

Durante los primeros años del desarrollo del cinematógrafo se emplea el celuloide ortocromático (no sensible al espectro electromagnético que abarca la zona roja-anaranjada) en blanco y negro, y con una reducida sensibilidad (oscila entre los 6 y los 8 ASA al principio, y posteriormente alcanza los 20 ASA). Esta circunstancia provoca la necesidad de aplicar una gran cantidad de luz para impresionar el material sensible, que implica que los rodajes primitivos se realicen a plena luz del día¹⁰¹.

Un par de años después de la invención del cinematógrafo, se crean los primeros platós con techos y paredes de vidrio transparente, basados en los modelos de los estudios de los fotógrafos de la época. Uno de los pioneros es el creado por Edison –denominado *Black María*– con techos de cristal, posee un mecanismo que permite su rotación según la posición del sol, lo que implica que los filmes se iluminan cenitalmente y con luz natural. La rigidez del diseño de este tipo de estudio provoca que Georges Méliés plantee en 1897 un nuevo plató

¹⁰¹ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 44

que permite abrir y cerrar el techo e incorpora telas de algodón para suavizar la dureza provocada por la luz del sol. El resultado de estos primeros difusores es un tipo de iluminación general suave, que se convierte en el estándar durante una década¹⁰². Aunque de un modo primitivo, la creación de estos estudios y el empleo de los difusores es un método para tratar de controlar la luz. A continuación Gaumont crea su propio estudio en París y otro en Shepherd's Bush (Londres), y la productora Pathé también abrirá su propio plató de cine en Francia¹⁰³.

Llegados a este punto conviene matizar sobre los conceptos de luz e iluminación, que según Susperregui¹⁰⁴: El concepto de la luz se refiere fundamentalmente a la energía necesaria para que pueda producirse la imagen cinematográfica, y el concepto de la iluminación está ligado a todas aquellas intervenciones que se realizan para que la luz se ajuste a las necesidades de la película. Esta diferenciación entre luz e iluminación puede que no sea necesaria cuando el director de fotografía hace uso directamente de la luz natural. En esta circunstancia el director de fotografía sólo tiene la opción de esperar para que en un momento concreto, la luz natural coincida con la luz deseada para la película.

Hacia 1900-1906, la introducción de la luz artificial en los platós, constituye una de las transiciones más importantes durante el periodo, porque ya se puede aplicar el concepto de iluminación cuando se habla de la luz en el cine. Dicha luz artificial sirve al principio como apoyo o refuerzo de la luz natural producida por el sol, pero posteriormente se convierte en una fuente de iluminación principal.

Entre los principales proyectores lumínicos se encuentran las lámparas de arco (*arc floodlight*) –cuyos orígenes se encuentran en la iluminación urbana– y las lámparas de vapor de mercurio (Cooper-Hewitt) presentes en los interiores de los edificios. Los arcos son proyectores suspendidos en el techo o soportados con trípodes, que según el tipo de carbón utilizado, emiten una luz que puede ser fría

¹⁰² SALT, BARRY(1992), Op.cit., pp. 31-39

¹⁰³ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 27-30

¹⁰⁴ SUSPERREGUI, JOSÉ MANUEL, La fotografía como interfaz cinematográfico: La importancia de la luz en el discurso cinematográfico, Actas II Congreso Ibérico de Comunicación, 2004

o cálida, pero siempre dura. Sin embargo las lámparas de vapor de mercurio o Cooper-Hewitt ofrecen una iluminación suave, como el efecto producido por la luz de un día nublado, de ahí su consideración como *soft lights*. El inconveniente de estas fuentes de luz es la emisión de longitudes de onda azul-verdosa sin radiaciones rojas, lo que propicia su desaparición con la llegada del celuloide pancromático, y más tarde de color.

A pesar de que en un principio, la iluminación no tiene otro propósito que el de impresionar el negativo, aparecen algunos efectos expresivos creados con luz artificial hacia 1905 (aunque la mayoría son producto de la casualidad). Entre ellos destacan ciertas escenas del filme *The seven ages* (Edwin S. Porter, 1905), en las que la luz del fuego está recreada artificialmente con proyectores arcos. Este mismo proyector se emplea para simular la iluminación procedente de una linterna, en el filme *Falsely Accused* (Lewin Fitzhamon, 1905)¹⁰⁵.

Hacia 1909, David W. Griffith y su director de fotografía Billy Bitzer ensayan diversos efectos de iluminación como el de la simulación de la luz de fuego, o de luz suave procedente de una ventana. Este último efecto se convierte rápidamente, en el favorito de los directores europeos y americanos, y constituye el inicio de un estilo de iluminación con fuentes de luz justificadas.

En Europa existe más o menos la misma tendencia que en Estados Unidos pero con algunas diferencias. Hacia 1911, productoras europeas como Pathé, Nordisk o Gaumont comienzan a realizar filmes en los que aparecen efectos de iluminación que buscan una determinada atmósfera o tono visual. De hecho, el tratamiento lumínico que se realiza en los países escandinavos supera ligeramente al americano. En 1911 se puede apreciar en algunos filmes escandinavos la simulación mediante iluminación artificial de la luz procedente de una lámpara. Para ello se sustituye la bombilla original por una de un proyector arco. Este mismo efecto trata de simularse dirigiendo la luz procedente de un proyector hacia la propia lámpara, de modo que el resultado se acerca a aquel que se produciría si la lámpara emitiera su propia luz.

Otro efecto pionero del cine escandinavo es la simulación del encendido y apagado de una luz en un mismo plano. En las producciones escandinavas

¹⁰⁵ GLASSMAN, ARNOLD, *Visions of lights; The art of cinematography*, [DVD], United States and Japan, American Film Institute y Japan Broadcast Corporation, 1992

también aparecen ejemplos pioneros de un tratamiento estilístico en clave baja, logrado a través del control de la luz diurna. Este planteamiento –junto a la iluminación desde un ángulo bajo– es desconocido en otros países durante esta época y constituye la mayor influencia de lo que se ha denominado expresionismo alemán¹⁰⁶. De hecho, muchas de las citadas innovaciones escandinavas aparecen posteriormente en películas alemanas como *Der student von Prag* (Paul Wegener, Stellan Rye, 1913).

Los primeros intentos por crear efectos lumínicos con proyectores de luz artificial son excepciones, la evolución del tratamiento expresivo con la luz artificial se produce cuando los platós eliminan por completo la entrada de luz natural y disponen exclusivamente de luz artificial¹⁰⁷. Esta circunstancia concurre en Estados Unidos en el periodo comprendido entre 1914-1919, cuando los estudios norteamericanos efectúan la transición completa a la iluminación artificial, pintan sus interiores de negro y los cierran herméticamente. La productora más avanzada en este desarrollo es la Vitagraph y un ejemplo es *Conscience* (Van Dyke Brooke y Maurice Costello, 1912). Este filme es el primer ejemplo de iluminación en clave baja realizado con luz artificial. Estos desarrollos en la cinematografía americana suceden paralelamente en compañías francesas como la Gaumont en la que se usan los arcos para la iluminación de modelado o esculpido.

Otro de los desarrollos importantes en cuanto a la iluminación cinematográfica, es la aparición de la iluminación de contraluz apoyada con fuentes de luz que actúan de apoyo o relleno frontal del sujeto iluminado, y situadas al lado de la cámara. Aunque su procedencia constituye un misterio, existen indicios de su empleo en el filme realizado por la compañía Vitagraph, *Washington under the british flag* (J. Stuart Blacktone, 1909)¹⁰⁸.

David W. Griffith y Billy Bitzer emplean por primera vez la iluminación de contraluz junto con luz de relleno suave reflejada en una superficie blanca, a partir de *The threads of destiny* (David W. Griffith, 1910). Ese uso pionero de la

¹⁰⁶ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., pp. 70-71

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 63-91

¹⁰⁸ *Idem*, p. 74

luz de relleno mediante una superficie reflectante, forma parte de un tratamiento lumínico que se extiende hasta la actualidad.

En el caso de Europa la iluminación de contraluz no llega a consolidarse hasta tiempo después, puesto que en los países donde el cine se estaba desarrollando, la luz del sol no es tan intensa y tan habitual debido a las circunstancias climáticas. De hecho incluso en los años veinte, la mayoría de los filmes europeos se ruedan en exteriores y con luz natural.

La técnica del contraluz junto con la iluminación de relleno frontal constituye el principio de la iluminación de modelado o esculpido, como técnica independiente de la iluminación general en la que todo es visible en el plano. Una primera aproximación a este tipo de iluminación lo constituye el filme *Fate's turning* (David W. Griffith, 1910), rodado en un interior de estudio por el director de fotografía Billy Bitzer.

Entre las diferentes variantes de este esquema se encuentran la iluminación de contraluz en 3/4 realizada con arcos y lámparas de vapor de mercurio, que aparece entre 1912 y 1913. Este tipo de iluminación modela a los actores, y destaca sus siluetas de los fondos de los decorados. La colocación de ese tipo de iluminación evoluciona progresivamente a posiciones más laterales, e irá trasladándose a posiciones de 3/4 de contra.

A pesar de que puede considerarse que las bases de la iluminación de modelado se asientan en esos primeros filmes, son los directores de fotografía Walter Stradling y Charles Rosher quienes hacia 1917 perfeccionan la técnica. El esquema básico consiste en una luz principal, una de relleno y un contraluz, que se colocan en ángulos diferentes según la intensidad de las mismas, la posición del actor y su fisonomía. En un principio la luz principal y el relleno poseen la misma intensidad y se sitúan simétricamente a ambos lados de la cámara, lo que como contrapartida provoca dos sombras indeseables en la cara del actor. Hacia 1917 se detectan ejemplos en los que la luz principal adquiere posiciones ligeramente por encima de la altura de los ojos del actor, y en 1919 dicha luz principal adquiere posiciones más elevadas cuando resulta necesario.

El uso ya mencionado del doble contraluz se combina con una luz principal sin relleno (esquema de tres puntos), pero también aunque de modo menos

habitual, se combina con una luz principal y otra de relleno (esquema de cuatro puntos).

Con la introducción entre 1914 y 1916, en los platós de Estados Unidos, del arco en *spot* (con el haz de luz estrecho), se crea una nueva herramienta muy importante para la iluminación de modelado o esculpido. Este tipo de luz tiene unos antecedentes teatrales y a pesar de su escaso uso en un principio, se extiende muy rápidamente hasta nuestros días. Así mismo, otro tipo de proyector introducido en 1918 y que será muy importante para el desarrollo de la iluminación, es el nuevo tipo de arco en *spot* o *sunlight arcs* capaces de emitir una gran cantidad de luz concentrada de un haz estrecho, pero sin lente. Se usa principalmente para iluminar grandes superficies en las localizaciones exteriores nocturnas.

La continuidad o el *raccord* lumínico tan aceptado en el cine actual implican la existencia de una homogeneidad entre planos en cuanto a determinados parámetros lumínicos como el equilibrio en la intensidad de las fuentes o su dirección. Esta característica tan importante para mantener la transparencia del relato y por lo tanto la verosimilitud, aparece por primera vez durante esta etapa en el filme *Friends* (David W. Griffith, 1912)¹⁰⁹.

2.1.2. Las cámaras primitivas y los primeros movimientos

La cámara es una de las herramientas con las que cuentan los directores de fotografía a la hora de aportar elementos expresivos a la narración. Junto con el director del filme, se deciden entre otras opciones, los movimientos de cámara, el encuadre más adecuado para cada plano y la angulación y altura de la misma. Dichas variables posibilitan el establecimiento de un punto de vista, que sitúa al espectador en la narración. La elección entre las variables que ofrece la cámara, determina las diferencias entre los elementos visuales expresivos de cada filme, y provoca la existencia de estilos diferenciados entre varios autores. De ahí la importancia que supone en el mundo de la cinematografía, los desarrollos tecnológicos que han permitido que las cámaras evolucionen adaptándose a las necesidades expresivas de los creadores de filmes. Para ofrecer un panorama

¹⁰⁹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op.cit., p. 75

completo de la evolución de las cámaras cinematográficas es necesario remitirse a los primeros modelos utilizados en los inicios del cinematógrafo. Dichos dispositivos son descendientes directos del *Kinematógrafo* de Edison y de la cámara de los hermanos Lumière¹¹⁰.

Años después aparecerán nuevos modelos de cámara como la Lumière, la Pathé y la Williamson, cuya forma y mecanismo es muy similar, aunque algunas introducen ciertas novedades que se estandarizan con rapidez. Entre los elementos comunes a estos modelos primitivos que funcionan de un modo mecánico, se encuentra el cuerpo de madera en el que se introduce el negativo (que también es posible colocar en la parte superior de dicho cuerpo). En todas ellas –para controlar la composición y el enfoque– el visor está colocado a un lado de la cámara. Al no ser réflex, el enfoque en los primeros filmes resulta bastante crítico, elemento que influye de manera importante en el aspecto visual de los filmes.

Estas cámaras primitivas disponen de una manivela que se acciona manualmente para el avance del negativo. La cadencia con la que se mueve la manivela proporciona la velocidad de exposición del negativo, de ahí que en varios filmes de este primer periodo, la velocidad de la cámara no sea constante en el mismo plano. Estos modelos primitivos disponen de un mecanismo que permite el rebobinado de la película, con lo que desde bien temprano es posible realizar fundidos.

Más adelante aparecen las cámaras Pathé *Parvo*, la Pathé y la *Bell & Howell*, como modelos principales. Aunque el modelo *Parvo* aparece en 1908, debido a su alto coste no se estandariza hasta 1914. Es el modelo de cámara profesional más pequeño del mercado, que posee un chasis con la capacidad de alojar el negativo en su interior, sin grandes complicaciones para manipularlo. Ofrece la posibilidad de realizar tomas fotograma a fotograma, con lo que facilita el trabajo de la animación de objetos, y el obturador puede adquirir diferentes angulaciones. En la parte trasera de la cámara dispone de un mecanismo para efectuar un correcto encuadre y enfoque del plano, antes de rodarlo. A pesar de que este modelo también ofrece un visor en un lateral de la cámara, que en teoría es útil para

¹¹⁰ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., pp. 31-39

controlar el encuadre mientras se rueda el plano, la visión que ofrece es bastante crítica.

Otro de los modelos que dominan el panorama de esta época, es la cámara de estudio Pathé. Básicamente con una estructura similar al modelo anterior, pero introduce como novedad principal, el visor que ofrece una imagen invertida. Esta característica de la imagen no supone ningún inconveniente para los operadores de la época, puesto que la mayoría son fotógrafos de imagen fija, y por tanto, acostumbrados a encuadrar las imágenes de ese modo.

En 1910 se introduce en el mercado, el primer modelo de cámara Bell&Howell basado en un modelo inglés. Aunque comparte características similares a los prototipos anteriores, una de las novedades que presenta es la superficie en la que se coloca la óptica, que permite el desplazamiento de la misma en el eje vertical. Esta característica común a la fotografía fija, permite la corrección de la distorsión vertical.

En 1912 Bell & Howell produce el modelo *2709*, que los estudios no adquieren hasta dos años después debido a su alto coste. Entre las novedades más interesantes de este modelo se encuentra la posibilidad de variar el ángulo de obturación durante el rodaje de un plano. Este dispositivo que permite en esta etapa la realización de fundidos tanto al inicio del plano como al final, posibilita más adelante, otro tipo de aplicaciones expresivas que enriquecen la narración cinematográfica. También es el primer modelo cuyos garfios permiten que el celuloide permanezca estable, y en correcta posición, y un contador de fotogramas muy preciso que posibilita la exactitud de los fundidos. Este prototipo permite la colocación de cuatro ópticas en una torreta giratoria con lo que es posible obtener diferentes escalas de plano desde la misma posición de la cámara. Tanto la fijación del celuloide como la calidad de las ópticas son elementos fundamentales para la correcta exposición de la imagen y por lo tanto de su definición.

Entre 1914 y 1919, la Bell & Howell empieza a desplazar a la Pathé en Estados Unidos.

Con respecto a los movimientos de cámara, durante estos primeros años son muy escasos; en contadas ocasiones aparece alguna panorámica. Entre 1900 y 1906 sólo hay casos aislados del desplazamiento de la cámara en planos en los que

se fotografía un objeto móvil desde un vehículo en movimiento, como en la película *The runaway match* (Alf Collins, 1903)¹¹¹.

El filme *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1913) destaca por sus *travellings* innovadores, que desplazan la cámara hacia delante y en diagonal. Dichos movimientos se hacen tan famosos en Estados Unidos que se denominan *movimientos Cabiria*. La intención expresiva de este tipo de desplazamiento de la cámara es mostrar la tridimensionalidad de los decorados que aparecen en el filme. A pesar de la limitación técnica de los mismos –son lentos y no se aproximan demasiado a los actores– influyen durante un tiempo a diferentes filmes como *The vagabond* (Charles Chaplin, 1916), aunque en este caso el movimiento es más largo, más rápido y más cercano a los actores. Otro ejemplo es *The second in-command* (William J. Bowman, 1915), que contiene doce desplazamientos de cámara que se aproximan bastante a los sujetos.

No obstante la moda de los desplazamientos de cámara mencionados desaparece hacia 1917, siendo prácticamente inexistentes entre 1918 y 1919. Existe una excepción en los filmes *Stella Maris* (Marshall Neilan, 1918) y *Blind Husbands* (Erich von Stroheim, 1919), en las que se encuentran intenciones expresivas en los desplazamientos de cámara que aparecen¹¹².

Uno de los principales problemas de la técnica cinematográfica durante los primeros años, es la falta de estandarización de la velocidad de las cámaras, es decir, el número de fotogramas por segundo (fps) al que se expone el negativo. Por ejemplo las películas francesas se ruedan aproximadamente a 16 fps, las inglesas a 24 fps, y las de Edison y la Biograph entre 10 y 12 fps. Esta falta de homogeneidad explica la práctica inexistencia de la aplicación del cambio de velocidad con fines expresivos. No obstante existe alguna excepción como el filme *Liquid electricity* (J. Stuart Blackton, 1907), en el que la aceleración de la imagen se identifica con las escenas cómicas¹¹³.

En cuanto a las ópticas empleadas en estos años aparecen los primeros signos de la utilización de teleobjetivos en algunas películas como *Broken*

¹¹¹ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 31-33.

¹¹² SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., pp. 126-127

¹¹³ *Ibidem*, p. 83

Blossoms (David W. Griffith, 1919) fotografiada por Hendrik Sartov. Antes de 1914 la mayoría de los directores de fotografía consideran que un 50 mm. es una óptica estándar, aunque otros eligen un 75 mm. Sin embargo, más tarde, ópticas más angulares como el 35 mm. o el 40 mm. llegan a considerarse estándar¹¹⁴.

La apertura de diafragma más empleada durante la etapa comprendida entre 1914 y 1919 es de f 5.6, con lo que la profundidad de campo es intermedia. No obstante indica que se necesita una gran cantidad de luz para impresionar el negativo.

Entre los recursos expresivos que surgen en esta década se encuentra el desenfoque (*soft focus*) que produce una imagen muy suave con contornos difuminados. Dicha técnica sumada a la escasa definición de las ópticas de la época aumentan la suavidad de la imagen, tal y como sucede en el filme *Broken Blossoms* (David W. Griffith, 1918) en la que los primeros planos de la actriz principal están fuertemente difuminados. Este recurso expresivo se encuentra en filmes como *His phantom sweetheart* (Ralph Ince, 1915) y *Fanchom the cricket* (George Sand, 1915). Este tipo de aplicación expresiva también aparece en Francia hacia 1919, sobre todo en filmes de vanguardia, como *Rose-France* dirigida por Marcel L'Herbier¹¹⁵.

2.2. DE LA JUVENTUD A LA MADUREZ TECNOLÓGICA: 1920-30

En este periodo existen diferentes focos creativos en todo el ámbito internacional. Uno de ellos es el trabajo de Eisenstein y su director de fotografía Eduard Tissé, en la Unión Soviética. En concreto destaca el tratamiento estilístico del filme *Bronenosets Potyomkin* (Sergei M. Eisenstein, 1926), especialmente la escena de las escaleras de Odessa que se fotografian con varias cámaras –una de ellas móvil– para aportar verosimilitud en los movimientos de los actores. Del mismo modo, también en la Unión Soviética destaca la obra de Dziga Vertov, especialmente –*Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929)– en la que emplea numerosas técnicas innovadoras como la pantalla partida, las

¹¹⁴ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., pp. 128-129

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 130-131

sobreimpresiones, ángulos de cámara originales y movimientos de cámara constantes que servirían como inspiración a otros directores¹¹⁶.

Durante los años veinte también en Francia se forma un caldo de cultivo de experimentación formal. Con movimientos artísticos como el surrealismo, el constructivismo, el futurismo, el expresionismo, el auge de los cine-clubes, etc. Entre los surrealistas encontramos experimentos abstractos formales como *Ballet mécanique* (Fernand Leger, 1924) o *Un chien andalou* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928) entre otros. Otros experimentos que destacan son los realizados por directores como Marcel L'Herbier, René Clair, Jean Epstein y Abel Gance, junto a directores de fotografía como Georges Specht, Georges Périnal y Jules Kruger con los que emplean sobreimpresiones, montaje rápido, cámara lenta y rodajes en exteriores con luz natural. De esta época destacan filmes como *El dorado* (Marcel L'Herbier, 1921), criticado por el impacto visual de sus imágenes en detrimento del ritmo y el movimiento. El filme se diferencia del resto por el empleo de las cortinillas, las variaciones de distintas aperturas de diafragma, el viñeteado de la imagen, la difusión específica de ciertas áreas de la imagen, como el desenfoque del rostro de un personaje, etc. Del mismo modo, *Entr'acte* (René Clair, Picabia, Duchamp, Man Ray, 1924) constituye otro de las obras que sobresale por sus imágenes impactantes. Finalmente, la película *Napoleón* (Abel Gance, 1927) constituye un paradigma del nivel formal al que el cinematógrafo ha llegado en esta época: pantallas partidas, movimientos de cámara, efectos de iluminación, etc.

2.2.1. La iluminación artificial

En el terreno relativo a la iluminación, a principios de la década de los años veinte en Estados Unidos la mayoría de los platós tienen restringida la entrada de la luz natural. Contrariamente al caso estadounidense, en los filmes europeos se evidencia la iluminación natural procedente del sol que atraviesa los cristales, en los decorados construidos en los platós.

¹¹⁶ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 38-40

La novedad más destacable durante esta época es la introducción de un modelo de proyector arco capaz de concentrar y/o dispersar el haz de luz, con lo que ofrece la posibilidad de disponer de una luz direccional intensa y dura, que acentúa las sombras y que es fácil de manejar¹¹⁷. Conocidos en el mundo anglosajón como *Sunlight arc*, este tipo de arco se utiliza ampliamente en las producciones hollywoodienses de principios de la década de los veinte, para iluminar decorados y escenas en exteriores. Este tipo de proyector es adquirido hacia 1922 por la productora alemana UFA, para la iluminación de exteriores nocturnos. De ese modo evitan la técnica *day for night* que consiste en la simulación de un exterior noche rodado durante el día, pero al que se le aplica una sub-exposición del negativo. La aplicación de los arcos en varios puntos de la localización consigue iluminar con pequeños toques, diferentes partes del decorado. Esta misma técnica puede verse aplicada en películas como *Foolish wives* (Erich von Stroheim, 1922) y en *The four horsemen of the Apocalypse* (Rax Ingram, 1921)¹¹⁸.

En Estados Unidos el equipo estándar para la iluminación en plató sigue compuesto por los Cooper-Hewitt, los arcos *floodlights* de un tipo u otro, y los viejos arcos en *floodlights* procedentes de los espectáculos teatrales. Los Cooper-Hewitt se colocan suspendidos del techo o desde plataformas en el suelo, proporcionando una luz general a todo el decorado, pero sin definir las siluetas. En cuanto a los arcos *floodlights*, en Estados Unidos es una práctica habitual colocar difusores delante de dichos proyectores, empleados para iluminar siluetas, consiguiendo de ese modo suavizar las sombras.

Entre 1920 y 1926 se extiende rápidamente la práctica iniciada en el periodo anterior, que consiste en la aplicación de los esquemas de iluminación, en tres y cuatro puntos. Tal y como se ha comentado anteriormente, la iluminación en cuatro puntos se basa en dos contraluces de haz estrecho combinados con la luz principal y la de relleno, que se sitúan en una posición frontal al sujeto. Hacia 1925 algunos directores de fotografía alternan el esquema anterior con el de tres puntos, que emplea un contraluz en vez de dos. No obstante lo que distingue la

¹¹⁷ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op. cit., p. 47

¹¹⁸ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., pp.151-152

manera de iluminar de los directores de fotografía es la dirección o los ángulos en los que colocan dichos proyectores.

A pesar de que algunos directores de fotografía tratan de introducir innovaciones, la tendencia general es la de recurrir a aperturas de diafragma superiores y grandes cantidades de difusión.

Un director de fotografía que destaca por su estilo lumínico original es John Seitz, quien en el filme *The four horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921) emplea un esquema de iluminación –denominado *core lighting* en fotografía fija– que deja una sombra en el centro del objeto iluminado (*core*) y que en la actualidad recibe el nombre de luz cruzada (*double cross back lighting*). Emplea dos fuentes de luz con la misma intensidad, colocadas a ambos lados del sujeto y un poco de contra. Frente a este tipo de innovaciones, en Europa –aunque existen excepciones– tienen escasa aplicación durante la década de los veinte¹¹⁹.

En lo que concierne a las emulsiones cinematográficas, se abandona el negativo ortocromático y se impone el pancromático a partir de 1926. La colorimetría de este nuevo celuloide implica la sustitución de los proyectores arcoy los de vapor de mercurio, por la iluminación de incandescencia. A pesar de los cambios efectuados en los tipos de lámparas, los esquemas de iluminación permanecen estables y por lo tanto no se producen cambios apreciables en el estilo de iluminación.

Con el cambio al negativo pancromático y la transición al cine sonoro, el nivel de iluminación necesario para exponer el celuloide disminuye, y con ello comienzan a estandarizarse aperturas de diafragma superiores como f: 2.5. Este aumento de la apertura del diafragma estándar junto con otros factores, son las causas principales de la reducción de la profundidad de campo de esta época.

La tendencia general en el estilo de iluminación de finales de los años veinte es similar a la de principios de dicha década, por lo tanto se trata de un periodo de estandarización del estilo básico de iluminación principalmente en los filmes realizados en Hollywood¹²⁰.

¹¹⁹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., pp. 152-153

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 181-182

A mitad de la década de los veinte, en las localizaciones exteriores de los filmes estadounidenses se introducen grandes proyectores de luz de incandescencia de haz ancho, que se utilizan tanto como luz principal, relleno y contraluz. Este cambio no se aplica de modo simultáneo en las producciones europeas, donde se sigue utilizando la luz natural como contraluz combinada con la luz de relleno provocada por su reflexión en una superficie reflectante. También posee un funcionamiento distinto los filmes europeos frente a los norteamericanos en cuanto al planteamiento lumínico, puesto que los primeros iluminan como un todo y los segundos iluminan primero el decorado y posteriormente a los actores. A mediados de la década de los veinte y como parte del esfuerzo por americanizar la técnica europea, aparece cierta tendencia a iluminar a los actores con uno o dos contraluces, una luz principal y una luz de relleno¹²¹.

Continuando con el panorama europeo, en Alemania el movimiento expresionista que comienza antes de la Primera Guerra Mundial, obtiene su máximo apogeo al final de la misma y desaparece hacia 1924. Los antecedentes directos de dicho movimiento se encuentran en la pintura y en el teatro expresionista, donde las representaciones poseen en términos fotográficos, una iluminación desde ángulos inferiores que proyecta las sombras de los actores sobre los decorados y que será un elemento expresivo fundamental en los filmes de terror. También es en Alemania durante el periodo comprendido entre 1918 y 1929 cuando se crean los estudios de cine UFA, en los que se innova en términos fotográficos entre otras cosas.

Tradicionalmente se citan como los filmes con una mayor conexión con el movimiento expresionista, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Genuine* (Robertg Wiene, 1920), *Von Maorgens bis Mitternacht* (Karl-Heinz Martin, 1920), *Torgus* (Hans Kobe, 1921), *Raskolnikov* (Robert Wiene, 1923) y *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924) y de alguna manera *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) porque pueden encontrarse trazos del expresionismo. No obstante son otros filmes alemanes de principios de los años veinte y que no están relacionados con el expresionismo como *Die Strasse* (Karl Grune, 1923), los que ya

¹²¹ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit. pp. 34-37

aplican las sombras atemorizantes como elemento expresivo, así como los ángulos de cámara exagerados.

Además, los elementos expresivos como la iluminación en clave baja y los ángulos exagerados surgen en filmes americanos, daneses, franceses y rusos desde antes de 1920, es decir con anterioridad a cualquier influencia del movimiento expresionista. Uno de los ejemplos es el filme norteamericano *The dark mirror* (Charles Giblyn, 1920) cuya narración muestra a unos personajes delirantes en localizaciones oscuras¹²².

Por lo tanto el pequeño grupo de películas genuinamente expresionistas resultan de escasa influencia en los filmes posteriores.

2.2.2. La evolución de las emulsiones y de las cámaras de cine

En las primeras décadas del siglo XX la evolución en materia de celuloide es inexistente. Los principales fabricantes de emulsiones continúan produciendo como en la época anterior, un negativo estándar ortocromático, y un positivo.

Eastman Kodak añade un nuevo negativo de mayor sensibilidad, a su catálogo de películas, aproximadamente hacia 1922. Se trata del *Super speed cine*, que las productoras han de solicitar bajo pedido especial, y ha de usarse de modo inmediato debido al tratamiento especial que requiere.

Del mismo modo el negativo pancromático anteriormente disponible bajo pedido especial, se estandariza en 1923 pero no se utiliza ampliamente, hasta 1926.

En 1926 Eastman Kodak reduce el precio de su negativo pancromático hasta igualarlo con el ortocromático, lo que provoca que hacia 1928 la mayoría de los filmes se rueden con este tipo de celuloide. Aunque Kodak mejora la emulsión original –contrariamente a lo que se piensa– no consigue un mayor contraste que en el negativo ortocromático y posee aproximadamente la misma sensibilidad que el negativo pancromático y el ortocromático original. Otras compañías como Agfa, Gevaert y Pathé también fabrican de modo paralelo, negativo pancromático.

¹²² SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., pp. 167-168

Kodak introduce en 1926 otro de los grandes avances en calidad de celuloide cinematográfico, puesto que se trata del primer positivo y negativo para hacer duplicados que permite mejorar la calidad de las copias¹²³.

En el terreno de las cámaras, en 1919 se introduce el modelo Akeley, especialmente diseñado para el rodaje de documentales. Con una construcción radicalmente diferente del resto de cámaras, en la parte frontal dispone de un par de ópticas idénticas situadas una al lado de la otra y una de ellas sirve para controlar el enfoque y otra como visor. Además de la posibilidad de intercambiar las ópticas, posee un amplio abanico de distancias focales. La Akeley también se emplea en rodajes comerciales en los que la preparación de las escenas es escasa y las acciones son irrepetibles. Uno de los ejemplos de aplicación de este modelo es el filme *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922)¹²⁴.

Descendiente de la Bell & Howell, la introducción del modelo Mitchell en 1921 se convierte en el más empleado en Estados Unidos durante el resto del periodo mudo. Posee un diseño muy similar a los anteriores, con un cuerpo de aluminio, un obturador variable que permite fundidos y encadenados, un chasis capaz de alojar unos 133 m. de celuloide y una torreta giratoria con posibilidad de colocar varias ópticas.

Frente al panorama estadounidense, a principios de la década de los veinte la cámara de estudio más importante en Europa es la Pathé. Incluso en Estados Unidos, algunos operadores de cámara conservadores se resisten a dejar de utilizarla en sus rodajes.

La compañía Pathé introduce en esta década algunas modificaciones en su nuevo modelo Parvo, que ofrece un dispositivo para hacer fundidos en un número exacto de fotogramas. En 1921, Pathé también introduce una nueva cámara de alta velocidad (200 fps) con un diseño bastante diferente al de la Parvo¹²⁵.

En lo referente a la movilidad de la cámara, durante este periodo y teniendo en cuenta el panorama internacional, los movimientos de cámara no son habituales en la mayoría de los filmes. Los ejemplos de movilidad de la cámara

¹²³ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., p. 148

¹²⁴ *Ibídem*, p. 155

¹²⁵ *Idem*, p. 157

que se producen entre 1915 y 1916 desaparecen a principios de los años veinte, pero en 1923 renacen en Francia en filmes como *Au secours* (Abel Gance, 1924), *L'Auberge rouge* (Jean Epstein, 1923) y *L'Inondation* (Louis Delluc, 1924). También surgen en el cine alemán, donde la influencia supera a la francesa con filmes como *Sylvester* (Lupu Pick, 1924) que muestra varios movimientos de cámara realizados en una grúa pequeña o *dolly*. Sin embargo el filme que impulsa el renacimiento de los movimientos de cámara y que ejerce una influencia notable en otros realizadores es *Der Letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924) fotografiada por Karl Freund. Frente al resurgimiento alemán, en Estados Unidos el incremento de los movimientos de cámara se impone aproximadamente después de un año. Algunos filmes como *The Merry Widow* (Von Stroheim, 1925), muestran uno o dos planos en los que están presentes las panorámicas¹²⁶.

En cuanto a las velocidades de cámara empleadas, en Estados Unidos la media se incrementa desde 16 fps hasta aproximadamente 18 fps. Una de las causas de dicho aumento es que los proyeccionistas también la incrementan, aludiendo a que de esa forma se reduce el indeseado parpadeo de la imagen. Otra de las causas del aumento de la velocidad de proyección se debe a que de ese modo, es posible proyectar un mayor número de filmes, en una misma sesión de cine, puesto que disminuye la duración de la película.

Tras algunos años en los que no se logra un estándar, hacia 1926 se impone la velocidad de proyección en 24 fps, a pesar de que la velocidad de rodaje se sitúa entre 21 y 22 fps.

En Europa, fruto de la influencia ejercida por las películas estadounidenses, también se produce un incremento de la velocidad de la cámara durante los años veinte.

A pesar de los intentos por estandarizar la velocidad de la cámara, se produce un alto índice de variabilidad dentro de una misma toma debido al accionado manual de la manivela. De este modo filmes como *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) posee algunas escenas rodadas a 18 fps y otras a 20 fps¹²⁷.

El empleo de la velocidad de la cámara constituye un elemento expresivo que se emplea durante este periodo con diferentes intenciones. Por ejemplo, la

¹²⁶ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit. p. 157

¹²⁷ *Ibidem*, p.158

aceleración de la imagen se pueden encontrar en comedias y, por el contrario, la ralentización de la imagen se utiliza de un modo más restringido, sobre todo en escenas románticas¹²⁸.

En los años veinte, el empleo de ángulos altos o bajos de cámara sigue siendo excepcional en los filmes americanos. Sin embargo en el cine alemán y en el francés, se emplea de modo ocasional en planos subjetivos. A pesar de la gran admiración que muchos directores americanos profesan por filmes en los que aparecen ángulos extremos como *Der Letzte mann* (F.W. Murnau, 1924) y *Varieté* (Edwald André Dupont, 1925), no emplean de este tipo de planos en sus propios filmes. De hecho hasta finales de la década de los veinte, no aparecen angulaciones de cámara de este tipo en Estados Unidos.

Durante este periodo también surge otro tipo de encuadre creado mediante la inclinación de la cámara hacia ambos lados del eje horizontal (también denominados *dutch tilts*), con los que se obtiene una imagen en la que las líneas horizontales y las verticales están inclinadas en la misma dirección. Algunos ejemplos de la aplicación expresiva de este tipo de encuadre se encuentran en algunos filmes franceses entre 1925 y 1926 en los que se utilizan para mostrar los sentimientos de los personajes en planos subjetivos¹²⁹.

En cuanto a los objetivos de las cámaras, durante los años veinte aparecen ópticas más angulares con distancias focales entre 25 y 30 mm. La marca líder es la británica *Taylor and Hobson*, que introduce en 1920 una óptica de 50 mm. con una apertura de diafragma mínima de f:2. *Bausch and Lomb* produce en 1922, una óptica estándar de 50 mm. con apertura máxima de f:2.7 y *Zeiss* fabrica en 1925, dos nuevos modelos *Tachars* con aperturas mínimas de f:1.8 y f:2.3 respectivamente.

Por su parte, las ópticas de distancia focal superior (de 75 a 100mm.) a pesar de su escasa luminosidad (f:3.5) se aplican de modo extensivo para primeros planos.

Durante esta década, una de las tendencias estilísticas más importantes en cuanto a la aplicación expresiva de las ópticas cinematográficas es la utilización de la mínima apertura del diafragma, que produce una imagen con una reducida

¹²⁸ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit. p. 158

¹²⁹ *Ibidem*, p.159

profundidad de campo, característica de la mayoría de los filmes hasta finales de los años cuarenta¹³⁰.

La difusión de la imagen se extiende de modo sobresaliente a partir de 1923 en Estados Unidos, y los métodos primitivos más artesanales emplean una gasa delante de la óptica. Este tipo de efecto difusor sólo se aplica en principio para el embellecimiento de los primeros planos, con lo que surgen problemas de continuidad debido al cambio brusco que se produce entre planos. Posteriormente, algunos directores de fotografía empiezan a aplicar difusores de menor intensidad para los planos inmediatamente posteriores a los primeros planos y así evitar el cambio brusco entre ellos.

El método más adecuado para conseguir la mejor difusión de la imagen se produce con la máxima apertura de diafragma, lo que implica la reducción de la profundidad de campo¹³¹. Hacia 1926 el efecto de la difusión de la luz se ha extendido tanto que Kodak fabrica varios filtros difusores con diferentes intensidades.

En cuanto a los desarrollos existentes en la tecnología de las ópticas cinematográficas que suceden durante esta época, existen algunas experiencias con lentes de distancias focales inferiores a 25 mm. Es el caso del filme francés *Napoleón* (Abel Gance, 1927), en el que algunos de planos están rodados con un objetivo de 14 mm.

En el ámbito de las ópticas de distancia focal variable o *zoom* es necesario apuntar que los primeros experimentos surgen en esta época, aunque su apertura mínima de $f : 11$, las convierten en poco operativas¹³².

En cuanto a los soportes de cámara introducidos durante esta época, destaca la primera grúa construida bajo las directrices de Paul Fejös para la producción de *Broadway* (Paul Fejös, 1929). Los fines expresivos de este dispositivo se centran en las escenas musicales del filme, pero no en las escenas de diálogo¹³³.

¹³⁰ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., p.160

¹³¹ *Ibidem*, p.161

¹³² *Idem*, pp. 185-186

¹³³ *Idem*, p. 184

2.3. EL “LADO OSCURO” DE LA LLEGADA DEL SONIDO: 1930-40

La introducción del sonido a finales de la década de los veinte, a pesar del gran adelanto tecnológico que supone para la cinematografía en general, constituye una de las causas del declive estilístico en cuanto a los factores relacionados con la fotografía cinematográfica. El aparato tecnológico asociado a la correcta captación del sonido durante los primeros años de su desarrollo, provoca un bloqueo en la evolución de las posibilidades expresivas consolidadas en décadas anteriores.

Además, en esta época se convierte en una práctica habitual que los directores de fotografía dicten a los directores de los filmes, qué planos pueden llevarse a cabo desde el punto de vista técnico. Esas condiciones provocan que muchos directores de fotografía se ganen la enemistad de directores y productores, que se ven obligados a someterse a las exigencias técnicas del rodaje, dejando en segundo plano los elementos dramáticos de cada escena en particular. Por tanto, muchos directores encuentran frustrante ese ambiente de trabajo, y empiezan a buscar directores de fotografía con más arrojo, talento y ganas de innovar¹³⁴.

En el panorama estadounidense de la época, los grandes estudios como la *Metro Goldwyn Mayer (MGM)*, la *Warner Bros.* y la *Fox* definen un estilo fotográfico propio, y piden a los directores de fotografía que se ciñan al mismo. En la *MGM* triunfa el estilo claro y luminoso (*high-key*), propio de las comedias, frente al estilo más clarooscuro (*low-key*), dramático y realista de la *Warner*¹³⁵. Para lograr sus fines, los estudios elaboran contratos en exclusiva con los directores de fotografía, que han de adaptarse al estilo visual impuesto por los departamentos de cámara de dichos estudios. Esta filosofía implica la imposibilidad por parte de los directores de fotografía de desarrollar un estilo personal, anula su creatividad y los convierte en meros ejecutores sustituibles entre sí.

Una de las consecuencias del método de trabajo en los estudios cinematográficos es la creación de esquemas de iluminación predeterminados,

¹³⁴ SCHAEFER DENNIS; LARRY SALVATO; Op. cit., pp. 9-12

¹³⁵ CHION, MICHEL, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 198

que buscan ensalzar a la estrella del momento sobre el resto de los elementos de la imagen. Basados en una jerarquía lumínica, dichos esquemas tratan de ensalzar a la estrella principal en términos de brillo lumínico, destacándola sobre el resto de elementos visuales, sin importar la coherencia con la narración. Este sistema llega a tal extremo que en ocasiones los actores ven imposibilitado su trabajo, al estar obligados a reducir su campo de actuación a las marcas de iluminación colocadas en el suelo. Uno de los claros ejemplos de este tipo de iluminación son ciertos filmes en los que está presente la actriz Marlene Dietrich, como *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932) en el que el director de fotografía Lee Garmes diseña junto a la estrella, un esquema de iluminación favorecedor¹³⁶. Otra de las consecuencias de este tipo de esquema de iluminación es que los directores de fotografía, se encuentran con problemas de continuidad lumínica y de coherencia narrativa, que en algunas ocasiones tienen una resolución muy difícil.

Frente al panorama norteamericano, el entorno europeo destaca sobretodo por la movilidad a nivel internacional de directores de fotografía que sufren la persecución nazi. Se trata de casos como los de Eugen Schüfftan, Karl Freund y Curt Courant, que se trasladan a países entre los que se encuentran Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. Esta movilidad internacional, propicia la transferencia de estilos por parte de los directores de fotografía exiliados en los países de acogida. Un ejemplo es el director de fotografía Georges Périnal que se traslada a Gran Bretaña junto al productor-director húngaro Alexander Korda. Allí ruedan filmes como *The private life of Henry VIII* (Alexander Korda, 1933), *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936) y *The four feathers* (Alexander Korda, 1939). Sin embargo, Périnal logra su mayor reconocimiento con *The thief of Bagdad* (Michael Powell, 1940), por la que ganó el Oscar a la mejor fotografía en 1941¹³⁷.

En el caso francés destaca la pareja de emigrantes formada por el director danés Carl Dreyer y el director de fotografía Rudolf Maté. Juntos realizan *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932), considerada por algunos como la mejor película de terror de la historia del cine.

¹³⁶ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op. cit., pp.54-60

¹³⁷ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO). Op. cit., pp. 44-47

Tal y como se ha mencionado en el epígrafe anterior, los directores de fotografía que emigran a Estados Unidos como Karl Freund, colaborador del director de cine F.W. Murnau en Alemania, con quien dirige la influyente *Der Letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924), ejercen una influencia decisiva en los filmes norteamericanos. El estilo alemán de sombras pronunciadas y ángulos extremos, afecta a una parte del cine estadounidense de la primera mitad del los años cuarenta¹³⁸. En el caso de director alemán F.W. Murnau, realiza *Sunrise* (F.W. Murnau, 1927) en Estados Unidos, junto a los operadores Karl Struss y Charles Rosher, quienes obtienen el Oscar a la mejor fotografía en 1929. Por su parte Karl Freund director de fotografía del filme *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) ejerce una gran influencia en Gregg Toland, director de fotografía que destaca en el trabajo que realiza junto a Orson Welles en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)¹³⁹.

2.3.1. La introducción de las lentes fresnel

En el entorno de las innovaciones tecnológicas, en 1934 se introduce en Estados Unidos las lentes fresnel, cuyos cristales concéntricos permiten controlar el haz de luz y con ello el recorte de la iluminación¹⁴⁰.

Las nuevas lentes fresnel llegan a Europa con posterioridad, con lo que la mayoría de los filmes de finales de la década de los treinta continúan iluminándose con proyectores con un haz de luz más amplio difícil de controlar (*floodlights*). Además, en Europa no se encuentran disponibles los antiguos arcos capaces de iluminar grandes áreas, con lo que en filmes como *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), la iluminación ha de llevarse a cabo con proyectores que cubren pequeñas áreas la luz y que por tanto han de colocarse muy cerca de los actores, limitando sus movimientos. Debido a este tipo de limitaciones, en Alemania las productoras prefieren seguir rodando en los estudios donde el

¹³⁸ ZUBIAUR CARREÑO, FRANCISCO JAVIER, *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Pamplona, Eunsa, 1999, p.102

¹³⁹ Para más información sobre los operadores de Orson Welles, véase: TRENAS, TOTE, "Los operadores de Orson Welles", *Nickel Odeon*, n° 16, otoño, 1999, pp. 264-269

¹⁴⁰ HANKINS, M.A., "History of Motion-Picture Set Lighting Equipment", *Journal of the SMPTE*, vol. 76, July 1967

<http://www.mole.com/aboutus/history/smpite/1967-07p671.html>

control sobre los parámetros visuales es superior, frente al riesgo que supone el rodaje en exteriores. De ahí que filmes como *Der blaue engel* (Joseph Von Sternberg, 1930) y *M* (Fritz Lang, 1931) sean similares en cuanto al estilo visual a las películas realizadas en esos estudios, durante el periodo mudo.

El mismo año de la introducción de las lentes fresnel, se desarrolla el proceso Technicolor, que introduce la colorimetría en los filmes. Dicha innovación que se trata de una manera extensiva en el epígrafe 3 dedicado al color, supone el renacimiento de los proyectores arco que introducen como novedad su insonorización. Además ofrecen una respuesta mejorada a las exigencias del sistema Technicolor puesto que el celuloide que se fabrica es de muy baja sensibilidad y requiere una temperatura de color de 5.600°K.

Por su parte, las fuentes de luz de incandescencia ideales para la emulsión pancromática, dejan de usarse con la introducción del proceso Technicolor y se relegan para los filmes que se filman en blanco y negro¹⁴¹.

2.3.2. El estatismo de la cámara con la introducción del sonido

La alta sensibilidad de los primeros micrófonos que se introducen con la llegada del sonido –capaces de captar el ruido emitido por las cámaras– provoca que sea necesario introducirlas en cabinas insonorizadas o *ice boxes*. El cristal frontal a través del cual se rueda la escena, junto con la escasez de espacio en el interior de la misma impide que se realicen movimientos de cámara más complejos, limitándose a panorámicas de 30°. El gran volumen formado por la cabina y la cámara, unido a la dificultad para mantener los planos enfocados a través del cristal, provoca que se realicen escasos movimientos en los filmes de este periodo.

La dificultad para la movilidad es la causa principal de que se introduzcan múltiples cámaras con ópticas de distancias focales diferentes para rodar un mismo plano. Como consecuencia la iluminación ha de diseñarse para todas las posiciones de la cámara, además de tener en cuenta la presencia de los micrófonos para no producir sombras, con lo que se opta por una iluminación base general que provoca una imagen plana.

¹⁴¹ HANKINS, M.A., Op. cit.

Con todos los impedimentos citados la consecución de la fotografía cinematográfica en esta época se convierte en un sacrificio para los directores de fotografía. No obstante, los problemas derivados de las cabinas insonorizadas se solucionan en parte, con la creación de una coraza que aísla del sonido, también llamada *blimp*. Se coloca alrededor de la cámara, con lo que permite un manejo más sencillo de las mismas.

En el ámbito de los desarrollos tecnológicos de la década destaca la introducción en 1934 de la primera cámara silenciosa del mercado, la Mitchell BNC. Entre las novedades destaca el cambio del sistema de la torreta giratoria por el de la óptica fija, que en este modelo admite angulares superiores a 25 mm., algo inconcebible con el sistema anterior de las cabinas insonorizadas.

Durante la década de los treinta y de los cuarenta, el modelo francés Debrie basado en el Parvo pero con tamaño aumentado, es el único que incorpora sonido.

En cuanto a soportes de cámara, durante esta década, la mayoría de los grandes estudios norteamericanos adquieren grandes grúas imitando a los estudios *Universal*. El estilo introducido por el filme *Broadway* (Pál Fejös, 1929) fotografiado por Hal Mohr, asocia los movimientos de cámara que se realizan con una grúa, a las escenas de género musical, práctica que se prolonga a lo largo de los años treinta. A pesar de esta moda, en general, los planos en los que hay algún tipo de desplazamiento de cámara se realizan con una pequeña grúa o *dolly*, empleadas durante el desarrollo del cine sonoro para mover las cámaras con coraza. Con este tipo de desarrollos tecnológicos, se reanuda el camino emprendido por varios directores de finales de la década anterior, caracterizado por el uso extensivo de la cámara móvil.

2.3.3. Fotografía en profundidad: el caso de Gregg Toland

La profundidad de campo es un parámetro técnico que hace referencia a la cantidad de planos nítidos que coexisten en un mismo encuadre. Esta característica técnica depende de variables fotográficas como la distancia focal de la óptica empleada (mayor profundidad de campo con ópticas angulares y menor con teleobjetivos), el diafragma (cuanto mayor es la apertura de diafragma, menor es la profundidad de campo), la cantidad de luz existente (cuanto mayor sea la

luz, se pueden emplear aperturas de diafragma menores y por tanto habrá mayor profundidad de campo), la sensibilidad de la emulsión (una mayor sensibilidad del celuloide permite diafragmas más cerrados, o menor cantidad de luz) y la distancia del sujeto a la cámara (la profundidad se reduce cuanto menor es la distancia). La existencia o inexistencia a lo largo de la historia del cine de los factores anteriormente mencionados y dependientes entre sí, condiciona la posibilidad de emplear la profundidad de campo con finalidades expresivas¹⁴².

Las imágenes del cine primitivo poseen una alta profundidad de campo debido principalmente a la reducida sensibilidad de las emulsiones existentes y a la escasez de iluminación artificial que obliga al rodaje en exteriores a plena luz del día. La gran cantidad de luz existente en los exteriores permite utilizar diafragmas de entre f:11 y f:16, que provocan una profundidad de campo alta.

No obstante, a mediados de los años 20, la tendencia a crear un estilo visual suave implica el empleo de filtros difusores en la óptica de la cámara. Debido a que la difusión ofrece sus mejores resultados cuando se emplean las máximas aperturas de diafragma (f: 3.5 aproximadamente, en la época), se reduce la profundidad de campo.

Durante el fin del periodo mudo y principios del sonoro la profundidad de campo se reduce por diferentes razones, entre las que se encuentra la transformación de la credibilidad de la representación fílmica, que según Jean Louis Comolli, se transfiere a las formas de la narración, al verosímil psicológico y a la continuidad espacio-temporal de la escena clásica¹⁴³. Por lo tanto, la escasez de profundidad de campo tiene un largo reinado hasta que a finales de los años cuarenta vuelve a las pantallas de la mano de uno de los filmes que contribuye de un modo significativo a este renacimiento: *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) fotografiada por Gregg Toland. Este filme también introduce otras novedades como el empleo de ópticas angulares de 24 mm. y 28 mm. con la nueva capa anti-

¹⁴² AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1ª edición 1999, pp. 32-33

¹⁴³ *Ibidem*, p. 37

reflectante¹⁴⁴, y la utilización de aperturas de diafragma que oscilan entre f:8 y f:16. Del mismo modo, desde el punto de vista lumínico Toland se enfrenta a la iluminación de espacios en los que el techo es visible y por lo tanto no admite la colocación de proyectores, con lo que se hace necesaria la iluminación desde ángulos bajos o en contrapicado. La película de alta sensibilidad (negativo Super XX) es otra de las novedades que aparecen durante esta época, así como la nueva cámara Mitchell silenciada¹⁴⁵.

Los desarrollos tecnológicos citados con anterioridad, contribuyen a crear una gran profundidad de campo que alcanza una distancia comprendida entre los 50 cm. de la cámara, hasta los 60 m.¹⁴⁶. Esta característica de la imagen permite mostrar en el mismo plano, diferentes acciones a diferentes distancias de la cámara, es decir, con elementos en primer y en último término, perfectamente enfocados.

El filme dirigido por Welles también es pionero en la eliminación del uso sistemático de elementos difusores en cámara, práctica que no se extiende hasta finales de los cuarenta, debido entre otros factores a que algunos directores de fotografía consideran que el trabajo de Toland se aleja demasiado del estilo ortodoxo, tanto en lo que respecta a la eliminación de la difusión, como al empleo de una gran profundidad de campo. Sin embargo, las intenciones de Gregg Toland y de Orson Welles en *Citizen Kane* responden a la intención de crear en el espectador, una sensación de realidad¹⁴⁷.

Según Aumont, esta reaparición es históricamente importante porque significa la reapropiación de un medio expresivo esencial y un poco “olvidado”

¹⁴⁴ La capa anti-halo, sólo aumenta en medio diafragma la luminosidad de la óptica, por tanto, contrariamente a lo que se piensa, no la convierte en mucho más luminosa. Lo que propicia la capa anti-halo es la mejoría de la definición de la imagen en blanco y negro

¹⁴⁵ BORDWELL, DAVID; THOMSON, KRISTIN; STAIGER, JANET, Op. cit., p.368

¹⁴⁶ GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, BEGOÑA (coord.), *Oficios de cine*, Madrid, Ocho y Medio, 2004, p. 8

¹⁴⁷ TOLAND, GREGG, “Realism for Citizen Kane”, *American Cinematographer*, vol. 22, n° 2, Febrero de 1941, pp. 54-55 y 80

por parte del cine, pero también porque estos filmes dan lugar a la elaboración de un discurso teórico sobre lo que Bazin apunta como estética del realismo¹⁴⁸.

2.4. LAS FORMAS HEREDADAS DE LA POSTGUERRA (1945-60): EL ESTILO REALISTA

Durante la Segunda Guerra Mundial, una gran cantidad de directores de fotografía trabajan simultáneamente en películas documentales y de ficción, lo que probablemente sea una de las causas de la influencia del planteamiento realista presente en algunos filmes de esta etapa.

La voluntad de lograr un mayor verismo cercano al ofrecido por la puesta en escena documental es de gran importancia para comprender los cambios estilísticos que se introducen en esta etapa, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial.

En Estados Unidos existe la tradición realista desde los años veinte, pero el acercamiento clásico en el que predomina un estilo visual centrado en los estudios o platós en los que es posible controlar todos los elementos expresivos, sigue siendo prioritario. No obstante ciertos filmes comienzan a decantarse por un planteamiento más realista en el que predomina el rodaje en localizaciones naturales. Entre la gran cantidad de ejemplos destacan filmes como *The grapes of warth* (John Ford, 1940), *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943), así como en los filmes británicos *The stars look down* (Carol Reed, 1940) y *To the Victor* (Delmes Daves, 1948)¹⁴⁹.

El tratamiento estilístico realista también está presente en otras latitudes del planeta, como en el caso del cine ruso de la década de los veinte, representado por directores como Sergei Eisenstein, Igor Pudovkin o Dziga Vertov. Entre sus obras más representativas se encuentran *Bronenosets Potyomkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925), *Oktyabr* (Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, 1928), *Aleksandr Nevskiy* (Sergei M. Eisenstein, Dimitri Vasilyev, 1938), *Chelovek s kino-*

¹⁴⁸ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M., Op. cit., p. 37

¹⁴⁹ WONG HOWE, JAMES, "The documentary technique in Hollywood", American Cinematographer, vol. 25, nº 1, January 1944, pp. 10 y 32

apparatom (Dziga Vertov, 1929)¹⁵⁰. Del mismo modo es importante destacar ciertos focos en los que domina la tendencia realista como parte de la obra de Jean Renoir en Francia o la escuela británica de los años treinta. En esta última, John Grierson y su equipo realizan obras como *Drifters* (John Grierson, 1929), *Industrial Britain* (Arthur Elton, Robert J. Flaherty, Basil Wright, 1933), *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Coal face* (Alberto Cavalcanti, 1935) y *Night mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936), entre otras.

En este punto resulta necesario reflexionar acerca del concepto de realismo, ya que en esta investigación se interpreta como su mayor o menor mimesis con lo que nuestros sentidos perciben como realidad.

A pesar de la ambigüedad del término y los diversos puntos de vista desde los que es posible tratarlo, se ha decidido partir desde la construcción del filme, de la puesta en escena del medio cinematográfico. Dicho medio implica *per se* un artificio, pero existen diferentes planteamientos estilísticos relacionados con la dirección de fotografía que son más o menos cercanos a la mimesis de la realidad.

Desarrollar el concepto de realismo, en relación a la dirección de fotografía cinematográfica.

La puesta en escena de un filme implica el empleo de artificios, que en dirección de fotografía está relacionado con la iluminación y con la cámara cinematográfica. Por lo tanto, podría afirmarse que existen dos planteamientos estilísticos fundamentales, el primero en el que no existe una puesta en escena propiamente dicha, es decir que se dispone de los elementos profílmicos sin manipularlos, sin intervenir sobre ellos. D'Allones lo denomina nivel cero, y en él se sitúa sitúa la luz natural, aquella sobre la que no se actúa, no se manipula o recrea mediante ningún dispositivo artificial y por tanto en principio se podría considerar no dramatizada. Habitualmente encontramos este tipo de planteamiento fundamentalmente en los documentales y/o reportajes.

En la otra vertiente encontramos la creación de una imagen verosímil a través de la intervención en los elementos profílmicos y cuyo resultado se aproxima a lo que nuestros sentidos identifican con la realidad. Este planteamiento implica cierto grado de intervención y con ello de dramatización.

¹⁵⁰ LIGHTMAN, HERB A., "International styles in cinematography", *American Cinematographer*, vol. 27, nº 4, April 1946, pp. 140 y 145

Para lograr este objetivo existen varias opciones, en primer lugar la manipulación de la luz natural mediante elementos artificiales como las diferentes superficies reflectoras, espejos y pantallas, que D'Allones identifica como nivel uno. En el nivel dos se sitúa la mezcla de la luz natural y la artificial mediante el empleo de ciertos dispositivos artificiales como las superficies reflectoras (espejos y pantallas).

Por otro lado, es posible crear artificialmente un tipo de iluminación a través del empleo de diversos artificios, con el objetivo de construir una realidad propia, y cuyo resultado es más teatral. D'Allones distingue entre la iluminación que persigue un resultado visual más cercano a la realidad, más verosímil, y la que opta por un planteamiento alejado de la misma. En el primer caso (nivel tres) la iluminación se crea teniendo en cuenta las fuentes de luz existentes en el decorado, es decir se basa en la justificación de las fuentes de luz (*source lighting*). El segundo caso (nivel cuatro) coincide con la máxima teatralización puesto que no se basa en la justificación de las fuentes de luz, sino que busca otro tipo de resultado visual o de expresión visual que no pretende mimetizar la naturaleza¹⁵¹.

Por lo tanto, existen varios planteamientos estilísticos relacionados con la fotografía cinematográfica más o menos cercanos a la realidad, que también tienen su reflejo en la dirección de fotografía cinematográfica. El nivel de mimesis de la realidad que se pretenda lograr determinará la toma de decisiones estilísticas y marcará también un tipo de estilo.

Retomando los movimientos que se gestan durante esta etapa de desarrollo cinematográfico, en general, puede afirmarse que son una respuesta a la exigencia de que el cine sea un reflejo de la realidad¹⁵².

Uno de los movimientos más importantes de este periodo es el neorrealismo italiano, cuyo antecedente directo es el filme *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942). A grandes rasgos, los filmes que se inscriben en dicho movimiento comparten el mismo estilo visual que los documentales, las películas de propaganda fascista, y

¹⁵¹ D'ALLONES, FABRICE, Op. cit., pp. 13-16.

¹⁵² GUBERN, ROMAN, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 7ª edición 2000, p. 285

el realismo social¹⁵³, es decir cuentan con actores y escenarios naturales, se abandonan los estudios, se hace gala de una sobriedad técnica y la iluminación trata de acercarse más a la provocada por las fuentes de luz natural. Lo mismo ocurre con los herederos del neorealismo, como los filmes inscritos en las nuevas olas que surgirán en Europa, impulsadas por la *Nouvelle vague* francesa y que provocan un giro en la forma de fotografiar los filmes.

2.4.1. La iluminación de acuario

El planteamiento lumínico de las nuevas olas europeas y más específicamente de la *Nouvelle Vague* francesa, emplea en ocasiones exclusivamente la luz natural, y en otras la mezcla con la artificial. Este planteamiento que D'Allones denomina moderno, es el resultado de una voluntad ético-estética, unida a la escasez de recursos económicos¹⁵⁴. No obstante, este tipo de propuestas estilísticas son posibles debido a la introducción de ciertas innovaciones tecnológicas que en el caso que nos compete se relacionan con los proyectores de luz. El estilo moderno también se relaciona con la creación de modelos más ligeros de cámaras cinematográficas, así como de emulsiones más sensibles como las de blanco y negro, que harán posible el empleo de proyectores de iluminación de menor tamaño. Entre éstos, la innovación tecnológica más importante se produce en 1940 en Estados Unidos, con la creación de las lámparas *photoflood* y *photospot* con superficies reflectantes, destinadas en principio para la elaboración de reportajes documentales. Los *floods* (haz de luz ancho) y los *spots* (haz de luz estrecho), utilizan la misma lámpara incandescente de tungsteno, siendo la carcasa la que convierte el haz de luz en ancho o en estrecho. Poseen un filamento de tungsteno sobrevoltado, con potencias que alcanzan entre los 200 y los 500 watios, pero una escasa vida que en la posguerra alcanza las seis horas. Este tipo de proyector comienza a utilizarse en los rodajes de ficción y se convierte en una pieza fundamental para llevar a cabo

¹⁵³ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), *Making Pictures: A century of European cinematography*, Aurum Press Ltd., 2003, pp. 49-51

¹⁵⁴ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op.cit. pp. 65-66.

el tipo de iluminación característico del estilo moderno¹⁵⁵. Uno de los primeros directores de fotografía europeos en utilizarlo es Enzo Serafín en los filmes *Cronica di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1952) y *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954)¹⁵⁶.

Una de las prácticas más habituales en el estilo de iluminación de esta etapa es la obtención de una luz suave, no direccional, envolvente, con niveles de intensidad similares, a través de la reflexión de la luz. Este estilo forma parte de la fotografía cinematográfica más rupturista del momento, que llevan a cabo directores de fotografía de la *Nouvelle Vague* francesa como Raoul Coutard, Henri Decaë y posteriormente, Néstor Almendros, que trabajan junto a directores como François Truffaut y Jean-Luc Godard. Además de caracterizarse por el empleo de la luz reflejada, su estilo se define por el rodaje de películas de bajo presupuesto, en localizaciones mayoritariamente exteriores, con negativo en blanco y negro, el empleo de la cámara al hombro, el gusto por los ángulos bajos y los primeros planos.

Entre los directores de fotografía que trabajan en filmes pertenecientes a la nueva ola francesa se encuentran Henri Decaë, que fotografía algunos filmes que posteriormente serán considerados precursores de este movimiento: *Les cousins* (Claude Chabrol, 1958) y *Le beau serge* (Claude Chabrol, 1958), son algunos de ellos. Consigue su primer éxito de la mano de François Truffaut en *Les quatre cents coups* (1959) donde ya da muestras del estilo de fotografía moderno.

Raoul Coutard es otro director de fotografía que destaca en esta etapa por su uso pionero en localizaciones interiores, de la reflexión de la luz artificial mediante las lámparas *photoflood*, cuyo resultado es similar al que produce la luz natural reflejada. El director de fotografía Néstor Almendros denomina a este tipo de iluminación "luz de acuario", porque se distribuye uniformemente por todo el espacio¹⁵⁷. Según D'Allones, este acercamiento estilístico es fruto de una voluntad estética (realismo, neutralidad del sentido, ruptura con la iluminación estructurada del estudio, liberación de los actores y de la cámara), pero también

¹⁵⁵ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., p. 229

¹⁵⁶ Cfr. *Positif*, nº 275, enero de 1984 y A. Bergala, *Voyage in Italie de R. Rossellini*, Yellow Now, col. "Long métrage", 1990 (conversación con E. Serafin)

¹⁵⁷ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., p. 69

consecuencia de un bajo presupuesto con el que es necesario iluminar con la mayor premura posible y por tanto con la máxima sencillez¹⁵⁸.

Este estilo fotográfico influye en gran cantidad de directores de fotografía que empiezan a practicarlo. No obstante, esta iluminación favorece una imagen plana y sin volumen que provoca que años después, Néstor Almendros muestre su descontento con semejante iluminación. A pesar de las ventajas de este tratamiento lumínico, según Almendros empobrece la imagen en el sentido de que no ayuda a crear volúmenes ni profundidad. Almendros añade: *Creímos que los colores bastarían para dar una sensación de relieve, incluso con una iluminación plana. Sin embargo, los modernos no han esperado al color para igualar sus iluminaciones*¹⁵⁹. Almendros defiende un estilo lumínico basado en la luz natural, pero apoyada por luz artificial justificada. Persigue un resultado visual realista pero sobre el que se ejerce una manipulación expresiva y por lo tanto, sus esquemas de luz son más complejos que los realizados por sus compañeros de la *Nouvelle Vague*. Según el director de fotografía, la mayor variedad de fuentes de luz enriquecen la expresividad del resultado visual y por lo tanto apoyan mejor la narración.

Tal y como se ha tratado en la introducción del capítulo, la tradición realista en Gran Bretaña está presente desde la escuela documentalista Griersoniana de los años treinta, y convive tras la Segunda Guerra Mundial, con los filmes de ficción. A finales de los cincuenta a algunos directores de fotografía se les asocia con lo que varios autores denominan nuevo realismo británico o *Free cinema*. Uno de ellos es Oswald Morris quien dirige la fotografía del filme *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1959) y *The entertainer* (Tony Richardson, 1960). Otro de los directores de fotografía de esta época es Freddie Francis que fotografía *Room at the top* (Jack Clayton, 1958) y *Saturday night and sunday morning* (Karel Reisz, 1960). Sin embargo, ambos directores de fotografía poseen una formación basada en el sistema de estudios, cuyo estilo convencional se encuentra alejado de la frescura de las nuevas olas. De ahí que la verdadera ruptura en el estilo fotográfico británico se deba a Walter Lassally, quien desarrolla su carrera en el ámbito de los documentales. Su trabajo en el filme *A taste of honey* (Tony

¹⁵⁸ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op.cit., p. 66

¹⁵⁹ ALMENDROS, NÉSTOR, Op. cit.

Richardson, 1961) posee un tratamiento estilístico asociado con la puesta en escena del documental que se caracteriza por el empleo de una iluminación suave y natural opuesta al planteamiento lumínico contrastado y duro que domina la cinematografía británica en blanco y negro desde los años cuarenta. Además, se rueda enteramente en localizaciones naturales y es pionera también en el empleo de tres tipos de emulsiones distintas con una finalidad expresiva¹⁶⁰. Tras la estela de Lassally continúan otros directores de fotografía británicos como Billy Williams y David Watkin¹⁶¹.

El estilo de las nuevas olas mencionadas también se detecta en otros países de Europa del como los filmes alemanes *Das brot der frühen Jahre* (Herbert Vesely, 1959) fotografiada por Wolf Wirth; *Es* (Ulrich Schamoni, 1964) fotografiada por Gérard Vandenberg y *Schonzeit für Füchse* (Peter Schamoni, 1964) fotografiada por Jost Vacano. Esta misma influencia se hace notar en otros países de la Europa del este como Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia, durante algunos años de mayor libertad¹⁶².

Frente al panorama europeo, tras la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos sigue existiendo el férreo sistema de estudios, con sus propias normas para la producción de los filmes. El resultado es que cada estudio posee un estilo visual propio que mantiene independientemente del filme rodado y que se caracteriza por un tipo de negativo, de luz y de apertura de diafragma. Este tipo de planteamiento impide el desarrollo creativo de los directores de fotografía que durante esa etapa llegan a un nivel alto de academización.

2.4.2. La introducción del negativo en color y el empleo de las cámaras ligeras

¹⁶⁰ Lassally emplea un negativo distinto para cada una de las localizaciones con la finalidad de provocar diferentes sensaciones. En las localizaciones exteriores emplea el negativo menos sensible y de grano más fino, el *Ilford* FP3; para los interiores más agradables un negativo de sensibilidad intermedia sin demasiado grano, el *Ilford* HP3 ; y para los interiores más austeros, el filme con más sensible y con más grano, el *Ilford* HPS

¹⁶¹ PETRIE, DUNCAN, Op. cit., pp. 54-55

¹⁶² ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 69-73

En cuanto a los desarrollos tecnológicos relativos a las cámaras cinematográficas, uno de los más importantes del periodo comprendido entre 1945-60, es la introducción en 1953 del negativo en color por parte de Kodak. Dicho avance tecnológico se trata en profundidad en el epígrafe 3 dedicado al color. A pesar de la innovación en color, las compañías Kodak y Dupont siguen fabricando negativo en blanco y negro de mayor sensibilidad que posibilita la reducción de los niveles lumínicos. En 1954 Kodak introduce el celuloide *Tri X* con una sensibilidad de 200 ASA, y dos años después, la compañía Dupont comercializa el negativo *Superior 4* con una sensibilidad de 250 ASA. Estos negativos se usan sobre todo para los reportajes de televisión y los documentales.

En el ámbito de los formatos, la amplia utilización del 16 mm. para el rodaje de documentales durante la Segunda Guerra Mundial, provoca que su empleo se extienda posteriormente a los filmes de ficción. El material obtenido en 16 mm., se positiva a 35 mm. mediante la ampliación de la imagen (*blow up* o hinchado), para su proyección en salas cinematográficas. Entre las cámaras de 16 mm. más empleadas destacan los modelos con sonido incorporado, Auricon *single system sound*, el Eclair NPR y Arriflex 16BL. Las dos últimas ampliamente utilizadas desde 1963, para rodaje de filmes documentales.

Los modelos de cámaras de 35 mm. que dominan el panorama europeo son introducidos por las compañías Arriflex y Eclair. La primera de ellas introduce en 1937 el modelo Arriflex 35 IIA, que no se usará de modo generalizado hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial. La compañía Eclair introduce en 1948 un modelo de similares características denominado Eclair *Caméflex* para poder competir con Arriflex. Ambos modelos están basados en tecnología réflex, lo que permite un mejor control de la composición de la imagen, tanto en los planos fijos como en aquellos que requieran el movimiento de la cámara. Además, poseen un diseño ergonómico que permite una mejor adaptación al hombro del operador y así cumplir las exigencias narrativas del estilo imperante en el momento.

El desarrollo más importante en esta década en cuanto a las ópticas cinematográficas se centra en la aparición de los *zoom* u ópticas de longitud focal variable. A pesar de que el primer modelo surge en 1925 para formatos de 16

mm., su empleo no se generaliza hasta los años cincuenta¹⁶³. A pesar de la versatilidad de la óptica, la cantidad de distorsión que provocan y los altos niveles de luz que requieren son las causas principales que impiden su introducción y empleo generalizado en la industria cinematográfica. De ahí que se destinen principalmente a los filmes documentales, los noticiarios y los rodajes especiales, donde resultan imprescindibles.

Las primeras ópticas *zoom* son creadas por las empresas francesas SOM-Berthiot y Angenieux. La primera de ellas produce en 1956 el *zoom Pan-Cinor* para los formatos de 16 mm. (17.5-70 mm., f 2.8) y 35 mm. (38.5-150 mm., f 3.5), y la segunda empresa lanza dos años después, un modelo similar. La aplicación expresiva más temprana de este tipo de óptica se encuentra en el filme *Era notte a Roma* (Roberto Rossellini, 1960) y *Viva l'Italia* (1960)¹⁶⁴.

Como veremos en el epígrafe 2.7, a principios de la década de los setenta se produce un uso generalizado de las ópticas de distancia focal variable en los filmes de ficción. Dicho empleo marca un estilo de dirección de fotografía característico de la época, en el que se emplea el *zoom in* o *zoom out* como un modo expresivo de centrar o alejar la atención del espectador, en determinados momentos de la narración.

En cuanto a los soportes estabilizadores empleados para mover la cámara, en esta década existe una gran demanda de un tipo de grúa pequeña o *dolly* que permite la realización de movimientos de cámara imperceptibles, que varían la escala del plano sin que el espectador sea consciente.

El incremento de la duración de los planos promueve la utilización de este tipo de grúa presente en filmes como *The clock* (Vincent Minnelli, 1945) fotografiada por George J. Folsey. Entre las primeras grúas de este tipo se encuentra la *dolly Houston* producida en 1946 y posteriormente, la *Selznick crab dolly* en 1948¹⁶⁵.

¹⁶³ ENTICKNAP, LEO, *Moving image technology: from zoetrope to digital*, London, Wallflower press, 2005, p. 41

¹⁶⁴ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., pp. 241-248

¹⁶⁵ *Ibíd*em, p. 231

2.5. LA INTRODUCCIÓN DE LOS FORMATOS PANORÁMICOS: DESDE LOS INICIOS HASTA LA ACTUALIDAD

En la introducción del epígrafe 2 se ha tratado de forma detallada la importancia de las aportaciones expresivas de la dirección de fotografía a la narración cinematográfica. Entre los elementos estilísticos que dependen total o parcialmente del director de fotografía destaca la composición de la imagen, que en cinematografía se distingue por añadir la cualidad del movimiento. En ella intervienen varios factores que se han dividido en externos (los elementos tecnológicos inherentes a la cámara cinematográfica) e internos (los elementos que conforman el interior del encuadre). Entre los externos, la anchura del formato del celuloide y sus proporciones (altura y anchura) son factores determinantes para la composición de la imagen. Del mismo modo la tipología de las ópticas (angulares, normales o teleobjetivas) condiciona el tamaño de la imagen, la profundidad de campo y la perspectiva. También influyen en la composición de la imagen la angulación, la altura y el movimiento o estatismo de la cámara. En el caso de los desplazamientos de la cámara se debe diferenciar entre los encuadres estáticos y los dinámicos, ya que en los primeros no existe traslación de la cámara, pero sí es posible el cambio de posición de los diferentes elementos que cohabitan el interior del cuadro. Frente a ello, en los encuadres móviles existe un desplazamiento de la cámara y es posible pero no necesario, que exista un movimiento de los elementos que conforman el encuadre.

En cuanto a los elementos internos de la composición de la imagen destacan principalmente la iluminación –que crea el contraste y realza o enmascara ciertos objetos para crear un ritmo visual– y la colorimetría creada a través de la luz, la postproducción digital y/o los elementos de la dirección artística y del vestuario. Asimismo, la distribución de los personajes y del decorado forma parte de dichos factores internos.

La composición de la imagen resultante es por lo tanto, una suma de variables técnicas y expresivas que posteriormente se proyectan en una pantalla cuyas dimensiones oscilan desde las presentes en las salas cinematográficas, hasta las más variadas proporciones de las pantallas televisivas, los monitores de los ordenadores o los dispositivos móviles.

Los directores de fotografía se nutren de elementos estéticos que comparten con otras disciplinas relacionadas con la imagen, entre las que se encuentran la pintura y la fotografía fija. Por lo tanto, se tienen en cuenta las leyes básicas de la composición entre las que se encuentran la perspectiva, el centrado-descentrado, simetría-asimetría de la imagen o la ley de los dos tercios.

Al igual que otros variables estilísticas, las posibilidades creativas que ofrecen los elementos relacionados con la composición de la imagen han evolucionado a lo largo de la historia del cine, lo que condiciona la posibilidad de elección y con ello el estilo.

En este epígrafe se trata de exponer de forma sintética la evolución histórica de los formatos más influyentes de la historia del cine, las diferentes proporciones de la imagen resultante, el tamaño de las pantallas de exhibición y las tendencias en la composición de la imagen.

Con anterioridad al desarrollo del epígrafe es necesario despejar ciertas confusiones en torno a términos como el formato, ya que en cinematografía alude a parámetros como la anchura del celuloide (8 mm., 35 mm., 16 mm., 65 mm.); las dimensiones, forma y posición de las perforaciones de la película; las dimensiones, posición y orientación (horizontal o vertical) de cada fotograma; las características del fotograma que determinan cómo ha de ser proyectado (proporción de la altura y la anchura, o si la imagen es anamórfica o esférica); la velocidad de transporte de la película (número de fotogramas por segundo que se exponen y proyectan para una correcta impresión de movimiento); y la posición y tipo de cualquier banda sonora registrada en la película (óptica, magnética o digital)¹⁶⁶.

En esta investigación se utiliza el término formato en referencia a la anchura del celuloide, y “relación de aspecto” en alusión a las proporciones de la imagen proyectada (altura y la anchura).

El término cine panorámico (*widescreen cinema*) se refiere a una forma de producción y exhibición cinematográfica en la que la anchura de la imagen proyectada es mayor que la altura, generalmente por un factor de al menos 1.66:1. Durante el pasado siglo se han desarrollado muy variados formatos, algunos con mayor anchura que otros, pero a todos ellos se les denomina “panorámicos” para

¹⁶⁶ ENTICKNAP, LEO, Op. cit., p. 47

distinguirlos del formato estándar de los inicios de la industria cinematográfica, el 1.33:1¹⁶⁷.

2.5.1. Los primeros pasos en la imagen panorámica

Los precursores de los formatos panorámicos introducidos en la década de los cincuenta, son los primeros experimentos realizados tanto en los inicios de la historia del cine como en la década de los veinte. Desde la creación del cinematógrafo coexisten una gran cantidad de ensayos con diferentes tamaños de negativos y de pantallas cinematográficas que a pesar de la espectacularidad de los resultados, no progresan debido principalmente a causas económicas y a ciertos hábitos de consumo. La necesidad de conseguir una imagen de mayor calidad que facilite la transición del *peepshow*¹⁶⁸ a la proyección propiamente dicha, hace que la primera revolución panorámica comience en 1896. Sin embargo la estandarización del negativo de 35 mm y la relación de aspecto de 1.33:1 (3/4) por parte de la industria cinematográfica, provoca que dichos experimentos se detengan hacia 1909¹⁶⁹.

La segunda revolución de los formatos panorámicos tiene lugar con la aparición del sonido hacia 1926-27. La introducción de la banda sonora en el celuloide provoca la reducción de la relación de aspecto inicial de 1.33:1 a 1.15:1 y con ello, el inicio de la experimentación con diferentes sistemas para lograr una proporción más panorámica¹⁷⁰.

¹⁶⁷ BELTON, JOHN, Op. cit., p. 14

¹⁶⁸ El término *peepshow* hace referencia a la forma primitiva de visionado de imágenes a través de uno o de varios orificios.

¹⁶⁹ BELTON, JOHN, Op. cit., p. 52. Véase también PATTERSON, RICHARD, "Highlights from the history of motion picture formats", *American Cinematographer*, vol. 54, n° 1, January 1973, pp. 40-41; DICKSON, W.L.K., "A brief history of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophone", *A technological history of motion pictures and television*, FIELDING, RAYMOND (ed.), Berkeley, University of California, 1961; GREGORY, CARL LOUIS, "The early history of wide films", *Journal of Society of Motion Picture Engineers (JSMPE)*, 14, n° 1, January 1930, p. 27

¹⁷⁰ JONES, LLOYD A.; "Rectangle proportions in pictorial compositions", *JSMPE* 14, n° 1, January 1930, p. 32. La relación de aspecto variaba dependiendo de cada estudio

En 1932 la Academia de cine restaura la antigua proporción de 1.33:1, alterándola ligeramente para lograr una imagen de 1.37:1 (aunque dentro de la industria se le sigue denominando 1.33:1). Esta relación de aspecto se denomina la proporción de la Academia, un estándar que permanece vigente hasta 1952¹⁷¹. Las dimensiones del celuloide del cine mudo (1.33:1) abarcan un 31% más del área de negativo que el cine sonoro, es decir el fotograma al que se le añade una banda de sonido ocupa un área inferior a la del celuloide del cine mudo. Sin embargo en proyección, el celuloide con sonido ha de cubrir la misma proporción que la que se logra con el cine mudo. Para lograrla, en el rodaje del filme se tiene en cuenta la altura y la anchura citadas (mediante marcas en el visor) y en la proyección, se cubre con una máscara la parte superior e inferior de la imagen y se amplía hasta rellenar el área necesaria¹⁷². Dicha magnificación conlleva una pérdida de calidad que promueve la experimentación con otras proporciones más panorámicas (1.66:1, 1.85:1 y 2.35:1), así como otros formatos como el Polyvision (3 negativos), el Grandeur (70 mm.) de Fox, el Magnafilm (56 mm.) de Paramount, el Natural Vision (63,5 mm.), el Realife (70 mm.) de MGM, o el Vitascope (65 mm) de Warners y U.A.¹⁷³. Estos son sólo una muestra de los numerosos ensayos que se suceden en esta etapa de la evolución cinematográfica, y que no sobreviven al año 1931 debido principalmente a la alta inversión que requieren¹⁷⁴.

cinematográfico, ya que según las marcas colocadas en la ventanilla de la cámara, Paramount empleaba la proporción 1.3:1, Fox 1.28:1, M-G-M 1.15:1, Columbia 1.3:1, UA 1.3:1 y Universal 1.34:1 y 1.15:1. La altura de la imagen se reduce posteriormente en proyección. Véase COWAN LESTER, "Camera and projector apertures in relation to sound-on-film pictures", *JSMPE* 14, n° 1, January 1930, p. 116

¹⁷¹ BELTON, JOHN, Op.cit., pp. 44-45

¹⁷² Las dimensiones de la ventanilla de cámara se cambian a 2.2 por 1.6 cm. y las proporciones de los proyectores se estandarizan en 2.1 por 1.5 cm. SALT, BARRY, Op. cit., p. 273

¹⁷³ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The trend to wider motion picture negatives...", *American Cinematographer*, vol. 36, n° 6, June 1955, pp. 332-333 y 368

¹⁷⁴ PATTERSON, RICHARD, "Highlights from the history of motion picture formats", Op.cit., p. 42

De una manera similar a la introducción del color en los filmes, los formatos panorámicos no resultan exitosos hasta el surgimiento de la televisión, que hace necesario atraer a los espectadores de nuevo, a las salas cinematográficas¹⁷⁵. Entonces sucede, entre 1952-1955, la tercera revolución de los formatos panorámicos que sí resulta exitosa.

2.5.2. Reparición de los formatos panorámicos: años cincuenta

Los formatos que surgen en los años cincuenta se pueden considerar herederos del trabajo desarrollado por los ingenieros de los estudios desde los inicios del cinematógrafo. Entre las causas que justifican su aparición se encuentra la fuerte competencia que ejerce la introducción de la televisión, los cambios en los hábitos de ocio de las familias y el desplazamiento de las residencias de la clase media a las afueras de la ciudad. Estos factores provocan que la industria cinematográfica busque nuevas vías para captar a los espectadores, ofreciendo un producto espectacular mediante los formatos panorámicos, la relación de aspecto, la dimensión de las pantallas y el sonido estéreo.

Durante los años 1952-1955 las proporciones de la imagen varían del tradicional 1.33/7:1, al 1.66:1 (VistaVision) y al 2.77:1 (Cinerama). Del mismo modo las dimensiones de las pantallas de proyección se agrandan variando de una media de 6 por 4.8 m., hasta los 19,5 x 7,3 m. de algunas salas cinematográficas. El cine panorámico –especialmente el CinemaScope y el Cinerama que confían en la visión periférica para conseguir gran parte de su efecto– marcan un antes y un después en el visionado de los filmes¹⁷⁶.

Los formatos panorámicos de esta década comprenden aquellos que utilizan un celuloide de 35 mm. con ópticas esféricas (estándar), los que emplean ópticas anamórficas, los que usan un negativo de dimensiones superiores al 35 mm. (anamórficos y esféricos) y los que implican la utilización de más de un celuloide.

¹⁷⁵ BELTON, JOHN, Op. cit., p. 66

¹⁷⁶ GAGLIARDI, GIO, *Motion Picture Herald*, August 6, 1955, p. 14

Esta investigación se centra principalmente en el formato de exhibición más empleado en el cine comercial: el 35 mm. No obstante se citarán los más importantes relacionados con otro tipo de dimensiones.

Los diferentes formatos y/o proporciones panorámicas que coexisten en este periodo se pueden esquematizar de la siguiente manera¹⁷⁷.

Empleo de negativo de 35 mm. con 4 perforaciones, desplazamiento vertical del negativo y ópticas esféricas. Para lograr la imagen panorámica se utiliza una máscara que cubre la parte superior e inferior de la imagen, según la relación de aspecto que se pretenda conseguir.

Procesos especiales que emplean varios negativos como el Cinerama (1952), el CinemirACLe (1957) y el 3-D (1952).

Empleo de negativo de 35 mm. con 4 perforaciones, desplazamiento vertical del negativo y ópticas anamórficas. Un ejemplo es el sistema CinemaScope (1953) y sus derivados.

Empleo de negativo de 35 mm. con 8 perforaciones, desplazamiento horizontal del negativo y ópticas esféricas. El sistema VistaVision (1954) constituye un ejemplo.

Empleo de negativo de 35 mm. con 8 perforaciones, desplazamiento horizontal del negativo y ópticas anamórficas. Un ejemplo es el sistema Technirama (1956).

Empleo de negativo de 65 mm. con 5 perforaciones, desplazamiento vertical del negativo y ópticas esféricas. Los sistemas Todd-AO (1955) y Panavision 70 (1959), son dos ejemplos.

Empleo de negativo de 65 mm. con 5 perforaciones, desplazamiento vertical del negativo y ópticas anamórficas. Un ejemplo es el sistema Ultra-Panavision/*MGM* Camera 65 (1957).

2.5.2.1 Sistemas que emplean más de un negativo: Cinerama, CinemirACLe y 3-D

Los primeros formatos de pantalla panorámica que aparecen en la década de los cincuenta son los sistemas de cámara y proyector triples, como el Cinerama

¹⁷⁷ BEYER, WALTER, "Wide screen production systems", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 5, May 1962, p. 297

(Paramount, 1952) y el CinemirACLe (Smith-Dietrich Corporation, 1957). El precursor del primero de ellos es el sistema *Polyvision*, ensayado en la década de los veinte en filmes como *Napoleon* (Abel Gance, 1927). Ambos sistemas emplean 3 celuloides y 3 proyectores en una pantalla cóncava para lograr una imagen de grandes dimensiones con un resultado muy superior al del negativo estándar de 35 mm. La calidad de la imagen, unida a las ópticas angulares de gran definición provoca una amplia profundidad de campo, que convierten la experiencia en un espectáculo sin precedentes. El primer filme producido con este sistema es *This is Cinerama* (Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch, Ernest B. Schoedsack, 1952), fotografiada por Harry Squire¹⁷⁸.

Sin embargo, a pesar de la calidad de la imagen resultante, las complicaciones técnicas inherentes a los sistemas (imposibilidad de mover la cámara, de realizar determinadas angulaciones, distorsiones creadas por la fusión entre celuloides, iluminación compleja) y las implicaciones económicas favorecen su desaparición¹⁷⁹.

La importancia del Cinerama es que transforma los filmes “planos” en espectáculos “tridimensionales” y la experiencia de ir al cine en un evento que atrae a los espectadores a las salas cinematográficas.

El impacto de las enormes proporciones del Cinerama es una fuente de inspiración de otros formatos como el CinemaScope y el Todd-AO y provoca la

¹⁷⁸ <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcr1.htm>; KIMBLE, GREG, “The thrill of Cinerama”, *American Cinematographer*, vol. 83, n° 9, September 2002, pp. 82-96

¹⁷⁹ DANIELS, WILLIAM, “Cinerama goes dramatic”, *American Cinematographer*, vol. 43, n° 1, January 1962, pp. 50-53; BRUN, JOSEPH, “The Cinerama technique”, *American Cinematographer*, vol. 35, n° 6, June 1954, pp. 291 y 301-302; LIGHTMAN, HERB A., “Shooting *Oklahoma* in Todd-AO”, *American Cinematographer*, vol. 36, n° 4, April 1955, pp. 243-244; NADEL, AARON, “Cinerama, a step in the right direction”, *Ipro*, vol. 27, n° 10, October 1952, p. 11; LIGHTMAN, HERB A., “Filming the first Cinerama feature”, *American Cinematographer*, vol. 43, n° 9, September 1962, pp. 537 y 550-556; ZONE, RAY, “Wrap shot”, *American Cinematographer*, vol. 83, n° 9, September 2002, p. 128; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “Summary of current wide-screen systems of photography” *American Cinematographer*, vol. 36, n° 11, November 1955, pp. 654 y 674.

obsolescencia de la tradicional relación de aspecto (1.33/7:1), que comienza a identificarse con la exhibición televisiva. Este hecho supone un problema para los grandes estudios que han rodado gran cantidad de filmes con dichas proporciones. La solución que presenta cada uno de ellos consiste en producir una imagen más panorámica mediante el recorte de la parte superior e inferior del fotograma, que posteriormente se agranda hasta alcanzar la relación de aspecto deseada. En el caso de los estudios Paramount, Republic y RKO eligen la proporción 1.66:1, *MGM* el 1.75:1, Warners, Universal y Columbia el 1.85:1 y la FOX el 2.55:1 (CinemaScope)¹⁸⁰.

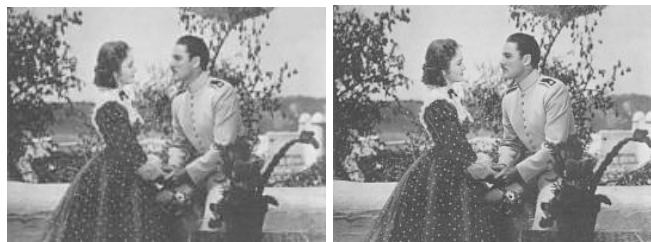


Imagen 6.
Formato 1.37:1



Imagen 7
Formato 1.66:1

¹⁸⁰ BELTON, JOHN, Op. cit., pp. 112 y 116



Imagen 8.
Formato 1.75:1



Imagen 9.
Formato 1.85:1

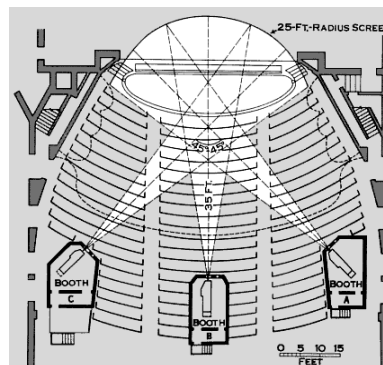


Imagen 10.
Ejemplo de proyección del sistema Cinerama.





Imagen 11.

Fotograma del filme How the west was won (John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, Richard Thorpe, 1962). La imagen superior ofrece las tres emulsiones empleadas en el rodaje de un plano. La imagen inferior ofrece el resultado de dicha proyección en pantalla.

2.5.2.2. Sistemas de 35 mm. anamórficos y esféricos.

Tal y como se ha descrito en líneas anteriores, entre los formatos panorámicos de 35 mm. que surgen en los cincuenta, se distinguen entre los esféricos y los anamórficos. Frente a la óptica estándar de los primeros, los anamórficos emplean un tipo de lente especial que comprime la imagen horizontalmente en el rodaje y la descomprime posteriormente en la proyección. El resultado es una imagen que conserva la altura del negativo original pero dobla la anchura primitiva del celuloide, con lo que su correcta proyección implica la introducción de pantallas de dimensiones superiores a las tradicionales.

Uno de los formatos anamórficos más importantes de este periodo es el CinemaScope, introducido por la compañía Twentieth Century-Fox en 1953. Emplea cuatro perforaciones de un negativo de 35 mm. y la revolucionaria óptica anamórfica creada por Henri Chrétien.

El perfeccionamiento del formato CinemaScope con la inclusión de la banda sonora supone que las proporciones de la imagen logradas varíen hasta establecerse en 2.35:1¹⁸¹.

El CinemaScope –cuya fuente de inspiración es el Cinerama– incorpora sus mismas características espectaculares (pantalla curvada de grandes dimensiones, la relación de aspecto y el sonido estéreo) y permite su adaptación a todas las

¹⁸¹ SAMUELSON, DAVID, W., "Golden years", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003, pp. 70-77; HORA, JOHN, C., "Wrap shot", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003, p. 112

salas cinematográficas. Estas características favorecen su aceptación por parte de los exhibidores cinematográficos, que en septiembre de 1957 ascienden a más de 46.000 en todo el mundo¹⁸². Otros estudios comercializan versiones similares pero con nombres diferentes como el Naturama de la compañía Little Republic Pictures, el Warnerscope de la Warner o el RegalScope de la 20th Century Fox. Otros formatos más económicos que ofrecen la misma proporción del CinemaScope pero con inferior calidad son el SuperScope y el TechniScope, este último muy conocido por su aplicación en varios filmes pertenecientes al denominado *spaghetti western*¹⁸³.

Sin embargo también el CinemaScope posee ciertos problemas entre los que figura la necesidad de ópticas con una longitud focal superior a los formatos tradicionales¹⁸⁴. Esto supone una significativa reducción de la profundidad de campo, lo que requiere un incremento de la intensidad lumínica. Esta característica junto con el aumento del espacio escénico que es necesario iluminar provoca que el CinemaScope se destine, en primera instancia, a la producción de filmes épicos rodados mayoritariamente en localizaciones exteriores¹⁸⁵.

Por otro lado, la óptica anamórfica creada por Chrétien posee una serie de imperfecciones relacionadas con el enfoque, con el viñeteado de la imagen y con la diferente compresión de los elementos del interior del encuadre¹⁸⁶. Esta serie

¹⁸² BELTON, JOHN, Op. cit., p. 140

¹⁸³ Para más información acerca de los filmes realizados con el formato SuperScope, véase: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/sslist.htm>. Para más información sobre el TechniScope consúltese WARRENTON, GILBERT "Why wide film? Wide screen image on 35 mm for economy", *American Cinematographer*, vol. 11, n° 10, October, 1930; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Techniscope, what it is and how it works", *American Cinematographer*, vol. 45, n° 7, July 1964, p. 376; <http://www.arri.com/news.html?article=531&cHash=ec3a426f28> (22/09/2010)

¹⁸⁴ Una óptica anamórfica de 50 mm produce resultados similares a una óptica de 25 mm de un sistema no anamórfico o esférico

¹⁸⁵ SHAMROY, LEON, "Filming the big dimension", *American Cinematographer*, vol. 34, n° 5, May 1953, p. 232; BARCLAY, STEVEN, Op. cit., p. 136

¹⁸⁶ Citado en HUNTLEY, STEPHEN E., *Historical and Technical Analysis of early Cinemascope lenses: 1952-1954* (B.Sc. thesis, Massachusetts Institute of Technology, June

de problemas no se resuelven hasta 1954, con el desarrollo de una óptica anamórfica por parte de la compañía Panavision. Reduce las imperfecciones de las ópticas de Chrétien y además es compatible con todos los formatos panorámicos, tanto anamórficos como esféricos. Esta nueva tecnología eclipsa a la anterior y en 1959 varios grandes estudios cinematográficos comienzan a emplearla. Aunque Fox continúa produciendo filmes en CinemaScope hasta 1967 adopta finalmente la óptica Panavision en 1968¹⁸⁷.



Imagen 12.

En sepia aparece la imagen con una relación de aspecto de 1.37:1, frente a la relación de aspecto de 2.35:1, del CinemaScope.

1986), pp 30-31. Véase también en la misma tesis, HUNTLEY, STEPHEN E., Op. cit., pp. 27-28; BELTON, JOHN, "CinemaScope: The economics of technology", *Velvet light trap*, n° 21, Summer 1985, p. 40; BELTON, JOHN, Op. cit., pp. 143 y 145

¹⁸⁷ HUNTLEY, STEPHEN E.; "Early CinemaScope lenses", pp. 63-65; BELTON, JOHN, Op.cit., pp. 155 y 157



Imagen 13.

Fotograma comprimido del filme The Robe que usa un formato de ventanilla de 1.33:1.



Imagen 14.

El mismo fotograma proyectado con un formato final de 2.66:1.

El VistaVision es otro tipo de formato introducido en 1954 por la compañía Paramount como respuesta al CinemaScope, que trata de mejorar la calidad de la imagen resultante. Sus antecedentes se encuentran en el sistema creado en la década de los veinte por Ralph G. Fear: el Fearless Super Pictures¹⁸⁸. Con este sistema, el celuloide de 35 mm. se desplaza en sentido horizontal, ocupa las dimensiones de dos fotogramas de 24 x 36 mm. cada uno (las mismas que el negativo empleado en fotografía fija) y evita las distorsiones inherentes a las ópticas anamórficas. Este formato permite varias relaciones de aspecto que

¹⁸⁸ FEAR, RALPH G., "Wide image on standard film", *American Cinematographer*, vol. 10, nº 8, August 1929, p. 17

oscilan entre el 1.66:1 al 2:1. El primer filme en el que se emplea es el musical *White Christmas* (Michael Curtiz, 1954), fotografiada por Loyal Giggs¹⁸⁹.

Desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los años setenta se abandona progresivamente la producción de largometrajes con el formato VistaVision, debido fundamentalmente a causas económicas. Sin embargo la alta calidad de sus resultados permite que se destine principalmente a la realización de planos que requieran efectos especiales¹⁹⁰.

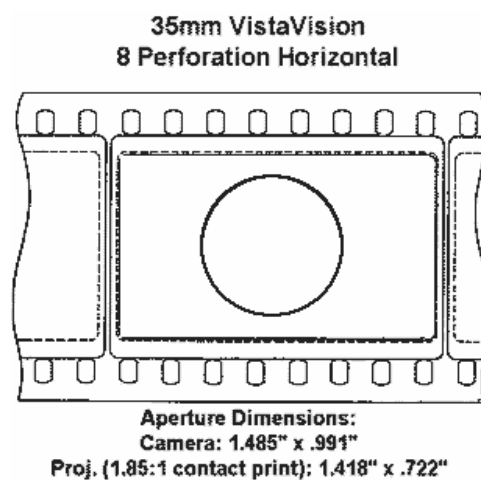


Imagen 15.
35 mm. VistaVision.

Antes de finalizar este apartado es necesario mencionar un formato muy utilizado en la actualidad, el Super 35 mm. Conocido en 1954 como Superscope 235, emplea un celuloide estándar de 35 mm. pero utiliza el espacio reservado para el sonido, con lo que se consigue un incremento del área total. Hollywood adopta el formato en la década de los ochenta con el estreno del filme *Greystoke: The legend of Tarzan, lord of the apes* (Hugh Hudson, 1984), fotografiada por John Alcott. El Super 35 mm. es principalmente un formato de rodaje no de exhibición, es decir las salas cinematográficas no proyectan en Super 35 mm. El

¹⁸⁹Para más información acerca de los filmes realizados con el formato VistaVision, véase: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/vvlist.htm>

¹⁹⁰ ENTICKNAP, LEO, Op. cit., p. 62

método para la obtención de copias varía teniendo en cuenta el destino principal de la exhibición del filme. Si es una sala cinematográfica se obtiene una copia a través de diferentes procesos ópticos realizados en el laboratorio, pero si se trata de la exhibición televisiva, la copia se obtiene mediante el telecinado de la imagen original con la relación de aspecto deseada. La posibilidad de obtener copias positivas con diferentes proporciones¹⁹¹ según el método de exhibición, es una de las ventajas principales de este formato. La introducción del Intermediate Digital a finales de los noventa provoca el uso generalizado del Super 35 mm., ya que el escaneado del negativo permite obtener copias positivas de 2.39:1 para la gran pantalla, evitando el proceso óptico requerido con anterioridad. Otros formatos menores como Super 16¹⁹² mm. –derivado del 16 mm.– o el Super 8 mm. – derivado del 8 mm.– comienzan a tener un mayor protagonismo en las producciones destinadas a las salas de exhibición cinematográfica. Más propio en el primer caso de los filmes destinados a la exhibición televisiva y en el segundo, de la producción *amateur*, su reducido coste, el incremento en la calidad del negativo y los resultados estéticos son las principales causas de que se incremente su utilización a partir de la década de los noventa.

¹⁹¹ 1.85:1, 2.20:1 (copias de 70 mm.), 2.39:1 (copias anamórficas), 16:9 (pantallas televisivas de alta definición)

¹⁹² El formato de 16 mm se introduce en 1923 por la compañía Kodak, como una alternativa económica al formato convencional de 35 mm. Emplea celuloide de 16 mm, con una relación de aspecto de 1.33:1 y se destina, en principio, a producciones *amateur*. Progresivamente y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, el uso profesional del formato crece y el mercado de películas caseras se inclina más hacia el uso de un formato de película aun más económico: el 8 mm y el super 8 mm.

El Super 16 es un formato esférico derivado del 16 mm, que se introduce en 1970 por la compañía Rune Ericson. Emplea negativo de 16 mm en el que se elimina la banda sonora, con lo que las proporciones de la imagen se amplían a 1.66:1. Suele positivarse en 35 mm con relaciones de aspecto que varían desde 1.66:1 a 1.85:1. Aunque su uso se prolonga hasta la actualidad con filmes como *Vera Drake* (Mike Leigh, 2004), fotografiada por Dick Pope, el primer filme elaborado con el formato es *Blushing Charlie* (Vilgot Sjöman, 1970). Para más información acerca de otros filmes que emplean el Super 16 mm., véase <http://www.imdb.com/SearchTechnical?PCS:Super%2016> (13/11/2007)

En el caso del Super 16 mm., la BBC (*British Broadcasting Corporation*) juega un papel importante en su desarrollo debido a la necesidad de reducir costes en la producción sin perder calidad de imagen. No obstante, la introducción del Intermediate Digital a finales de la década de los noventa influye en la revitalización del formato, ya que –entre otras posibilidades– permite la obtención de copias en 35 mm. evitando el proceso óptico requerido con anterioridad.

2.5.3. Sistemas de 70 mm. anamórficos y esféricos

Antes de la revolución de los formatos panorámicos, el tamaño medio de las pantallas de proyección es de aproximadamente 6 x 4,8 m. Una imagen de 7,3 x 5,4 m. se considera la máxima proporción para ofrecer una buena resolución en pantalla. El Cinerama y el CinemaScope implican la proyección de imágenes de 35 mm en pantallas que oscilan entre los 12,2 y los 19,8 m. (o más) de anchura. Dejando de lado el Cinerama, otros formatos panorámicos –especialmente aquellos que emplean ópticas angulares en la proyección– magnifican la imagen de 35 mm. hasta tal punto que es posible observar un deterioro notable de la calidad. Tras el advenimiento del Cinerama, a la imagen de 35 mm. se le coloca una máscara en la parte superior e inferior para su proyección, y se amplía hasta rellenar las dimensiones de la pantalla, por lo tanto una menor cantidad de celuloide cubre un área superior. El rediseño del fotograma de 35 mm. que propone la introducción del CinemaScope y del VistaVision, mejora la calidad de la imagen proyectada aunque sigue perdiendo calidad. La solución a dicho problema implica la utilización de formatos que emplean celuloides de dimensiones superiores al estándar de 35 mm. (55 mm., 65 mm. y 70 mm.) que utilizan ópticas tanto esféricas como anamórficas¹⁹³. Entre ellos, la 20th Century Fox introduce el formato CinemaScope 55, que combina la anamorfización con el celuloide de 55 mm. La imagen resultante cuadruplica el tamaño del CinemaScope y ofrece copias positivas en 35 mm. con proporciones que abarcan desde el 2.35:1 al 2.55:1. Algunos filmes realizados con este formato son *Carousel*

¹⁹³ BODGER, LOWELL A., “Ultra-wide screen systems”, *American Cinematographer*, vol. 7, n° 7, July 1962, pp. 424-426 y 440-441

(Henry King, 1956) fotografiado por Charles G. Clarke y *The king and I* (Walter Lang, 1956), fotografiado por Leon Shamroy¹⁹⁴.



Imagen 16.
Ejemplo del proceso Cinemascope 55.

El Todd-AO es otro de los formatos ultra panorámicos introducido en 1955 por el empresario Michael Todd, la compañía American Optical y la Magna Theatre Corporation. Es un sistema esférico que ocupa cinco perforaciones de un negativo de 65 mm., que posteriormente se positiva en un celuloide de 70 mm. con 6 pistas de audio. Ofrece una imagen de alta calidad, tres veces y media superior a la de un negativo estándar de 35 mm. y se proyecta con ópticas especiales en una pantalla cóncava de grandes dimensiones (15,5 x 7,62 m.). Con este sistema se pueden obtener copias positivas en 70 mm. con una relación de aspecto máxima de 2.21:1 y copias en 35 mm. con una proporción máxima de

¹⁹⁴ BIRCHARD, ROBERT, S., "Post focus: Restoring CinemaScope 55", *American Cinematographer*, vol. 86, nº 6, June 2005, pp. 98-101

2.35:1. El primer filme en emplear el sistema es *Oklahoma!* (Fred Zinnermann, 1955), fotografiada por Robert Surtees¹⁹⁵.

A pesar de la calidad de la imagen resultante, uno de los inconvenientes que ofrece el Todd-AO es la dificultad para la realización de encuadres móviles, así como la escasa profundidad de campo que ofrecen sus ópticas¹⁹⁶. No obstante es una fuente de inspiración para otros formatos que combinan con diferentes métodos, el empleo de celuloide de dimensiones superiores al 35 mm. Destacan el Technirama (1957)¹⁹⁷, el Camera 65 (1958) y el Ultra-Panavision 70 (1963)¹⁹⁸, el SuperPanavision 70 (1959)¹⁹⁹ y el Dimension-150 (1963). Otro grupo de formatos de 70 mm. concebidos para su exhibición en museos, parques temáticos y grandes exposiciones son el IMAX y sus derivados como el OMNIMAX, el IMAX-3D y el IMAX-HD²⁰⁰.

¹⁹⁵ ROWAN, ARTHUR, "Todd-AO, newest wide-screen system", *American Cinematographer*, vol. 45, nº 10, October 1964, pp. 494-495. Para más información acerca de los filmes realizados con el formato Todd-AO y con el Dimension 150, véase: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/toddlst.htm> (14/11/2007)

¹⁹⁶ ROWAN, ARTHUR, Op.cit., pp. 496 y 526; BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN; STAIGER, JANET, Op. cit., p. 514

¹⁹⁷ Para más información acerca de los filmes realizados con el formato Technirama, véase: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/trlist.htm> (03/11/2007)

¹⁹⁸ HART, MARTIN, "Solving the mysteries of *MGM* Camera 65 and Ultra Panavision70", <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/c65story.htm> (03/11/2007)

¹⁹⁹ LIGHTMAN, HERB A., "Filming Exodus in Super-Panavision 70", *American Cinematographer*, vol. 42, nº 2, February 1961, pp. 90-91 y 110-115

²⁰⁰ <http://www.cinematographers.nl/FORMATS1.htm> (21/10/2010); ENTICKNAP, LEO, op. cit., pp. 71-72



Imagen 17

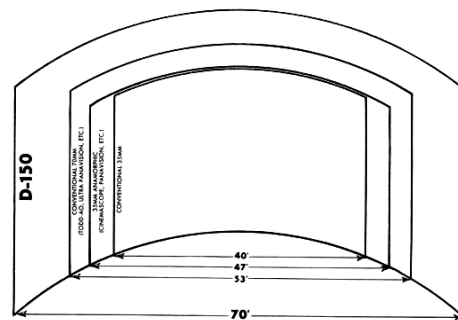
Ejemplo de una copia positiva rectificada de 70 mm del filme Oklahoma!

WHAT IS AN ALL PURPOSE THEATRE?

It is a theatre that can accommodate all projection processes on one deeply-curved screen. Now it is no longer necessary to change screens to accommodate most of the various formats requiring different screen curvatures. Change from one process to another is simply a matter of installing the appropriate lenses and aperture plates and pressing the correct button to select the desired screen masking.

The D-150 All Purpose Projection System comprises three basic elements:

1. Projection lenses
2. Projection screens
3. Automatic masking system.



The various picture widths in the U.S. Theatre are as follows:

- | | |
|---|--------------|
| 1. Conventional 35mm (1.85:1 aspect ratio): | 40 feet wide |
| 2. 35mm anamorphic: (CinemaScope, Panavision, etc.) | 47 feet wide |
| 3. Conventional 70mm: (Todd-AO, Ultra Panavision, Super Technirama, etc.) | 53 feet wide |
| 4. Dimension-150: | 70 feet wide |



Imagen 18.

Comparación del tamaño de diferentes pantallas.

A mediados de los años sesenta el incremento de presupuesto que supone la filmación en 65 ó 70 mm. comienza a limitar su producción. Los teatros adaptados para la proyección en 70 mm. se ven forzados a exhibir filmes en 35 mm., en pantallas diseñadas para un formato superior, lo que produce una imagen de reducida calidad²⁰¹. En 1963 Panavision introduce un sistema óptico que permite a los productores ampliar el negativo de 35 mm., a uno de 70 mm. para su exhibición, lo que extiende su uso²⁰². Sin embargo la aparición de las salas multiplex en 1963 acaba con la producción en 70 mm., ya que introduce pantallas más pequeñas con lo que se hace innecesaria la magnificación de los filmes

²⁰¹ BEYER, WALTER, "35 mm to 70 mm print-up", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 1, January 1968, pp. 40-41

²⁰² CARR, ROBERT E.; HAYES, R.M., *Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, MC Farland & Company, Inc., 1988, pp. 187-189 y 200-206

rodados en 35 mm. Esta nueva circunstancia permite que los nuevos cines multiplex confíen exclusivamente en las copias en 35 mm²⁰³.

A pesar de que se ha tratado de potenciar de nuevo el 70 mm., con la introducción a finales de la década de los ochenta de la cámara 765 de Arriflex, el formato se ha destinado principalmente para la realización de efectos especiales²⁰⁴.

2.5.4. Del 1.33:1 al 16:9: La introducción del formato de la Alta Definición

Tal y como se ha descrito en el apartado anterior, la desaparición de los formatos y de las pantallas de grandes dimensiones está relacionada con el surgimiento de los cines multiplex. Frente a la década de los cincuenta las dimensiones de las pantallas de las salas multiplex –que prevalecen en la actualidad– varían entre los 3,6 x 4,5 m. de proporción y los 7,9 x 10,6 m. (aunque en algunos casos alcanzan dimensiones de 6 por 12,2 m.)²⁰⁵. Este cambio en el modelo de visionado que vuelve a reducir el tamaño de las pantallas ha supuesto también otro tipo de problema como el de la eliminación de ciertas partes de la composición original (*cropped images*). Debido a que una gran mayoría de salas cinematográficas adoptan el formato 1.85:1 como la dimensión estándar de sus pantallas, al exhibir filmes anamórficos con dimensiones de 2.35:1, se ven obligados a recortar los extremos que sobrepasan el tamaño de la pantalla²⁰⁶.

Con la introducción de la televisión en los años cincuenta, se abre una ventana de exhibición de las obras audiovisuales con un impacto similar o incluso superior a las salas cinematográficas. De ahí que de forma habitual se realicen copias positivas destinadas a la exhibición en las salas comerciales y en la pequeña pantalla. La proporción de las pantallas televisivas responde al 1.66:1 ó 3:4, antes del advenimiento del formato de la Alta Definición de 16:9.

²⁰³ BELTON, JOHN, Op.cit., p. 180

²⁰⁴ ROPIN, KURT H., "Designing a 65 mm motion picture camera: The Arriflex 765", *SMPTE journal* 99, nº 6, June 1990

²⁰⁵ BELTON, JOHN, Op. cit., p. 214

²⁰⁶ BELTON, JOHN, "Pan and scan scandals", *Perfect Vision* 1, nº 3, Indian Summer 1987, p. 48

Las primeras adaptaciones de los filmes panorámicos al formato televisivo también resultan desastrosas. Con la excepción de los procesos anamórficos como el CinemaScope o el Panavision, la mayoría de los cines colocan una máscara en la parte inferior y superior del negativo estándar de 35 mm. para crear imágenes panorámicas. Aunque se tienen en cuenta unas determinadas proporciones, la mayoría de estos filmes se ruedan sin la citada máscara y por lo tanto se fotografía la totalidad del negativo. Este hecho supone que los exhibidores televisivos los emitan sin considerar dicha relación de aspecto, lo que provoca que se muestren partes de la imagen que revelan el dispositivo tecnológico implicado en el rodaje (micrófonos, etc.)²⁰⁷.

Para la exhibición televisiva de los filmes que conservan las dimensiones panorámicas originales se aplica una técnica (*pan & scan*) que consiste en volver a fotografiar –con una relación de aspecto de 3/4– la parte central de la imagen. Con este procedimiento se elimina las dos partes de la composición original que no encajan en la proporción televisiva. Si consideramos que el medio cinematográfico es un lenguaje de imágenes, si se cambia la composición original se altera la expresión lingüística, el estilo y en definitiva, el filme en sí mismo. Es – en palabras de Vittorio Storaro– *como si se alterara el tamaño del cuadro de un artista, para acomodarlo a una pared.*²⁰⁸

Con la finalidad de conservar la composición original de la imagen, algunos creadores optan por la colocación de dos bandas negras –una superior y otra inferior (*letterbox*)– en las copias destinadas al medio televisivo²⁰⁹. De este modo aunque se reduce el tamaño total de la imagen, se respeta la composición original. Entre los pioneros en utilizar este método se encuentran Woody Allen y su director de fotografía Gordon Willis en el filme *Manhattan* (Woody Allen, 1979)²¹⁰.

²⁰⁷ BELTON, JOHN, Op. cit., pp. 218-129

²⁰⁸ <http://www.cinematographers.nl/FORMATS1.htm>

²⁰⁹ LAFFERTY, WILLIAM, "Feature films on prime-time television", *Hollywood in the age of television*, BALIO, TINO (Ed.), Boston Unwin Hyman, 1990, pp. 244-245; BEYER, WALTER, "Tv safe action limits for wide screen films", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 6, June 1962, p. 381

²¹⁰ BELTON, JOHN, Op. cit., p. 226

Uno de las polémicas que han surgido con la reciente introducción de la televisión de Alta Definición (HDTV) es su relación de aspecto panorámica de 16/9 (1.77:1). Con ella se pretende mejorar las dimensiones originales de la imagen (3/4) y la calidad resultante. Sin embargo dicha proporción es una solución de compromiso, una decisión intermedia entre el estándar europeo de 1.66:1 y el americano esférico de 1.85:1. Algunos directores de fotografía reivindican que dicha elección no ha tenido en cuenta las sugerencias de los creadores de las imágenes cinematográficas, ya que no contempla si estéticamente ofrece los mejores resultados. Otros autores sugieren que el nuevo estándar de la Alta Definición sea adoptado no sólo para la exhibición de los filmes en el formato televisivo, sino para las obras destinadas a la gran pantalla²¹¹.

Una de las iniciativas que surgen a raíz de la expansión de la Alta Definición es el sistema UNIVISION cuya relación de aspecto es 2:1²¹². Propuesto por el director de fotografía Vittorio Storaro, defiende que dicha proporción es el estándar más adecuado desde el punto de vista compositivo, para todo tipo de exhibición. Storaro parte de la base de que en un futuro, los actuales proyectores estándar de 35 mm. serán sustituidos por otros de Alta Definición. Por lo tanto las salas comerciales con grandes pantallas se adaptarán para la exhibición de formatos como el 65 mm., de calidad superior. Considerando la Alta Definición y el 65 mm., Storaro propone el UNIVISION como unificador de las necesidades compositivas del presente, del pasado y del futuro. La relación de aspecto del 65 mm. es de 2.21:1 y la de la Alta Definición es de 1.77:1. Si se elimina el 0,21 del 65 mm. y se añade esa misma cantidad a la altura del monitor de Alta Definición, obtenemos el perfecto equilibrio entre ambos, que es el 2:1 (18:9)²¹³.

²¹¹ LASSALLY, WALTER, "Call for a new standard format", *Eyepiece*, April/May 1996, p. 7

²¹² BANKSTON, DOUGLAS; HOLBEN, JAY, "Inventive new options for film", *American Cinematographer*, vol. 81, nº 2, February 2000, pp. 105-107

²¹³ FISHER, BOB, "Large format expands *Little Buddha*", *American Cinematographer*, vol. 75, nº 5, May 1994, pp. 38-46

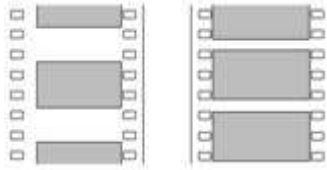


Imagen 19.

La imagen de la izquierda muestra el área de un negativo de 35 mm. con una proporción de 1.85:1. A la izquierda, el área de ese mismo negativo con la relación de aspecto del UNIVISION (1:2).

En las imágenes inferiores se muestra el resultado que la relación de aspecto 2:1, tendría sobre dos tipos de imágenes con proporciones diferentes.



Imagen 20

Fotograma del filme Captain Eo (Francis Ford Coppola) rodado con una proporción de 2.21:1 y cómo resultaría con el formato 2:1.



Imagen 21.

Fotograma del filme Arlecchino (Giulano Montaldo) rodado con la relación de aspecto 1.79:1 y la anchura que le faltaría para alcanzar el formato 2:1.

Storaro insiste en que la ventaja principal que ofrece el formato UNIVISION no se dirige exclusivamente hacia el trabajo de los autores de las imágenes cinematográficas, sino al público, que tiene derecho a visionar los filmes tal y como han sido concebidos²¹⁴.

²¹⁴ ZONE, RAY, "A novel approach to *Dune*", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001, pp. 104-110; <http://www.cinematography.net/Files/univision.pdf>

En este epígrafe se ha mencionado la aparición y desaparición a lo largo de la historia del cine de distintos formatos, las diferentes relaciones de aspecto que producen, así como la variación en el tamaño de las pantallas de exhibición, todos ellos condicionantes de la composición de la imagen resultante. Los límites horizontal y vertical establecidos por el encuadre son el marco a través del cual, los creadores muestran unas determinadas tendencias estilísticas.

A pesar de las reivindicaciones de Eisenstein²¹⁵ del cuadrado como la proporción ideal, el rectángulo –con una mayor o menor dimensión horizontal– ha sido la forma preferida tradicionalmente para la exhibición cinematográfica. Dicha relación de aspecto ha variado desde las proporciones más cercanas al cuadrado del celuloide sin banda sonora, hasta las ofrecidas por los formatos más panorámicos como el anamórfico o los de dimensiones superiores al 35 mm. Con la aparición de la televisión como nueva ventana de exhibición, las proporciones impuestas por el formato televisivo (1.33:1 al principio y 1.78:1 con la televisión del alta definición) y los peligros derivados del mismo, provoca que los directores de fotografía compongan sus imágenes teniendo en cuenta varias posibilidades de exhibición.

Las estrategias compositivas de los formatos cuyas dimensiones se aproximan más al cuadrado (1.33:1 y 1.37:1) animan al espectador a explorar la profundidad de campo de la imagen cinematográfica. Estos filmes están más o menos basados en la perspectiva del Renacimiento, aunque según David Bordwell, el espacio en el cine clásico de Hollywood no está centrado literalmente en el cuadro, sino que recae alrededor de una forma de “T” (el tercio superior horizontal y la vertical central de la pantalla constituyen el centro del plano)²¹⁶.

Frente a las técnicas compositivas descritas en las líneas anteriores, los primeros filmes rodados con el formato anamórfico CinemaScope guían la atención del espectador de un área a otra de la imagen, tanto en el mismo plano como de plano a plano. Dada la amplitud de la imagen que ofrece el formato, resulta necesario dirigir la mirada del espectador hacia determinadas áreas de la imagen, a través de elementos expresivos como la iluminación, el color o el

²¹⁵ Citado en ARNHEIM, RUDOLPH, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1º edición 1986, p. 60

²¹⁶ BORDWELL, DAVID; STAIGER, JANET; THOMPSON, KRISTIN, Op.cit., p. 51

ángulo de la cámara. Por lo tanto el tipo de composición que ofrece este tipo de formato de máxima horizontalidad promueve una mayor participación por parte del espectador, que debe digerir tanto el espacio como la acción desarrollada en el mismo. La posibilidad de construir múltiples centros de interés no sólo en profundidad sino diseminados a lo largo de la anchura de la pantalla, se acerca a lo que Bazin denomina “profundidad de campo lateral”, la excepcional apertura del ángulo de visión que ofrecen los formatos más panorámicos²¹⁷. Esta propiedad provoca que entre las estrategias compositivas más empleadas, destaque la colocación de los personajes a lo largo de la anchura del encuadre. Asimismo, debido a la limitada profundidad de campo de las ópticas anamórficas, también se recurre a estrategias compositivas de los formatos más cercanos al cuadrado, para potenciarla²¹⁸. De este modo se introduce un eje bidireccional que potencia la anchura y la profundidad de la imagen.

Otra de las estrategias compositivas empleadas en el formato anamórfico sitúa en el centro del encuadre al personaje principal, y a la derecha o izquierda del mismo, a las figuras secundarias (evitando la simetría puesto que contribuye a disminuir el efecto compositivo resultante)²¹⁹. Asimismo y de modo menos generalizado también se coloca un mayor peso visual a un lado u otro del encuadre, dejando los restantes tres cuartos de la imagen vacíos de información significativa. Este tipo de composición se puede contemplar en algunas escenas del filme *The robe* (Henry Koster, 1953)²²⁰.

Por lo tanto y a modo de resumen se puede afirmar que a pesar de que el formato CinemaScope como tal desaparece, sí pervive la proporción otorgada por el mismo, 2.35:1, la de mayor dimensión horizontal. Dicha verticalidad se reduce progresivamente hasta aproximarse a la forma del cuadrado con las relaciones de aspecto 1.85:1, 1.78:1, 1.66:1 y 1.33:1. Al principio del epígrafe se ha especificado que a pesar de la existencia de otro tipo de formatos cinematográficos (8 mm., 16

²¹⁷ BAZIN, ANDRÉ, *Orson Welles*, tr. Jonathan Rosenbaum, Nueva York, Harper & Row, 1978, pp. 67-74.

²¹⁸ BELTON, JOHN, Op. cit., p. 198

²¹⁹ BORDWELL, DAVID, “Widescreen aesthetics and mise en scene criticism”, *Velvet light trap*, nº 21 (Summer 1985), p. 22.

²²⁰ BELTON, JOHN, Op. cit., pp. 200-201.

mm., 65 mm., 70 mm.), el 35 mm. y sus derivados son los más empleados por la industria cinematográfica. En los filmes que se van a analizar en esta investigación destaca el uso del estándar de 35 mm. como formato principal, aunque también están presentes el Super 35 mm. – del 35 mm.– y otros menos comunes como el Super 16 mm. –derivado del 16 mm.– y el formato videográfico. Aunque todos ellos son formatos de producción esféricos, en el caso del Super 35 mm. se produce una anamorfización de la imagen en el proceso de postproducción para alcanzar la relación de aspecto de 2.35:1.

En el conjunto de la obra realizada por Mike Leigh y Dick Pope, uno de los filmes que marcan la diferencia en cuanto al formato empleado es *Happy-go-lucky*, puesto que utiliza el Super 35 mm. Este derivado del 35 mm. no es, sin embargo, una opción infrecuente en la industria cinematográfica, ya que en la actualidad y debido a la introducción del Intermediate Digital, se utiliza ampliamente. De hecho una de las causas principales de su uso se basa en la capacidad para obtener unas proporciones anamórficas a través del Intermediate Digital. Este mismo filme introduce otra diferencia con respecto al resto de la obra cinematográfica, ya que mezcla el formato videográfico y el cinematográfico en algunas escenas. Aunque el formato videográfico no se ha tratado en este epígrafe debido a que no es característico del cine comercial, es interesante mencionarlo desde el punto de vista estilístico. Su mezcla con el celuloide es una práctica que comienza a ser habitual en los filmes de los noventa, sobre todo con la introducción del Intermediate Digital.

Vera Drake también se diferencia del conjunto de los filmes analizados puesto que utiliza un tipo de formato –el Super 16 mm.– poco habitual en el cine comercial. Entre las causas que explican su empleo se encuentra el incremento del grano que el formato proporciona y que –según su director de fotografía– confiere una estética más acorde con la atmósfera del Londres de los años cincuenta que se retrata en el filme. La cuestión económica también es un condicionante poderoso para su elección, puesto que permite la inversión en otros dispositivos como el Intermediate Digital, fundamental para completar el tratamiento estético del filme especialmente la colorimetría y el brillo de la imagen.

La relación de aspecto del conjunto de los filmes analizados en esta investigación varía hacia proporciones más panorámicas. Oscilan desde el 1.66:1 de las primeras obras *Life is sweet* (1990) y *Naked* (1994), el 1.85:1 de *Secrets and*

lies (1996), *Career Girls* (1997), *Topsy-Turvy* (1999), *All or Nothing* (2002) y *Vera Drake* (2004) al 2.35:1 de su última obra *Happy-go-lucky* (2008). Por lo tanto puede concluirse que en el grueso de la producción de ambos creadores sobrepasa la proporción 1.85:1, pero el hecho de que el último filme posea una relación de aspecto de 2.35:1 y los dos primeros de 1.66:1, muestran la evolución hacia proporciones más panorámicas. Tal y como se ha mencionado en líneas anteriores, la evolución de proporciones más cuadradas a las más panorámicas también marca un cambio en las posibilidades compositivas.

El estudio de las principales estrategias compositivas empleadas por los autores de los filmes analizados requiere de un análisis más pormenorizado. No obstante, tras un primer visionado de los filmes, llama la atención en *Happy-go-lucky*, el tratamiento de los títulos de crédito. Aunque no es generalizable a toda la obra, los autores incluyen en este fragmento la utilización de un encuadre vertical más propio de la forma pictórica, dentro del horizontal dado por la relación de aspecto del formato original. El cuadro vertical que muestra a la protagonista del filme, cambia del lado derecho al izquierdo del encuadre horizontal, dejando un espacio negativo en negro en el resto de la pantalla. El cuadro vertical que mantiene las proporciones constantes aunque varíe de posición, se expande horizontalmente hasta rellenar el encuadre original en el momento en que finalizan los títulos de crédito y comienza la narración propiamente dicha. No se trata de una estrategia novedosa en la industria cinematográfica, ya que sus antecedentes se remontan al sistema Polyvision del Napoleón de Abel Gance. A lo largo de la historia del cine aparecen distintas manifestaciones que oscilan desde una subdivisión mínima del encuadre en dos partes, hasta un número elevado, de igual o de distinta proporción. En el caso de *Happy-go-lucky* la estrategia no se basa en la exploración de las posibilidades narrativas al más puro estilo *The pillow book* (Peter Greenaway, 1996) fotografiada por Sacha Vierny, sino que su finalidad principal parece más formal, como si se tratara de un homenaje a la verticalidad del encuadre pictórico.

2.6. AQUELLOS MARAVILLOSOS AÑOS 60: EL ESTILO DE LA VIEJA ESCUELA Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA MODERNIDAD

Durante la década de los sesenta se advierte una convivencia de diferentes estilos visuales en el panorama internacional. Por un lado, tal y como se ha detallado en el epígrafe anterior, aparecen un conjunto de obras audiovisuales enmarcadas en las nuevas olas europeas –concretamente en la francesa– en las que destacan varias innovaciones estilísticas que influyen posteriormente, no sólo en la filmografía europea, sino también norteamericana.

Frente al panorama renovador europeo, a principios de la década de los sesenta, en Estados Unidos, impera un estilo muy similar al de la década anterior. Las renovaciones estilísticas procedentes de Europa influyen en la fotografía cinematográfica norteamericana a finales de los años sesenta, y permanecerán vigentes en los filmes de las décadas posteriores. Los grandes catalizadores de dichos cambios son un conjunto de directores de filmes y directores de fotografía capaces de ofrecer propuestas narrativas que difieren en gran medida, de las de sus predecesores. Como veremos más adelante, el renacimiento de Hollywood o lo que algunos autores denominan el nuevo Hollywood está estrechamente relacionado con estos cambios.

Los directores de fotografía que continúan en activo en el panorama norteamericano de esta década, han desarrollado su obra fundamentalmente en los años treinta, es decir la época de los grandes estudios. A esta circunstancia hay que añadir que todos inician su carrera fotografiando filmes en blanco y negro, lo que provoca que con la aparición del celuloide en color, algunos de ellos sigan empleando procedimientos que ya no son aplicables a este nuevo avance tecnológico. Además, gran parte de estos directores de fotografía están habituados a desarrollar su trabajo en los platós de los grandes estudios —es decir— bajo circunstancias controlables, frente a su ausencia en las localizaciones exteriores. El control que ofrecen los rodajes en los platós también provoca la posibilidad de un aumento de la artificialidad. De modo contrario, cuando se trasladan los rodajes a las localizaciones naturales, ya sean exteriores o interiores, se introduce un elemento importante de imprevisibilidad, pero se obtiene un resultado más verosímil.

El concepto que subyace en el estilo de iluminación basado en la justificación de las fuentes de luz (*source lighting*), responde a la búsqueda de un mayor realismo de la imagen cinematográfica. Dicho estilo implica la creación de esquemas de iluminación artificiales que imiten a las fuentes de luz naturales, pero también el aprovechamiento de los fenómenos naturales que iluminan el espacio fotografiado (ventanas, apliques, lámparas de pie, etc.). En ocasiones, la luz natural es el único medio de iluminación o la base a partir de la cual se refuerza con métodos artificiales. La justificación de las fuentes de luz está estrechamente relacionada con el concepto de continuidad lumínica o *raccord* de luz, aspecto que se cita de modo recurrente en los artículos de la década. Consiste en la obtención de valores lumínicos similares entre planos contiguos, en cuanto a la dirección de la luz, el contraste, el brillo y la colorimetría de la imagen, que permite una continuidad o coherencia en el estilo visual de los filmes²²¹.

Por lo tanto, el acercamiento a un estilo visual más verosímil está presente de nuevo en este capítulo de la historia del cine²²², a través del trabajo de cámara y de la justificación de las fuentes lumínicas, así como mediante la introducción del color y de los formatos panorámicos. La aproximación a un estilo más verosímil no siempre está presente en esta década, puesto que en filmes como *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1962), el director de fotografía Leon Shamroy, a pesar de sus intentos por acercarse a un estilo más verosímil, el empleo de proyectores que emiten luz dura, lo impide.

Existen excepciones como el trabajo realizado por el director de fotografía británico Freddie Young, en las tres obras que realiza junto al director de cine David Lean, *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) y *Ryan's daughter* (David Lean, 1969). En dichos filmes se puede apreciar un claro intento por la justificación de las fuentes de iluminación, sobre todo en las dos últimas en las que el efecto está realmente conseguido. También

²²¹ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Directional continuity in motion picture photography", *American Cinematographer*, vol. 47, n° 11, November 1966, p. 768

²²² Para mayor información acerca del realismo o la verosimilitud, consúltese: SCOTT, DARRIN, "The illusion of reality", *American Cinematographer*, n° 43, vol. 4, April 1962, p. 230; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "To be convincing it must be realistic", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 3, March 1963, p. 166

logran este cometido los filmes de Stanley Kubrick como *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* (Stanley Kubrick, 1964), fotografiada por Gilbert Taylor; y sobre todo *2001: A space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), fotografiada por Geoffrey Unsworth. Las obras citadas con anterioridad, pertenecen a producciones británicas cuyos directores de fotografía obtienen un merecido reconocimiento internacional, que lleva fraguándose desde la década de los cuarenta. En dicho periodo tres filmes británicos reciben el Oscar a la mejor fotografía cinematográfica. El primer director de fotografía británico en recibir dicho mérito es Georges Périnall, por el trabajo en color que realiza en el filme *The thief of Bagdad* (Ludwig Berger, Michael Powell y Tim Whelan, 1940). En 1947, los anglosajones Guy Green y Jack Cardiff reciben un galardón similar, el primero por su trabajo en blanco y negro en el filme *Great expectations* (David Lean, 1947), y el segundo por la fotografía en color del filme *Black Narcissus* (Michael Powel, Emeric Pressburger, 1947).

En los años cincuenta, dos obras británicas reciben el máximo galardón en cuanto a fotografía cinematográfica: *The third man* (Carol Reed, 1950), fotografiada en blanco y negro por Robert Krasker, y *The bridge on the river Kwai* (David Lean, 1957), fotografiada en color por Jack Hildyard.

En la década de los sesenta y de los setenta, cinco filmes reciben un galardón a la mejor fotografía cinematográfica, tanto en las categorías de blanco y negro como en color. Entre ellos, *Sons and lovers* (1960) fotografiada en blanco y negro por Freddie Francis; *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Dr. Zhivago* (David Lean, 1965) y *Ryan's Daughter* (David Lean, 1970), fotografiadas en color por Freddie Young; *Zorba The greek* (Michael Cacoyannis, 1964) fotografiada en blanco y negro por Walter Lassally; y *A man for all seasons* (Fred Zinnemann, 1966) fotografiada en color por Ted Moore.

No se puede finalizar esta introducción sin mencionar la gran influencia que el medio televisivo ejerce sobre el cinematográfico. Dicha innovación tecnológica provoca que técnicas propias de la televisión se apliquen al cine, y viceversa.

2.6.1. La transición hacia una iluminación más verosímil. De la iluminación dura de la vieja escuela, a la suavidad de la luz moderna y la justificación de las fuentes de luz

En el entorno norteamericano, y más concretamente en la producción hollywoodiense, existen ciertas tentativas en cuanto a la introducción de novedades en el estilo de la iluminación, cuya finalidad es la obtención de un mayor realismo. No obstante, la gran mayoría de los filmes producidos en dicho entorno durante la década de los sesenta, conservan el mismo paradigma de iluminación que en la década anterior. Se trata de una versión simplificada de los esquemas de iluminación imperantes en la década de los años cuarenta.

Frente al panorama norteamericano, en el entorno europeo las técnicas desarrolladas por ciertos directores de fotografía de la *Nouvelle Vague* francesa, están basadas en el rodaje en localizaciones naturales, empleando iluminación reflejada para conseguir imitar a las fuentes de luz natural. Tratan de aprovechar las fuentes de luz existentes en las localizaciones, o las recrean artificialmente mediante técnicas de iluminación. Este estilo lumínico junto con la liberación de la cámara tendrá una gran influencia para el trabajo de aquellos directores de fotografía norteamericanos que empiezan a despuntar a finales de la década de los sesenta, y de modo más notable en los setenta. Tal y como se ha comentado anteriormente, la figura central de estos cambios estilísticos radicales es el director de fotografía Raoul Coutard, tanto en sus trabajos junto a François Truffaut como en los realizados con Jean-Luc Godard.

Para conseguir una iluminación por reflexión se emplean –entre otras técnicas– luz artificial (lámparas *photoflood*) o luz natural, ambas reflejadas sobre superficies reflectantes. En ambos casos se trata de imitar lo que posteriormente se ha denominado “luz del norte”, es decir el tipo de iluminación que provoca la luz natural que se introduce en un espacio, a través de una ventana orientada al norte. La iluminación que se obtiene mediante esta técnica ofrece sombras de contornos muy difusos, lo que implica una imagen de gran suavidad en la que predominan las tonalidades pastel. Este tipo de iluminación sin una fuente o dirección evidente, produce una atmósfera de luz suave y envolvente, con niveles lumínicos muy similares entre las fuentes de luz, que posibilitan el rodaje desde diferentes ángulos sin la necesidad de modificar el esquema de iluminación.

Como contrapartida, la luz reflejada supone una pérdida de intensidad lumínica importante —que sumada a la lentitud de las emulsiones existentes en la década— introduce la necesidad de duplicar o cuadruplicar las fuentes de luz para aumentar la intensidad. A esta circunstancia hay que añadir los efectos que provoca la reflexión de la luz coloreada en ciertas superficies coloreadas, cuando se rueda con negativo en color. Para ilustrar este ejemplo se ha recurrido al filme *Torn Curtain* (Alfred Hitchcock, 1966) fotografiada por John F. Warren. En este caso, el director de fotografía aplica la reflexión de la luz tanto para iluminar la acción de los personajes implicados como para los decorados, lo que supone una contaminación no deseada en las citadas superficies²²³.

Lo que parece ser el descubrimiento de un esquema de iluminación más verosímil, ofrece serios problemas relacionados con la obtención de una imagen sin volumen, que comprometen la expresividad de la imagen. En este sentido, el director de fotografía Néstor Almendros es uno de los pioneros en apuntar dicha problemática, así como la necesaria búsqueda de soluciones más expresivas. De ahí que ciertos directores de fotografía apoyen el estilo de iluminación basado en la reflexión de la luz, con otras fuentes de iluminación más direccionales que enfatizan el volumen de la imagen y la enriquezcan. En este sentido cuando Raoul Coutard comienza a rodar filmes en color con Godard, por ejemplo en *Une femme est une femme* (Jean-Luc Godard, 1961), en vez de trabajar con la reflexión de la luz aplica un esquema de iluminación directa, tanto en los decorados como en los personajes aunque de una manera muy sencilla, es decir, a la europea. Coutard realiza en los filmes posteriores realizados junto a Godard, variaciones de su estilo de iluminación por reflexión en las que incluye fuentes de luz directa. De este modo en *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) aplica un esquema de iluminación basado en la reflexión de la luz, frente al trabajo que lleva a cabo en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1966), en la que prevalecen las fuentes de luz directa²²⁴.

Uno de los ejemplos europeos del estilo de iluminación por reflexión europeo es el trabajo, que el director de fotografía británico Freddy Young realiza

²²³ LORING, CHARLES, "Filming Torn curtain by reflected light", *American Cinematographer*, vol. 47, n° 10, October 1966, pp 680-683 y 706-707

²²⁴ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op, cit., p. 254

en algunas de las secuencias del filme *Ryan's daughter* (David Lean, 1969), por el que gana un Oscar a la mejor fotografía cinematográfica. Una de las localizaciones interiores de este filme con mayor peso es la escuela, donde viven dos de sus protagonistas. Young consigue un estilo de iluminación suave mediante el empleo de fuentes de luz específicas (*soft lights*), situadas en el techo de dicha localización²²⁵.

Los directores de fotografía norteamericanos emplean la iluminación por reflexión para rellenar las sombras provocadas por la fuente de luz principal. Frente a ello, los europeos aplican la iluminación por reflexión como una fuente de luz principal. A pesar de dichas diferencias en los esquemas lumínicos, la gran influencia de la iluminación por reflexión provoca que los norteamericanos fabriquen nuevos proyectores de luz capaces de ofrecer un resultado similar. De este modo en 1960, la compañía Ross Lowel crea sistemas de iluminación basados en el prototipo de la lámpara reflectante de 500 watios o *photoflood*, anteriormente destinados para la iluminación de los documentales y las noticias. Dichos proyectores denominados *soft lights* o *north lights*, con potencias comprendidas entre 1,25 y 5 KW., se usan en algunos rodajes en 1967.

Además de los recursos fotográficos citados en líneas anteriores, existen otros procedimientos para la obtención de una iluminación suave que no son propios del medio cinematográfico. Entre ellos se encuentran los "paraguas" (*umbrellas*), que provienen de la fotografía convencional o fija, y cuya forma similar a una sombrilla es apta para reflejar una fuente de iluminación. El primer director de fotografía que emplea este método es Haskell Wexler en el filme *The Thomas Crown affair* (Norman Jewison, 1968)²²⁶. No obstante, John Alcott también lo aplica en ciertas secuencias de *A clockwork orange* (Stanley Kubrick, 1971)²²⁷.

²²⁵ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "On location with *Ryan's daughter*", *American Cinematographer*, vol. 50, n° 8, August 1969, p. 748

²²⁶ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Location filming of *The Thomas Crown affair*", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 10, October 1968, p. 740

²²⁷ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographing *Barry Lyndon*", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 3, March 1976, pp. 269-275, 320-321 y 338-340

También procedente de la fotografía convencional o fija, así como de los anuncios televisivos, es el empleo de superficies translúcidas a través de las cuales se filtra un conjunto de lámparas de gran potencia lumínica. De este modo la superficie se convierte en una nueva fuente que produce una iluminación suave. El director de fotografía David Watkin lo aplica por primera vez en el filme *The Marat/Sade* (Peter Brook, 1967), así como Geoffrey Unsworth emplea un método similar para iluminar la sala de conferencias en *2001: A space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968).

Otra tendencia imperante en esta década y que se prolonga hasta la actualidad, es la creación de fuentes de luz de tamaño más reducido, como los modelos basados en bombillas de cuarzo de tungsteno-halógeno. Introducidas en el mercado en 1964, este tipo de unidades producen una luz más dura que los sistemas de iluminación que contienen bombillas con reflector, como los *floodlights*. Sin embargo, suponen un gran avance en cuanto a la producción de unidades de tamaño reducido, más acordes con las nuevas tendencias de los rodajes en localizaciones reales, en las que los antiguos proyectores no resultan prácticos²²⁸.

Por otro lado, en 1968 se crea un nuevo tipo de proyector llamado Minibruto, que consiste en un conjunto de 9 lámparas de 650 vatios, que producen un haz de luz estrecho, direccional, de recorte. Este tipo de proyector permite reemplazar —aunque con una potencia inferior— a los antiguos arcos *floodlight*. Destinado principalmente para iluminar localizaciones exteriores, permite su colocación a grandes distancias gracias a su potencia lumínica, lo que posibilita que los actores se desplacen por el espacio sin quedar en sombra. Además, permite que no sea evidente la procedencia de la fuente de luz en el encuadre, y por lo tanto, a la transparencia de la narración.

La introducción en los años 50 en Estados Unidos, de la televisión, provoca grandes cambios en la fotografía cinematográfica, ya que es necesario realizar nuevos planteamientos que se adapten al medio. Por lo tanto se establecen una serie de convenciones según el tipo de producto televisivo: ficción (filmes, series, anuncios televisivos) y no ficción (documentales, informativos). De este modo los

²²⁸ LASZLO, ANDREW, "Recent trends in location lighting", *American Cinematographer*, vol. 49, nº 9, September 1968, p. 697

programas informativos responden a un tipo de formato al que se aplica un esquema clásico de iluminación basado en tres puntos de luz, en clave alta y de bajo contraste. En el caso de los productos de ficción se amplía el campo de posibilidades de innovar desde el punto de vista fotográfico, aunque se tienen en cuenta las características del medio televisivo que, por ejemplo, ofrece un contraste bastante inferior al cinematográfico, así como un notable descenso en la calidad de la reproducción del color²²⁹.

2.6.2. La introducción de las cámaras ligeras con sonido sincronizado, el incremento de la sensibilidad del celuloide y la utilización de ópticas extremas.

Tal y como se ha detallado en el epígrafe 2.5, durante los años sesenta se siguen ensayando nuevos formatos panorámicos como el Panavision 70, presente en filmes como *West Side Story* (Jerome Robbins y Robert Wise, 1961) fotografiada por Daniel L. Fapp, y *Ryan's Daughter* (David Lean, 1969) fotografiada por Freddie Young. No obstante, durante esta década se incrementa la producción de filmes rodados con formatos panorámicos como el CinemaScope, que desbanca a otros sistemas menos prácticos o económicos.

En materia de cámaras cinematográficas, durante esta década se introducen novedades relativas a la sensibilidad del celuloide y a los procesos de laboratorio. En cuanto al celuloide cinematográfico, uno de los desarrollos más interesantes es la introducción en 1968 de una nueva emulsión en color denominada Eastmancolor 5254 (100 ASA). La compañía Kodak es la responsable del lanzamiento del nuevo celuloide que ofrece el doble de sensibilidad que la emulsión anterior, aunque como contrapartida supone un aumento visible del grano de la imagen. A pesar de este inconveniente, lo más importante de esta innovación es la posibilidad de reducir los niveles lumínicos, lo que supone una

²²⁹ ANCORA, EDWARD P., "Cinematography for television films", *American Cinematographer*, vol. 41, n° 12, December 1961, p. 734; LIPINSKI, STAN, "Lighting sets for tv films", *American Cinematographer*, vol. 42, n° 7, July 1962, p. 41; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographic requirements for color tv", *American Cinematographer*, vol. 48, n° 6, June 1965; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Some aspects of photographing films for television", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 5, May 1963, p. 278

mayor flexibilidad para el rodaje de ciertas escenas que necesitan una menor cantidad de proyectores de iluminación²³⁰. Una de las aplicaciones más interesantes de este tipo de planteamiento son las escenas en exteriores nocturnos, impensables en producciones de presupuesto limitado, por la cantidad de iluminación necesaria.

Hasta 1968 la compañía Kodak duplica sólo en dos ocasiones, la sensibilidad de sus emulsiones. Desde 1952 y hasta 1959 Kodak mantiene sin modificación su celuloide 5248 (25ASA), y en 1959 introduce su nueva emulsión 5250 (50 ASA), que duplica la sensibilidad de la anterior. La compañía Kodak no vuelve a lanzar al mercado una nueva emulsión hasta 1968, es decir casi diez años después. La razón principal que explica esta circunstancia es que Kodak posee el monopolio en la industria cinematográfica, en cuanto al material sensible, por lo que no necesita invertir en el desarrollo de emulsiones más rápidas o sensibles para competir en el mercado del cine. Como veremos más adelante, la competencia de la compañía Fuji provoca el estímulo necesario para que Kodak vuelva a introducir una nueva emulsión en 1982.

Otra característica importante relativa a la industria de las emulsiones es que, hasta la aparición en 1981 de los negativos de alta sensibilidad, cada emulsión nueva sustituye a la anterior. Esta característica provoca que los directores de fotografía no dispongan de un abanico de diferentes emulsiones, que les permita realizar decisiones creativas para la obtención de determinados resultados expresivos, es decir la elección del celuloide no supone un marcador de estilo.

Otra de las tendencias interesantes que se vislumbran en esta década es la experimentación con procedimientos llevados a cabo en el laboratorio. Estas técnicas que se realizan habitualmente en la fotografía en blanco y negro, son el resultado del aumento de la sensibilidad de las emulsiones, la búsqueda de nuevos estilos visuales que enriquezcan a la narración cinematográfica, y la

²³⁰ Para más información véase: AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Small lights for big jobs", *American Cinematographer*, vol. 43, nº 11, November 1962, p. 672; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Natural lighting for interior sets", *American Cinematographer*, vol. 47, nº 9, September 1966, p. 618

intención de imprimir un sello personal, por parte de los directores de fotografía, que de este modo reivindican su autoría sobre el resultado visual del filme.

Entre las técnicas que los directores de fotografía experimentan durante esta década, y que se prolongan hasta la actualidad, se encuentra la sub-exposición²³¹ del negativo durante el rodaje y el forzado²³² posterior en el proceso de revelado. Este método de manipulación de ciertos parámetros del revelado, permite aumentar la sensibilidad real del negativo, lo que posibilita fotografiar con niveles inferiores de iluminación. La contrapartida es el aumento del grano y del contraste del negativo. La primera película en forzar el negativo es *You're Big Boy Now* (Francis Coppola, 1967) fotografiada por Andrew Laszlo²³³.

Otro de los procesos realizados en el laboratorio es el pre-velado²³⁴ del negativo (*flashing*), que consiste en la exposición parcial de la emulsión a diferentes cantidades de luz (coloreada o no), lo que provoca un velo uniforme en la totalidad del negativo, antes de fotografiar una imagen. La técnica data de la década de los cuarenta, en la que los laboratorios DuPont introducen un nuevo proceso denominado *latensification* que intensifica la latitud del celuloide original, mediante el pre-velado parcial del mismo²³⁵. Entre los resultados que se obtienen mediante este procedimiento se encuentra el incremento de la latitud de

²³¹ Sub-exposición del negativo: técnica que consiste en la exposición del negativo original por debajo de la sensibilidad nominal que posee. La imagen resultante resulta más oscura que la que se obtendría mediante la exposición correcta de dicho negativo.

²³² Forzado del negativo: técnica realizada en los laboratorios que consiste en aumentar el tiempo estándar de revelado del negativo para conseguir un aumento de la sensibilidad nominal de dicho negativo, así como un mayor contraste de la imagen, el incremento del tamaño del grano y la saturación de los colores.

²³³ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., pp. 251-262

²³⁴ Pre-velado del negativo o *flashing*: técnica realizada con anterioridad al rodaje de un filme, que consiste en la exposición previa del negativo a una cantidad de luz blanca o coloreada, que provoca un velo general en la imagen. La veladura causa la desaturación de los colores y la reducción del contraste general, lo que disminuye la intensidad de los negros y agrisa la imagen.

²³⁵ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Technical progress in 1940", *American Cinematographer*, vol. 21, n° 1, January 1941, p. 6

la emulsión —sobre todo en las zonas más oscuras de la imagen— con lo que requiere menor cantidad de luz de relleno, colores de tonalidades pastel y negros agrisados. Esta técnica se emplea por primera vez con finalidad claramente expresiva, en el filme británico *The Deadly Affair* (Sidney Lumet, 1966) fotografiada por Freddy Young²³⁶.

Otro filme que emplea el pre-velado en algunas de sus secuencias es *The graduate* (Mike Nichols, 1967), fotografiada por Robert Surtees. El efecto es visible en la escena en la que el protagonista se encuentra en la piscina de su casa, sumido en sus ensoñaciones. El efecto del pre-velado está, en este caso, reforzado mediante la utilización de un filtro difusor. Del mismo modo, Surtees aplica el pre-velado —esta vez con luz coloreada ámbar— es la escena que transcurre en la discoteca²³⁷.

Entre los procesos de laboratorio más originales que experimenta por primera vez el director de fotografía Conrad L. Hall, se encuentra la sobre-exposición²³⁸ del negativo durante el rodaje, su revelado estándar y finalmente, la corrección de dicha sobre-exposición en la positivadora. Mediante este procedimiento se logra un incremento de la saturación de los colores y del contraste general de la imagen. El primer filme en aplicar este efecto es *Hell in the Pacific* (John Boorman, 1968), aunque Hall vuelve a aplicarlo en *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1970). En este último caso el director de fotografía radicaliza la técnica, sobre-exponiendo la emulsión 2 diafragmas, a lo que añade un elevado factor de filtros de difusión en el objetivo de la cámara. Con la sobre-exposición del negativo, los colores pierden saturación (tienden a tonalidades pastel), efecto que se intensifica con el empleo de filtros de difusión de un índice alto.

²³⁶ YOUNG, FREDDIE, "A method of pre-exposing colour negative for subtle effect", *American cinematographer*, vol. 47, n° 8, August 1966, pp. 536-537

²³⁷ LIGHTMAN, HERB, A., "Cinematographer with split personality", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 2, February 1968, p. 138

²³⁸ Sobre-exposición del negativo: técnica que consiste en la exposición del negativo original, por debajo de la sensibilidad nominal que posee. La imagen resultante resulta más clara o brillante, que la que se obtendría mediante la exposición correcta de dicho negativo.

En referencia a la aplicación de la difusión en las imágenes —tal como hemos visto en epígrafes anteriores— se emplea en los primeros años del desarrollo del cinematógrafo y no es hasta los años cuarenta cuando ciertos directores deciden prescindir de ella. A finales de la década de los sesenta comienza a manifestarse cierta tendencia hacia su recuperación, provocada en gran medida por el filme *Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966) fotografiada por el propio director. Este caso supone una curiosidad, ya que la escasa definición de las imágenes del filme no está provocada por el empleo de filtros difusores, sino por la utilización de ópticas de escasa definición, combinadas con un diafragma abierto y rodando a contraluz. El resultado es un efecto bastante similar al que se obtiene mediante la colocación de un filtro difusor, en la óptica de la cámara. La estética de la imagen resultante repercute de modo decisivo en ciertas producciones posteriores. De este modo encontramos varios filmes en los que se conjuga el empleo de filtros difusores de gran intensidad, junto con el rodaje a contraluz²³⁹.

Hasta esta década, el hecho de que la luz se proyecte directamente en el objetivo de la cámara, se considera un error técnico importante, ya que provoca un velado general del negativo. Sin embargo, a partir de este momento la incorrección técnica se considera un elemento expresivo más que se emplea de modo extensivo en los filmes hollywoodienses de finales de los sesenta²⁴⁰.

También hay que destacar que, durante esta década, se realizan experimentos con procesos de laboratorio capaces de modificar el color original del negativo. Uno de los casos más sorprendentes es la escena del viaje por el espacio del filme *2001: A space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) fotografiada por Geoffrey Unsworth. En este filme —entre las numerosas innovaciones técnicas que introduce— se encuentra la utilización de matrices del antiguo proceso de positivado del Technicolor, para la obtención de tonalidades primarias. Mediante el intercambio de dichas matrices, se obtiene un resultado espectacular formado

²³⁹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., pp. 258-259

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 259

por colores que no se hallan en la naturaleza, y que recrean de un modo expresivo el viaje del astronauta por el espacio²⁴¹.

La tendencia general en cuanto a la evolución tecnológica de las cámaras cinematográficas que se fabrican en esta década, es la obtención de modelos de dimensiones cada vez más reducidas y más ligeros. Esta tendencia lógica que perdura hasta la actualidad, pretende favorecer las posibilidades expresivas que se obtienen mediante la disminución del volumen de la cámara, así como su mayor movilidad.

El éxito del formato de 16 mm. que se emplea de forma extensiva en el género documental, provoca que los mayores desarrollos tecnológicos de la década se produzcan en las cámaras cinematográficas de este formato, a las que se les añade el sonido sincrónico en 1959. Este tipo de cámaras, como el modelo Auricon Cine-Voice, se emplean mayoritariamente en obras pertenecientes al cine directo o direct cinema, o su versión francesa cine verdad o *cinéma vérité*²⁴². El primer documental de cine directo en el que se emplea el modelo de 16 mm. Auricon, es *Primary* (Robert Drew, 1959) fotografiada por Richard Leacock y Albert Maysles.

En el entorno europeo, principalmente en Francia, se desarrolla el denominado *cinéma vérité*, entre cuyas obras principales se encuentra *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1961). Para la realización de dicho documental, la compañía Eclair diseña un nuevo modelo de cámara —la Eclair Caméflex bautizada como Eclair NPR— que se encuentra disponible a partir de 1963. Tras ciertas modificaciones posteriores se convierte en un prototipo de cámara muy ligera que se extiende inmediatamente al resto de países europeos.

²⁴¹ TRUMBULL, DOUGLAS, "The slit-scan process as used in *2001: A space odyssey* and beyond...", *American Cinematographer*, vol. 50, n° 10, October 1969, pp. 998-1000, 1012-1013, 1016-1017, 1020-1022 y 1024-1026

²⁴² Para obtener más información sobre el *cinéma vérité* consúltese los siguientes artículos: AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "*Cinéma vérité* and the documentary film", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 10, October 1968, p. 754; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The truth about *cinéma vérité*", *American Cinematographer*, vol. 50, n° 5, May 1969, p. 474

En 1965 otra de las compañías europeas más importantes —la empresa ARRI— comercializa otro modelo de 16 mm. denominado Arriflex 16 BL, adaptación de la anterior Arriflex 16M.

A pesar de las innovaciones introducidas en los modelos de 16 mm. estos equipos carecen de una total insonorización y, por lo tanto, no son idóneos para el rodaje en el plató. Esta característica los convierte en modelos más adecuados para las producciones de documentales, reportajes televisivos o filmes de presupuesto inferior.

En el ámbito de las ópticas cinematográficas, durante esta década se produce un incremento notable del empleo de ópticas de focal variable o *zoom*, así como de ópticas más extremas, tanto angulares como teleobjetivas.

El incremento del uso expresivo de los objetivos de distancia focal variable o *zoom*, se sitúa a partir de 1963, fecha que coincide con la comercialización del modelo Angénieux, con un rango de 10 a 1. En el epígrafe 2.4 se ha mencionado que las primeras ópticas de distancia focal variable aparecen en 1925, aunque su uso no se extiende hasta los años sesenta. Los modelos que surgen en este periodo poseen dos versiones, adaptadas a los formatos de 35 mm. y 16 mm. En el primer caso la óptica dispone de un rango focal de 24-250 mm. y una máxima apertura de diafragma de *f* 3.2. Este modelo es empleado por los directores de fotografía Laszlo Kovacs en *Easy Rider*²⁴³ y Burnett Guffey en *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967). En ambos casos se utiliza para crear efectos que dirigen la atención del espectador a una zona de la imagen determinada. En el caso de Guffey destaca la escena en la que aplica un *zoom in* de un plano general a un primer plano de la cara de uno de los protagonista²⁴⁴.

La otra versión de la óptica de distancia focal variable para el formato de 16 mm., dispone de una distancia focal de 12-120 mm., y una máxima apertura de diafragma de *f* 2.3. Por lo tanto, ninguna de las dos versiones constituye ópticas muy luminosas, es decir, ambas requieren mayores niveles de iluminación que las mismas versiones de las ópticas de distancia focal fija.

²⁴³ VV.AA., "Promise fulfilled", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 12, December 2007, p. 76

²⁴⁴ LIGHTMAN, HERB, "Raw cinematic realism in the photography of Bonnie and Clyde", *American Cinematographer*, vol. 48, n° 4, April 1967, p. 255

Entre las causas principales que explican el incremento del uso de las ópticas de distancia focal variable, se encuentra la expansión de la televisión. En las prácticas relacionadas con el medio televisivo las ópticas *zoom* son de gran utilidad, ya que la producción de formatos destinados para dicho medio, requiere la captación de las imágenes de un modo más inmediato, lo que implica que no se contemple el tiempo para cambiar las ópticas²⁴⁵.

En los inicios de la década de los sesenta las ópticas *zoom* se emplean exclusivamente en el cine europeo en filmes como *Billy Liar* (John Schlesinger, 1963), fotografiada por Denys N. Coop. No obstante a partir de la explosión de las nuevas olas europeas —sobre todo la francesa— el cine estadounidense comienza a interesarse por obras como *Darling* (John Schlesinger, 1965) fotografiada por Kenneth Higgins, y *Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1965) fotografiada por Claude Lelouch. Como consecuencia algunos filmes realizados en Hollywood comienzan a emplear el *zoom* como elemento expresivo, o como sustituto económico frente a otros mecanismos de desplazamiento de la cámara. Uno de los casos en los que destaca su empleo es el filme *West Side Story* (Jerome Robbins y Robert Wise, 1961), en el que el director de fotografía Daniel L. Fapp emplea un *zoom* de 95-250 mm. con diferentes finalidades expresivas. Entre ellas, actúa como transición entre planos, así como para crear efectos impactantes de sorpresa al cambiar a un primer plano²⁴⁶.

Otros directores de fotografía que comienzan su carrera en el género documental como Haskell Wexler, aplican en sus trabajos de ficción técnicas ensayadas en producciones documentales. Es el caso del filme *Who's afraid of Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966), en la que Wexler fotografía varias escenas con la cámara al hombro, persiguiendo el objetivo de reflejar visualmente de un modo más expresivo la violencia y dureza latente entre la pareja protagonista. En este caso Wexler emplea un *zoom* que le posibilita cambiar la distancia focal de la óptica, sin interrumpir el desarrollo de la actuación de los actores. Aunque en la mayoría de las escenas las transiciones entre las diferentes distancias focales de la

²⁴⁵ GRAHAM, ARTHUR, "Zoom lens technique", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 1, January 1963, p. 28

²⁴⁶ LIGHTMAN, HERB, "The photography of West Side Story", *American cinematographer*, vol. 42, n° 12, December 1961, p. 756

óptica *zoom* son mayoritariamente suaves, existe un momento del filme en el que dicho cambio es extremo para enfatizar el efecto dramático. Se trata del momento en el que uno de los protagonistas amenaza al otro con una pistola, tensión que se expresa a través de una serie de rápidos *zooms* que llenan la pantalla con reacciones de horror de las caras de los personajes²⁴⁷.

A pesar de que las ópticas de distancia focal variable se emplean en cierta cantidad de filmes, su uso tendrá sus seguidores y detractores. Entre las razones esgrimidas por los detractores se encuentra el uso incorrecto y excesivo que se produce del mismo en algunos filmes de la década. El director de fotografía Richard Moore alude a la correcta aplicación del *zoom* en un artículo técnico de la época, y recuerda que su aplicación con moderación puede producir unos efectos interesantes, como los creados por Freddie Young en la escena del desierto de *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962). En ese momento dramático se vislumbran las siluetas de tres personajes a camello y en el mismo plano, se realiza un *zoom in* apenas perceptible desde un gran plano general a un plano medio²⁴⁸.

Otra de las razones aludidas por los detractores del *zoom* es la inferior calidad de dichas ópticas frente a la de los objetivos de distancia focal fija. Por este motivo, cuando el presupuesto lo permite, tanto los directores de fotografía como los propios directores de los filmes prefieren evitar su empleo. Aunque hoy en día poseen una gran calidad, su uso es notablemente inferior si lo comparamos con el de las ópticas de distancia focal fija, cuyas características técnicas son superiores.

El planteamiento que defiende la utilización del *zoom* como sustituto económico de otros mecanismos de desplazamiento de la cámara, no se extiende de modo generalizado, ya que el resultado es sensiblemente diferente. El efecto que provoca el cambio de la distancia focal de la óptica *zoom* en la que no existe un desplazamiento de la cámara, es la variación de la escala del plano que afecta tanto a la perspectiva de la imagen, como a la sensación de distancia entre los

²⁴⁷ LIGHTMAN, HERB, A., "The dramatic photography of *Who's afraid of Virginia Woolf?*, *American Cinematographer*, vol.47, n° 8, August 1966, pp. 530-533 y 558-559

²⁴⁸ MOORE, RICHARD, "New uses for zoom lenses", *American Cinematographer*, vol. 46, n° 7, July 1965, p. 439; AMERICAN CINEMATOGRAHER, "Zoom lens technique", Op. cit., pp. 28-29 y 46

objetos que componen el encuadre. Estas características concurren porque en el mismo plano, se varía entre una distancia focal más corta (angular) y una más larga (teleobjetiva) o viceversa, y cada una de ellas posee sus características técnicas particulares. Además, desde el punto de vista dramático el *zoom* difiere del desplazamiento de la cámara en que, con éste último, la audiencia se siente partícipe del momento narrativo moviéndose con la cámara. Esta sensación está provocada por el cambio de perspectiva que se produce cuando se traslada la cámara, del mismo modo que sucedería si el espectador fuera el propio actor. De modo contrario si ese desplazamiento se realiza de forma óptica, es decir, con el *zoom* se pierde la sensación de pertenencia a la escena, ya que la audiencia percibe de un modo antinatural el cambio de la escala del plano²⁴⁹.

Entre los defensores del *zoom* se encuentra el director de cine italiano Roberto Rossellini, quien lo aplica en varios de sus filmes. Rossellini defiende la capacidad de las ópticas de distancia focal variable para revolucionar el *découpage* clásico, ya que por una parte introducen un método de rodaje nuevo, rápido y económico y, además, transforman la representación del espacio y del movimiento.

Los teleobjetivos son otro tipo de óptica cinematográfica que se emplea de modo expresivo durante este periodo. Aunque Claude Lelouch es uno de los pioneros en su aplicación, otros filmes de finales de los sesenta como *Greetings* (Brian de Palma, 1968) fotografiada por Robert Fiore, y *Butch Cassidy and the sundance kid* (George Roy Hill, 1969) fotografiada por Conrad L. Hall, son representativos de su uso²⁵⁰.

Entre las aplicaciones expresivas de las ópticas teleobjetivas, destaca la utilización que el director de cine italiano Michelangelo Antonioni realiza, junto al director de fotografía Carlo Di Palma, en el filme *Il deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964). En gran parte de las escenas del filme utilizan ópticas con distancias focales superiores a los 100 mm., para lograr imágenes abstractas. Sin embargo otros filmes superan esa cifra como *The graduate* (Mike Nichols, 1968) fotografiada por Robert Surtees, en la que se emplea una óptica inusual, cuya distancia focal es de 500 mm. En este caso su director de fotografía lo emplea con

²⁴⁹ GRAHAM, ARTHUR, "Zoom lens technique", Op.cit., p. 29

²⁵⁰ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op, cit., p. 259

distintas finalidades expresivas, como en uno de los momentos más climáticos del filme en el que el protagonista impide una boda. Las características técnicas de ese tipo de objetivo provocan que, aunque el protagonista se apresure en una dirección perpendicular al objetivo de la cámara, el resultado es un efecto de ralentización del movimiento y, por lo tanto, la sensación de no alcanzar nunca la meta. Esta aplicación de la fotografía a la narración cinematográfica es una forma muy expresiva de mostrar la agonía del personaje que lucha por lograr su objetivo²⁵¹.

West Side Story (Jerome Robbins y Robert Wise, 1961) constituye otro ejemplo del uso expresivo de las ópticas teleobjetivas. En este caso uno de los teleobjetivos más extremos que utiliza el director de fotografía Daniel Fapp es un 450 mm., con la finalidad de crear una sensación opresiva de la situación de los personajes en la ciudad de Manhattan. Las características técnicas de este tipo de ópticas provocan la compresión del espacio y, por lo tanto, la sensación de estar atrapados en un mar de rascacielos y hormigón²⁵².

El filme *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) fotografiada por Burnett Guffey es otro ejemplo en el que se emplean ópticas extremas, que oscilan entre las más angulares (9.8 mm.) y las más teleobjetivas (400 mm.). En el primer caso las angulares son útiles para solucionar problemas de espacios muy reducidos, además de aportar una perspectiva dramática para producir ciertos efectos de distorsión de la imagen. En el caso del teleobjetivo de 400 mm. se emplea para una escena en la que dos hombres que se encuentran en un bar, hablan de cómo van a atrapar a los protagonistas. En este caso la colocación de la cámara a más de cien metros de la acción, encuadrando a los personajes a través de la ventana del bar, permite obtener una posición de *voyeur* alejada del escenario principal²⁵³.

Otro empleo de la utilización de ópticas extremas es el filme *The Thomas Crown affair* (Norman Jewison, 1968) fotografiada por Haskell Wexler. En ella se

²⁵¹ LIGHTMAN, HERB, A., "Cinematographer with split personality", Op. cit., pp. 133 y 138

²⁵² DONOHUE, JAY, "Focal length and creative perspective", *American Cinematographer*, vol. 47, n° 7, July 1966, p. 480

²⁵³ LIGHTMAN, HERB, "Raw cinematic realism in the photography of Bonnie and Clyde", Op. cit., p. 255

aplican ópticas teleobjetivas de 400 mm., 800 mm. y 1000 mm., *zooms* y un “ojo de pez” de 7 mm. Este último objetivo se aplica en la escena de polo, con la intención de mostrar la posición de la pelota. Del mismo modo, la óptica de 400 mm. es especialmente útil en la secuencia de polo porque permite enfocar con precisión un objeto a más de 15 metros y, posteriormente, cambiar el foco hacia el infinito, provocando que el objeto del fondo desaparezca²⁵⁴.

El director de fotografía Haskell Wexler también aplica las características expresivas de las ópticas teleobjetivas en alguna de las escenas del filme *Who's afraid of Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966). Influenciado por el filme *8 y 1/2* (Federico Fellini, 1963) fotografiada por Gianni Di Venanzo, Wexler emplea una óptica de 100 mm. para expresar el momento de embriaguez de los personajes en la escena del parking. Gracias a las características técnicas de la óptica, obtiene encuadres en los que las luces del fondo se muestran desenfocadas y con forma estrellada y, por lo tanto, tan sólo los protagonistas permanecen enfocados²⁵⁵.

Finalmente es de destacar la introducción en esta década de otro tipo de ópticas especiales como el “ojo de pez”, que se emplean con fines expresivos. Disponibles entre 1965 y 1966, ofrecen un ángulo de visión que varía desde los 180° a los 360°, y su uso se restringe en la mayoría de las ocasiones, a la obtención de efectos de cámara subjetiva, como es el caso de la escena del filme *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) fotografiada por Laszlo Kovacs, en la que uno de los personajes consume drogas.

2.7. CREACIÓN DE PROPUESTAS FOTOGRÁFICAS MÁS ARRIESGADAS, BASADAS EN LOS EXPERIMENTOS REALIZADOS EN LA DÉCADA ANTERIOR, Y PRIMEROS PASOS DE LAS TENDENCIAS VISUALES RENOVADORAS DE LOS 70

En el epígrafe anterior se ha mencionado que a finales de la década de los sesenta y a lo largo de los setenta, en la cinematografía norteamericana aparece un conjunto de directores de cine jóvenes, que exploran nuevas formas de narrativa

²⁵⁴ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “*Cinema vérité* and the documentary film”, Op. cit., pp. 778-779

²⁵⁵ LIGHTMAN, HERB, A., “The dramatic photography of *Who's afraid of Virginia Woolf?*”, Op. cit., p. 558

visual. Entre ellos se encuentran Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Robert Altman, Terrence Malick, Paul Schrader, Woody Allen, Brian De Palma y George Lucas. Estos directores cuentan con la colaboración de varios directores de fotografía que comienzan a despuntar en este periodo. Estas jóvenes generaciones de fotógrafos cinematográficos se alejan de las técnicas tradicionales, y muestran una gran creatividad adaptada a las nuevas propuestas narrativas. Realizan filmes que provocan la ruptura de gran parte de las normas establecidas en las décadas anteriores, huyendo del estilo impuesto por los grandes estudios. Para ello, gran cantidad de estos creadores se inclinan por las localizaciones naturales frente a los platós de los grandes estudios, plantean un diseño de iluminación basado en la justificación de las fuentes de luz natural y enfatizan la movilidad de la cámara. El efecto conseguido es un tipo de filme que redefine el concepto de verosimilitud, aproximándose —en algunos de los ejemplos— a las características de la estética heredada de la *Nouvelle Vague* francesa, más cercana al género documental. De este modo surgen un conjunto de obras que comparten ciertos atributos comunes, y que determinados autores denominan el “nuevo Hollywood” o el “renacimiento de Hollywood”²⁵⁶.

Con el relevo generacional comienzan a sobresalir figuras de gran importancia para la fotografía cinematográfica internacional, como los norteamericanos Gordon Willis, William A. Fraker, Conrad L. Hall, Haskell Wexler, Michael Chapman y Owen Roizman; los británicos Oswald Morris, Geoffrey Unsworth y John Alcott; el italiano Vittorio Storaro, el sueco Sven Nykvist y los húngaros Vilmos Zsigmond y Laszlo Kovacs, entre otros. Algunos de ellos poseen una formación académica y se inician en la industria a través de la realización de filmes de bajo presupuesto, al margen de los grandes estudios. Por lo tanto cuando se origina la oportunidad de abordar la realización de una producción de mayor envergadura, despliegan un estilo fotográfico adquirido en obras pretéritas, así como inspirado en filmes fundamentales de la historia del cine. Dichos directores de fotografía aceptan el reto de elaborar un estilo visual rupturista, contribuyendo a la mejora de la imagen de la profesión tanto dentro de la industria como entre la audiencia²⁵⁷.

²⁵⁶ BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN; STAIGER, JANET, Op. cit., p. 417

²⁵⁷ SCHAEFER DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., pp. 9-12

Uno de los filmes franceses que causa mayor impacto entre las modernas generaciones de directores de fotografía norteamericanos es *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), fotografiada por Raoul Coutard. Es sobresaliente el tratamiento de cámara al hombro, libre y desenfocado, así como la aplicación de un estilo de iluminación basado en la justificación de las fuentes de luz, que es uno de los rasgos más importantes para la redefinición de la verosimilitud desde el punto de vista de la fotografía cinematográfica. Si bien es cierto que la movilidad de la cámara no es una innovación —puede advertirse en filmes como *Napoleón* (Abel Gance, 1927)— es interesante puntualizar su posterior recuperación y énfasis, a través de la utilización de la cámara al hombro, así como de otros dispositivos creados para la mejora de su estabilidad.

El clima de renovación descrito en las líneas anteriores, provoca que los recientes directores de fotografía se atrevan a plantear en sus trabajos unas técnicas —a priori incorrectas— que aporten soluciones creativas a la atmósfera visual de las nuevas propuestas narrativas. Entre algunas de las técnicas más populares que se aplican, se encuentra la sub-exposición del negativo y el forzado posterior de su sensibilidad en el laboratorio (lo que implica el incremento de la visibilidad del grano del celuloide), el prevelado de la emulsión fotográfica o la incidencia directa de la luz en la óptica.

En términos generales las nuevas generaciones de directores de fotografía que desarrollan su labor en Hollywood, abandonan la iluminación dura de la vieja escuela y abogan por un estilo más europeo, basado en una forma de iluminar más próxima a lo observable en la realidad.

Frente al estilo desarrollado en Hollywood, otras cinematografías inician o continúan caminos diferentes en cuanto a las propuestas visuales. En este sentido a finales de la década de los sesenta y sobre todo durante los setenta, los filmes rodados en Nueva York muestran una estética que se diferencia de la hollywoodiense, y que se ha denominado *New York Style*²⁵⁸. Inspirado en la fotografía documental de las revistas *Life* o *Look*, así como en la estética del neorrealismo italiano, se distancia del estilo hollywoodiense apostando por los rodajes en localizaciones exteriores (en gran medida nocturnas), con una iluminación dura y sombras pronunciadas, que se adaptan a las narraciones y los

²⁵⁸ GLASSMAN, ARNOLD, Op. cit.

ambientes de las calles de Nueva York. Adicionalmente evitan el empleo de los dispositivos que provocan una imagen difuminada, tan propia de la fotografía de glamourosa de Hollywood²⁵⁹. Entre los filmes de finales de los cuarenta y la década de los cincuenta que se consideran precursores del *New York style*, destacan los filmes *The naked city* (Jules Dassin, 1948) fotografiada por William Daniels; *Young man with a horn* (Michael Curtiz, 1950) fotografiada por Ted McCord y *On the waterfront* (Elia Kazan, 1954), fotografiada por Boris Kaufman. A finales de la década de los sesenta y durante los setenta surgen filmes como *Midnight cowboy* (John Schlesinger, 1969) fotografiada por Adam Holendar; *The French connection* (William Friedkin, 1971) fotografiada por Owen Roizman; *Dog day afternoon* (Sidney Lumet, 1975) fotografiada por Victor Kemper; *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) fotografiada por Michael Chapman y *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), fotografiada por Gordon Willis.

En las líneas anteriores es posible vislumbrar con claridad la tendencia hacia la coexistencia de variados estilos de fotografía cinematográfica. No obstante, es posible determinar dos planteamientos básicos sobre los que se sustentan los tratamientos visuales de los filmes, y que podrían determinar el estilo fotográfico de los mismos. Uno de las tesis —más próxima a los planteamientos bazinianos— se ha denominado realista, puesto que defiende el registro fotográfico de la realidad tal y como se percibe a través de los sentidos, dejando de lado cualquier tipo de manipulación por parte de la imaginación del creador en aras de alcanzar una absoluta verosimilitud. El estilo fotográfico derivado de dicho principio plantea un tratamiento de cámara y un tipo de iluminación, que se aproxime de modo fiel a dicha realidad y que se sustenta fundamentalmente en la justificación de las fuentes de luz —si se emplea dispositivos artificiales— o directamente en el aprovechamiento de las fuentes naturales como único medio para crear dicha iluminación. Por su parte, la cámara no es intrusiva y sus desplazamientos son apenas perceptibles. Entre los defensores de este posicionamiento nos encontramos a directores de fotografía como Néstor Almendros y Sven Nykvist.

²⁵⁹ CARNEY, RAY, "El cine artístico y narrativo Americano (1949-1979)", *Historia general del cine, vol. XI: Nuevos cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 239-240

El otro planteamiento se ha denominado estilizado, puesto que defiende la manipulación de la realidad a través del sentido artístico de cada creador, para aportar un nuevo significado a la ficción que se representa. Este tipo de postura tiende a enfatizar una aproximación estilizada de la imagen, frente a la mera representación de lo real que aparece frente al dispositivo fotográfico. El planteamiento visual que se deriva del mismo contempla un estilo de cámara y de la iluminación capaz de transformar la realidad, a través de las cualidades artísticas de los creadores sin que suponga el menoscabo de la verosimilitud del relato. Los estilos derivados de este posicionamiento no recurren sistemáticamente a la justificación de las fuentes de iluminación —si con ello es posible mejorar la narración cinematográfica— así como tampoco a la invisibilidad de la cámara, en aras de un incremento de la expresividad de los planos. Entre los defensores de esta tendencia se encuentran directores de fotografía como William A. Fraker y Vittorio Storaro.

Ante las dos aproximaciones citadas en las líneas anteriores es posible encontrar propuestas híbridas entre los estilos fotográficos de diferentes autores, sobre todo dependiendo del producto que se elabore. La existencia de este tipo de enfoque mixto también implica la consciencia por parte de los directores de fotografía del interés que suscita su trabajo, cuestión que supone la búsqueda de una atmósfera visual innovadora (también denominada *look*). Por lo tanto la importancia del aspecto visual de los filmes, provoca que los directores de fotografía busquen consciente o inconscientemente una marca o sello personal que identifique un estilo propio, lo que en ocasiones acelera la introducción de nuevas propuestas visuales en la fotografía cinematográfica.

2.7.1. La evolución lógica de la iluminación suave y de la justificación de las fuentes de luz. Amento del empleo de fuentes lumínicas presentes en el decorado, y de la iluminación coloreada. El caso Gordon Willis. Nuevos proyectores lumínicos: lámparas HMI y Xenon

En lo concerniente a las principales tendencias relativas a la iluminación cinematográfica de este periodo es preciso apuntar la coexistencia de diferentes estilos, circunstancia que se acelera en periodos más contemporáneos, debido al énfasis del aspecto visual de los filmes.

Durante esta etapa convive tanto la tendencia hacia una imagen suave como una más dura y contrastada que prescinde de los filtros difusores. Esta última inclinación se enfatiza a finales de la década de los setenta, y marca de forma evidente uno de los estilos fotográficos que conviven a lo largo de la década de los ochenta.

Teniendo en cuenta que una de las tendencias imperantes en esta década es la consolidación de un tipo de iluminación suave, durante este periodo aumenta el empleo de fuentes de luz de grandes dimensiones y potencia, capaces de crear dicha calidad lumínica. Las grandes dimensiones de los proyectores lumínicos posibilitan su colocación a mayores distancias de la acción principal, lo que entre otros resultados provoca la invisibilidad de la dirección de las fuentes de luz y con ello un resultado más natural. Este planteamiento se considera el siguiente paso en la evolución de la iluminación suave heredada de los directores de fotografía europeos y está presente en trabajos de directores de fotografía como Vittorio Storaro como es el caso de *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970) o *Last Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972). También el director de fotografía sueco Sven Nykvist —habitual colaborador del director de cine Ingmar Bergman— es otro gran defensor del estilo de iluminación suave inspirado en la luz natural, que permite obtener un resultado visual más natural (cercano a la naturaleza) y por lo tanto más verosímil. Nykvist es contrario a un tipo de iluminación excesivamente artificial, así como a la creación de una imagen estéticamente bella si es contraria a la verdad²⁶⁰.

En el ámbito de la luz natural, un tipo de filme que aplica un estilo de iluminación basado fundamentalmente en las fuentes de luz naturales es la obra dirigida por el director de fotografía británico John Alcott en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Filme de época, se aplica de modo pionero la iluminación procedente en exclusiva de las velas presentes en el escenario (sin recurrir a la iluminación artificial para acentuarla), como es visible en la escena en la que el

²⁶⁰ NYKVIST, SVEN, "A passion for light", *American Cinematographer*, vol. 53, n° 4, April 1972, p. 380

protagonista extrae una gran cantidad de dinero a Lord Ludd, jugando a las cartas²⁶¹.

Otro maestro de la luz natural es el director de fotografía Néstor Almendros quien realiza un trabajo reconocido internacionalmente en el filme *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978). La mayoría de los exteriores del filme se ruedan mayoritariamente durante el intervalo lumínico comprendido entre la puesta de sol y su ocultación total (“hora mágica”). Dicho periodo que se prolonga aproximadamente durante veinte minutos provoca una luz con una calidad suave y envolvente que resulta muy favorecedora. Néstor Almendros también se apoya en la luz natural para la iluminación de las estancias interiores, aunque en este caso recurre a ciertos elementos artificiales para reforzar dicho efecto.

Con un objetivo similar de verosimilitud, Almendros introduce bombillas eléctricas en los faroles que aparecen en la escena del filme que representa el incendio de los campos de cultivo, para que —en vez de utilizar la iluminación artificial que simule dicho efecto (como sucede en las décadas anteriores)— la luz proceda de los propios candiles que portan los personajes de la escena.

Tanto la iluminación procedente de las velas del filme dirigido por Alcott, como la de los faroles de Almendros, se consideran ejemplos pioneros en cuanto a la aplicación de la luz procedente de fuentes presentes en el decorado o practicables (velas, linternas, faroles, lámparas, tubos fluorescentes, etc.). El empleo como fuentes lumínicas, de este tipo de dispositivos que son parte del *atrezzo* de un filme, es posible gracias al aumento de la sensibilidad del celuloide y es una práctica que se extiende en los filmes de las décadas posteriores²⁶².

Además de la consolidación de un planteamiento lumínico más natural y por tanto más verosímil, se producen otro tipo de iniciativas rupturistas relacionadas con una interpretación personal de la función de la luz en una narración. Entre las más interesantes se encuentra el planteamiento direccional de la iluminación que plantea el director de fotografía Gordon Willis en *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972). Los resultados visuales producidos por el empleo de una iluminación cenital en gran cantidad de escenas del filme

²⁶¹ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “Photographing *Barry Lyndon*”, Op. cit., pp. 269-275, 320-321, 338-340

²⁶² GLASSMAN, ARNOLD, Op. cit.

provoca grandes controversias entre la profesión, y supone un antes y un después en la dirección de fotografía internacional. Las razones de la controversia se encuentran en que hasta la fecha, dicho planteamiento cenital se considera incorrecto por dejar zonas en sombra en las facciones de los personajes, lo que imposibilita la correcta visibilidad de sus facciones. Willis realiza una aportación creativa importante rompiendo una norma establecida que aporta un nuevo sentido a la luz. La imposibilidad para visionar la expresión de los ojos del protagonista en ciertas escenas del filme *The Godfather*, es un diseño de iluminación deliberadamente planteado para provocar en el espectador la sensación incómoda de que existe cierta información oculta. El director de fotografía conoce el lenguaje expresivo de la sombra y demuestra que el no mostrarlo todo puede resultar beneficioso para la narración.

La aplicación expresiva de la iluminación fotográfica puede detectarse en otra tendencia que continúa durante este periodo, y que está basada en un concepto de fotografía cinematográfica que interpreta la realidad y la estiliza. Se trata del empleo de la iluminación coloreada o con color, mediante la aplicación de diferentes gelatinas teñidas que se colocan en la parte frontal de los proyectores lumínicos. En ciertos casos el efecto logrado está justificado a través de una fuente lumínica externa al plano —como es el caso de la escena inicial del filme *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1971), fotografiada por Vittorio Storaro— en la que la luz roja intermitente en la cara del protagonista se origina en un anuncio de neón exterior al plano. En otros ejemplos la fuente de luz no está justificada sino que se trata simplemente de un efecto decorativo; es el caso de uno de los primeros filmes en los que se utiliza este tipo de expresividad, *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) fotografiada por Leon Shamroy. En este caso se aplica iluminación coloreada a diferentes decorados de las estancias de la protagonista, con la intención de incrementar la calidez de los mismos. En este sentido destaca la secuencia en la barca de Cleopatra que conmemora la llegada de Antonio, o la escena de la coronación de la soberana, en la que se proyecta una tonalidad amarilla en el decorado para aumentar el efecto dorado de la estancia²⁶³.

²⁶³ GAVIN ARTHUR, "Photographing *Cleopatra*", Op.cit., pp. 398, 421 y 422

Otro paradigma representativo del uso de este tipo de iluminación con color, corresponde al director de fotografía William A. Fraker en el filme *The exorcist II-The Heretic* (John Boorman, 1977). Fraker combina filtros de color en la parte frontal de la cámara y gelatinas de color en las fuentes de luz para conseguir un efecto teatralizado²⁶⁴.

En esta década ciertos directores de fotografía inician la tendencia hacia la mezcla de fuentes de iluminación con diferentes temperaturas de color. Esta práctica —considerada incorrecta en décadas anteriores— persigue una determinada finalidad expresiva, y uno de los primeros filmes en los que se detecta es *The french connection* (William Friedkin, 1971), fotografiada por Owen Roizman. En este filme el director de fotografía no corrige las diferentes dominantes de color de los fluorescentes que aparecen en una de las escenas, buscando precisamente un resultado más acorde con la realidad²⁶⁵. Siguiendo la iniciativa de Roizman, otros directores de fotografía optan por esta opción estética visible en filmes como *The exorcist* (William Friedkin, 1973) fotografiado por Owen Roizman; *The sugarland express* (Steven Spielberg, 1974) fotografiado por Vilmos Zsigmond; *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) fotografiado por John Alcott; *Close encounters of the third kind* (Steven Spielberg, 1977) fotografiado por Vilmos Zsigmond y *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1978) fotografiado por Michael Chapman.

Un caso que merece mención aparte es el filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1974) fotografiado por Vittorio Storaro, director de fotografía italiano que como veremos en el capítulo 3, es un referente en el empleo de la expresividad y la significación del color de la imagen. En *Apocalypse Now* Storaro realiza un planteamiento lumínico basado en la oposición de dos culturas antagónicas, que se enfrentan en el conflicto bélico narrado en el filme. Para ello establece un paralelismo entre la iluminación artificial (asociada con la cultura occidental) y la iluminación natural (que representa la cultura oriental). Tal y como se relata en epígrafes posteriores, el director de fotografía italiano que

²⁶⁴ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The photography of *Exorcist II: The heretic*", *American Cinematographer*, vol. 58, n° 8, August 1977, pp. 808-809

²⁶⁵ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographing *The French connection*", *American Cinematographer*, vol. 53, n° 2, February 1972, p. 211

recibe un Oscar por el trabajo que desarrolla en este filme, es uno de los pioneros en la creación de ciertos elementos expresivos muy importantes para la evolución de la fotografía cinematográfica²⁶⁶.

En materia de desarrollo tecnológico, durante esta década se introducen dos nuevas fuentes lumínicas cuya potencia es inversamente proporcional a su tamaño, característica que se prolonga hasta la actualidad y que facilita el rodaje en ciertas localizaciones naturales. Comercializados a partir de 1974, tanto los arcos de Xenon como los proyectores HMI, se emplean principalmente para rellenar las sombras provocadas por la luz solar en los exteriores diurnos. Esto es posible gracias a la elevada temperatura de color de las nuevas fuentes lumínicas, así como al incremento de su potencia frente a las unidades ordinarias.

Entre los filmes pioneros en la aplicación de las lámparas de Xenon, como iluminación de relleno en exteriores diurnos, se puede considerar *The traveling executioner* (Jack Smight, 1970), fotografiada por Philip H. Lathrop²⁶⁷, y el filme *The sugarland express* (Steven Spielberg, 1974) fotografiado por Vilmos Zsigmond²⁶⁸.

Los nuevos prototipos de proyectores con lámparas HMI, cumplen un papel preponderante en el estilo de iluminación que Vilmos Zsigmond aplica en *Close encounters of the third kind* (Steven Spielberg, 1977). En ciertas escenas de aparición de los OVNIS, Zsigmond emplea una gran cantidad de humo que requiere de un tipo de iluminación direccional y de gran potencia, para hacer visibles sus rayos²⁶⁹.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, una de las tendencias que aparece a finales de esta década y que se consolida en las posteriores, es el trabajo que el director de fotografía Derek Vanlint desarrolla en *Alien* (Ridley Scott,

²⁶⁶ BURUM, STEPHEN; PIZZELLO, STEPHEN, "A clash of two cultures", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001, pp. 94-103

²⁶⁷ HUTCHINSON, JEFF, "Xenon lights for cinematography", *American Cinematographer*, vol. 51, n° 4, April 1970, pp. 346-348, 362

²⁶⁸ LIGHTMAN, HERB. A., "The new Panaflex camera makes its production debut", *American Cinematographer*, vol. 45, n° 5, May 1964, p. 599

²⁶⁹ ZSIGMOND, VILMOS, "Lights!, camera!, action! For *CE3K*", *American Cinematographer*, vol. 59, n° 1, January 1978, pp. 30-33, 64-65 y 98-104

1982). Vanlint que procede de la publicidad audiovisual como Ridley Scott, transforma su estilo habitual luminoso y con altas dosis de difusión por la preponderancia de fuentes de iluminación dura y contrastada, con grandes dosis de sub-exposición que enfatiza el color negro. De este modo se convierte en pionero en la aplicación de este estilo de fotografía cinematográfica, en un género de ciencia ficción en el que no se ha desarrollado con anterioridad. Vanlint emplea algunos métodos de iluminación inusuales que no poseen justificación en fuentes de luz naturales, para crear una atmósfera que marca el tono del filme. Entre ellos encontramos la luz procedente de los rayos láser, la luz estroboscópica o la que provocan las explosiones, las luces de neón y de los tubos fluorescentes que recuerdan a los practicables empleados en ciertas escenas de *2001 a space odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), fotografiada por John Alcott²⁷⁰.

Las propuestas visuales de *Alien* crean una tendencia que continúa en otros filmes de ciencia ficción como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), fotografiada por Jordan Cronenweth, así como en filmes de décadas posteriores.

2.7.2. Introducción de nuevos soportes y modelos de cámaras que fomentan su movilidad. Nuevas posibilidades creativas derivadas del aumento de la sensibilidad del celuloide: la combinación de los procesos realizados con el negativo. Aplicación sistemática de los filtros difusores y primeros usos de los filtros de color

Una de las tendencias más sobresalientes que despuntan en estos años es la de tratar de ofrecer una estética innovadora, lo que supone en muchos casos la destrucción de la excelente definición de la imagen, lograda gracias a las mejoras del material sensible y de las ópticas²⁷¹. Como se ha visto en el epígrafe anterior, uno de los métodos para lograr una estética visual novedosa incluye la manipulación del celuloide y/o el empleo de filtros (tanto difusores como de color). Esa tendencia que comienza a finales de la década de los sesenta se generaliza durante los setenta.

²⁷⁰ VANLINT, DEREK, "Alien and its photographic challenges", *American Cinematographer*, vol. 60, nº 8, August 1979, pp. 768-771, 806, 812-813

²⁷¹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., pp. 272-280

En este sentido, la introducción por parte de Kodak a finales de los años sesenta, de un tipo de celuloide en color (5254, 100ASA) que duplica la sensibilidad del anterior, juega un papel preponderante y su uso se extiende hasta mediados de los ochenta. En esta década se perfecciona la colorimetría y la dimensión del grano de dicho celuloide, que pasa a denominarse tipo 5247. Una de las características expresivas más importantes del aumento de la sensibilidad del celuloide es la ampliación del abanico de aplicaciones expresivas que se derivan del mismo como la reducción de los niveles de iluminación, el empleo de diafragmas más abiertos, etc.

En el ámbito de las manipulaciones del celuloide para conseguir determinados efectos fotográficos se encuentra el incumplimiento de las especificaciones establecidas por los fabricantes, mediante la exposición incorrecta del negativo. De este modo, se realizan prácticas como la sub-exposición del negativo y su posterior forzado en el laboratorio, o la sub-exposición del celuloide y su revelado normal, así como combinaciones de técnicas como el prevelado de la imagen, junto con la sub-exposición, buscando siempre una respuesta visual novedosa.

Entre los directores de fotografía pioneros en aplicar con maestría la sub-exposición del celuloide y su posterior forzado en el laboratorio, se encuentra la figura de Gordon Willis²⁷². La sub-exposición del negativo no es una novedad ya que es una práctica común en los filmes que requieren rodar las escenas nocturnas durante el día (*day for night*). La novedad constituye su aplicación en localizaciones interiores en las que no es necesario utilizarlas, sino que se trata de una opción estilística. La dificultad estriba en conseguir un equilibrio entre las zonas de luz y de sombra de la imagen resultante. Uno de los ejemplos de la aplicación maestra de la sub-exposición que otorga a Willis el sobrenombre de "Príncipe de las tinieblas", es el filme que le catapulta a la fama, *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972)²⁷³.

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1971), fotografiada por John Alcott, es otro ejemplo del resultado obtenido a través de la sub-exposición del negativo —en

²⁷² STEELE, GREGG, "On location with *The Godfather*", *American Cinematographer*, vol. 52, n° 6, June 1971, pp. 568-571

²⁷³ GLASSMAN, ARNOLD, Op. cit.

este caso de un diafragma— y su forzado posterior en el laboratorio para ganar la luz perdida con la sub-exposición. Circunstancias similares concurren en el filme *The french connection* (William Friedkin, 1971), en el que el director de fotografía Owen Roizman pretende obtener un resultado visual duro, cercano al documental. En las escenas nocturnas aplica una sub-exposición de dos diafragmas y realiza un forzado de un diafragma. En cuanto a las escenas diurnas, la sub-exposición es de un diafragma y medio, forzándolo posteriormente un diafragma²⁷⁴.

Aunque ya se detecta en la década anterior, durante este periodo se extiende sobre todo en los filmes realizados en Hollywood, la tendencia hacia la reducción del contraste de la imagen a través del empleo de diferentes elementos expresivos. La novedad quizás es el cambio de finalidad en ciertas aplicaciones de dichos elementos expresivos, que en ocasiones no persiguen un resultado exclusivamente embellecedor (como sucede antes de la década de los sesenta en ciertos filmes hollywoodienses).

Entre los procedimientos más habituales relacionados con la manipulación del celuloide se encuentra el prevelado del negativo (*flashing*) tanto con anterioridad a su exposición (*prefogging*) como posteriormente al rodaje del metraje (*postfogging*). Además del descenso general del contraste, la imagen está dominada por las tonalidades suaves y apasteladas, y los negros o zonas en sombra agrisadas. El resultado visual de la aplicación de dicha técnica está presente en filmes como *The sugarland express* (Steven Spielberg, 1974) fotografiado por Vilmos Zsigmond, *The day of the locust* (John Schlesinger, 1975) fotografiado por Conrad L. Hall y *The runner stumbles* (Stanley Kramer, 1979), fotografiado por László Kovács.

La novedad introducida en esta década es la experimentación con el velado posterior del negativo o *postfogging*. Uno de los exponentes en dicha técnica es el director de fotografía Vilmos Zsigmond, quien la aplica por primera vez en

²⁷⁴ ROIZMAN, OWEN, "Photographing *The French connection*", *American Cinematographer*, vol. 53, n° 2, February 1972, pp 158-161,184, 211, 213-219

McCabe and Mrs. Miller (Robert Altman, 1971), y la perfecciona en el siguiente filme *The long goodbye* (Robert Altman, 1973)²⁷⁵.

También existen ejemplos del prevelado de la imagen con color como ocurre en algunas de las escenas de *The Wiz* (Sidney Lumet, 1978), fotografiada por Oswald Morris. Emplean un sistema especialmente diseñado para prevelar el celuloide con una determinada cantidad de color, que además ofrece la posibilidad de experimentar con la imagen como es el caso de la creación de un arco iris en una de las escenas²⁷⁶.

Para finalizar con las emulsiones cinematográficas, es necesario destacar que en la década de los setenta comienza a usarse de forma regular el formato de 16 mm. sobretodo en producciones televisivas estadounidenses, documentales e industriales. Posteriormente veremos cómo el formato de 16 mm. en su versión de Super 16 mm. comienza a emplearse en filmes de ficción destinados a la gran pantalla, fundamentalmente por cuestiones presupuestarias, pero también como opción estilística.

En el terreno de los filtros empleados en la fotografía cinematográfica destacan los difusores, que también proporcionan una imagen con un descenso del contraste, de la definición y de la saturación de los colores. Tal y como hemos citado en el epígrafe anterior, uno de los exponentes más importantes en el empleo de este tipo de filtros es el director de fotografía Conrad L. Hall. El resultado de su aplicación en el filme *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) —ganadora de un Oscar a la mejor fotografía— ejerce una gran influencia en los filmes elaborados en la década posterior. Uno de los directores de fotografía también considerado pionero en el empleo de dicho recurso estilístico es William A. Fraker, que lo aplica en filmes como *Rosemary baby* (Roman Polanski, 1968), *Paint your wagon* (Joshua Logan, 1969), *Heaven can wait* (Warren Beatty y Buck Henry, 1978) y sobre todo en *1941* (Steven Spielberg, 1979), en la que combina los filtros con dispositivos generadores de humo. Precisamente el maestro de la técnica de la difusión empleada por Fraker

²⁷⁵ LIPNICK, EDWARD, "Creative post-flashing technique for *The long goodbye*", *American Cinematographer*, vol. 54, n° 3, March 1973, pp. 278-281, 334-335 y 328-329

²⁷⁶ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographing *The Wiz*", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 11, November 1978, pp. 1071, 1072, 1072

en 1941 (Steven Spielberg, 1979) es Geoffrey Unsworth, director de fotografía de *2001: A space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968). Unsworth aplica por primera vez la difusión con brillantes resultados, en las localizaciones interiores de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) —por la que recibe un Oscar a la mejor fotografía— donde llena los escenarios de humo. Posteriormente aplica la difusión en todo el metraje de filmes como *Zardoz* (John Boorman, 1974), *A bridge too far* (Richard Attenborough, 1977), *Superman* (Richard Donner, 1978), *The first great train robbery* (Michael Chrichton, 1979) y *Tess* (Roman Polanski, 1979)²⁷⁷.

Entre las aplicaciones menos ortodoxas pero no por ello menos efectivas se encuentra la clásica media de nylon que se coloca delante de la óptica de la cámara. El director de fotografía británico Oswald Morris aplica una con un tono marrón en el filme *Fiddler on the roof* (Norman Jewison, 1971) para obtener una imagen suave, sin colores saturados, con tonalidades terrosas que emule de modo verosímil la atmósfera visual de la época narrada en el filme²⁷⁸. El experimento de Morris tiene sus seguidores —como el director de fotografía Haskell Wexler— que aplica un método similar para recrear la década de los treinta, en algunas de las escenas del filme *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976)²⁷⁹.

Frente a la tendencia hacia la difusión de la imagen, en esta década coexiste fundamentalmente en el entorno norteamericano un estilo inspirado en la fotografía documental y en la estética neorrealista, que trata de evitarla. Dicha tendencia es denominada entre algunos autores el estilo neoyorquino o *New York Style*.

En cuanto a las novedades que se introducen en estos años, en el ámbito de los filtros cinematográficos, el director de fotografía Gordon Willis también es pionero en la utilización de filtros correctores con una tonalidad cálida

²⁷⁷ MACDONALD, PETER, "Geoffrey Unsworth, BSC and the photography of *Superman*", *American Cinematographer*, vol. 60, n° 1, January 1979, pp. 32-34, 66-67 y 84-85

²⁷⁸ LIGHTMAN, HERB A., "On location with *Fiddler on the roof*", *American Cinematographer*, vol. 51, n° 12, December 1970, pp. 1204-1207, 1210-1211, 1226-1227 y 1244-1245

²⁷⁹ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The first feature use of steadicam-35 on *Bound for Glory*", *American Cinematographer*, vol. 54, n° 7, July 1973, p. 789

(amarronada y amarilla), para los filmes de época. De nuevo es en *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) cuando Willis los aplica por primera vez y, posteriormente en *The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974) en la que incrementa su intensidad. La influencia del resultado visual de la aplicación de este tipo de recurso estilístico se manifiesta en filmes posteriores que de un modo similar añaden la tonalidad amarilla en las películas de época. Entre los ejemplos más actuales se encuentran algunos de los filmes fotografiados por Dick Pope, como *The Illusionist* (Neil Burger, 2006).

En lo que respecta al desarrollo tecnológico concerniente a las cámaras cinematográficas, la década de los setenta constituye un periodo muy activo, con numerosas innovaciones que provienen principalmente de Europa. Entre las más interesantes se encuentra la introducción de modelos ligeros de tamaño reducido, que permiten la realización de ciertos movimientos difíciles de ejecutar con los prototipos anteriores. Este tipo de cámaras permiten una mejor adaptación a la fisonomía del operador de cámara, lo que posibilita una mejor colocación en el hombro y con ello una mayor estabilidad.

Entre los prototipos europeos de cámaras cinematográficas de 16 mm. destaca el modelo ACL, introducido por la compañía francesa Eclair en 1971. Por su parte la compañía alemana Arri, crea en 1972 el modelo de 35 mm. Arriflex 35BL —utilizada por primera vez en los Juegos Olímpicos de Munich— y su equivalente en 16 mm., el modelo 16 SR, a partir de 1975.

En Estados Unidos los profesionales del medio cinematográfico tienen una mayor tendencia hacia el empleo de cámaras de la compañía Panavision. El modelo Panaflex introducido en 1973 es la novedad más importante de esta década, ya que sus características la convierten en idónea para el rodaje en condiciones que anteriormente eran impensables. La reducción de sus dimensiones y con ello el aumento de su ligereza y la inclusión del sonido sincrónico posibilitan que directores de fotografía como Vilmos Zsigmond —pionero en su aplicación en *The sugarland express* (Steven Spielberg, 1974) — sea capaz de rodar alrededor del 60% de las escenas con la cámara al hombro, en espacios reducidos como el interior de un vehículo o realizar movimientos de

360°²⁸⁰. Zsigmond también aplica las ventajas del modelo Panaflex en casi todos los planos del siguiente filme que rueda junto a Spielberg –*Close encounters of the third kind* (Steven Spielberg, 1977) – especialmente en los que implican seguimiento de los personajes²⁸¹.

Gracias a la creación de este tipo de modelo, se extiende la práctica de emplear la cámara al hombro en gran parte de los filmes de esta década. Directores de fotografía como Geoffrey Unsworth en *Superman* (Richard Donner, 1978) o Derek Vanlint en *Alien* (Ridley Scott, 1982), prefieren el resultado visual obtenido mediante los planos realizados con la cámara al hombro a pesar de la existencia de soportes estabilizadores.

Durante este periodo es necesario destacar el interés creciente que ciertos directores de filmes, como Francis Ford Coppola y George Lucas, muestran hacia las innovaciones tecnológicas relacionadas con los efectos especiales, los nuevos soportes de cámara (la *steadicam* o la grúa Louma), y la cinematografía electrónica en general, de gran importancia en la cinematografía digital que veremos en epígrafes posteriores.

En referencia a los soportes estabilizadores de la cámara cinematográfica, durante los 70 concurren una serie de desarrollos importantes que permiten un incremento del control de los movimientos de la misma. Este tipo de estabilizadores de cámara permiten la realización de una serie de planos en movimiento, que ofrecen novedosos resultados expresivos en términos visuales. Entre ellos encontramos la introducción de la *steadicam*, la grúa Louma y un giro-estabilizador denominado Wescam.

La *steadicam* es un soporte estabilizador de la cámara (abreviación de “steady camera”: cámara estabilizadora), inventado por Garrett Brown y comercializado en 1976 por la compañía Cinema Products con el nombre de *steadicam-35*. El dispositivo consiste en un sistema de arneses y compensaciones, que permite que la cámara se convierta en una prolongación del cuerpo del operador, del cual está más o menos desvinculada. El primer filme en el que se

²⁸⁰ LIGHTMAN, HERB. A., “The new Panaflex camera makes its production debut”, Op. cit., pp. 564-567, 598-599 y 611-620

²⁸¹ ZSIGMOND, VILMOS, “Lights!, camera!, action! For *CE3K*”, Op. cit., p. 65

emplea es *Bound for glory* (Hal Ashby, 1976) fotografiada por Haskell Wexler²⁸², y desde entonces ha sido ampliamente utilizada en otros filmes.

Entre la multitud de ejemplos que se prolongan hasta la actualidad destacan las escenas de boxeo de *Rocky* (John G. Avidsen, 1976) fotografiada por James Crabe²⁸³; las escenas de acción en las calles de Nueva York en *Marathon man* (John Schlesinger, 1976) fotografiada por Conrad L. Hall; en los planos ofrecen del punto de vista de uno de los demonios en *The exorcist II: The heretic* (John Boorman, 1977) fotografiada por William A. Fraker²⁸⁴. No obstante, una de las películas en las que el uso de la steadicam es notable es el filme *The shining* (Stanley Kubrick, 1980) fotografiada por John Alcott. El inventor del soporte estabilizador Garrett Brown, es el responsable de los planos realizados en la escena en la que el niño protagonista se desplaza en bicicleta por los pasillos del hotel, o la persecución final por el laberinto del jardín del mismo hotel.

En Francia, Bertrand Tavernier utiliza esta técnica por primera vez en *La mort en direct* (Bertrand Tavernier, 1979) fotografiada por Pierre-William Glenn, que filma la carrera de Romy Schneider en un mercado. En su siguiente filme *Coup de torchon* (Bertrand Tavernier, 1981) fotografiada por Pierre-William Glenn, el empleo de la steadicam se destina prioritariamente para obtener una mayor libertad de movimiento, así como para acosar a los personajes²⁸⁵.

El soporte giro-estabilizador denominado Wescam y la grúa Louma son dos innovaciones interesantes que surgen en este periodo. La primera de ellas ofrece la posibilidad de obtener imágenes aéreas mediante la colocación de la cámara en

²⁸² DIGIULIO, B & ED., "Steadicam -35, a revolutionary new concept in camera stabilization", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 7, July 1976, pp. 786-787, 802; ZONE, RAY, "Mr. Steadicam", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002, pp. 74-76; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The first feature use of steadicam-35 on *Bound for Glory*", Op. cit., pp. 778-779

²⁸³ CRABE, JAMES, "The photography of *Rocky*", *American Cinematographer*, vol. 58, n° 2, February 1977, pp. 184-185, 205-206

²⁸⁴ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The photography of *Exorcist II: The heretic*", *American*, Op. cit., pp. 810-812

²⁸⁵ VILLAIN, DOMINIQUE, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1ª edición 1997, pp. 38-39

un helicóptero. Una de las primeras aplicaciones de este tipo de innovación aparece en la secuencia final del filme *Professione: reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975), fotografiada por Luciano Tovoli. La segunda innovación tecnológica hace referencia a la grúa Louma, cuyo diseño no sólo permite el acceso de la cámara a espacios imposibles mediante los soportes anteriores, sino que la realización de movimientos de cámara muy complejos en una misma toma. Además la grúa Louma permite la repetición exacta de cualquier movimiento de cámara independientemente de su dificultad, opción de gran importancia para la realización de planos en los que se incluyen efectos especiales u otras características fotográficas. Desde su aparición de forma pionera en filmes como *Der amerikanische Freund*, (Wim Wenders, 1977) fotografiada por Robbie Müller, y *Le Locataire* (Roman Polanski, 1976) fotografiada por Sven Nykvist, la grúa Louma ha sido ampliamente utilizada²⁸⁶.

En el terreno relativo a las ópticas cinematográficas, durante esta década continúa la tendencia hacia la aplicación con fines expresivos de los objetivos de distancia focal variable o *zoom*, así como de ópticas de focal fija extremas, tanto angulares como teleobjetivas. En referencia a las primeras destaca el modelo de *zoom* que se fabrica, especialmente, para su aplicación en algunas de las escenas exteriores del filme *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) fotografiado por John Alcott. La óptica especial que se diseña posee un amplio rango focal comprendido entre los 24 mm. y los 480 mm. También este filme es pionero en la aplicación de una óptica especial procedente de la fotografía fija (50 mm., f. 0.7), cuyas características la convierten en un objetivo "ultra-rápido", ya que es capaz de registrar situaciones de escasa luminosidad, como las escenas rodadas exclusivamente con luz de vela²⁸⁷.

Entre las aplicaciones de las ópticas teleobjetivas extremas destaca su presencia en ciertas escenas del filme *The sugarland express* (Steven Spielberg, 1974) fotografiada por Vilmos Zsigmond²⁸⁸.

²⁸⁶ VILLAIN, DOMINIQUE, Op. cit., pp. 39-40

²⁸⁷ DIGIULIO, B. & ED., "Two special lenses for *Barry Lyndon*", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 3, March 1976, pp. 276-277, 318, 336-337

²⁸⁸ LIGHTMAN, HERB. A., "The new Panaflex camera makes its production debut", Op.cit., p. 613

2.8 LA HIBRIDACIÓN DE LAS TENDENCIAS ESTILÍSTICAS EN LA DÉCADA DE LOS 80

La internacionalización de la dirección de fotografía cinematográfica y de sus directores de fotografía, es una de las características más importantes de esta década, y obtiene como resultado la hibridación de diferentes estilos lumínicos y de tratamiento de cámara. Dicha internacionalización se manifiesta también a través de los galardones otorgados por las instituciones cinematográficas más representativas. En este sentido destaca la presencia de los premios entregados por la Academia de cine hollywoodiense, a directores de fotografía británicos como Geoffrey Unsworth –que recibe un Oscar por *Tess* (Roman Polanski, 1979)– Billy Williams y Ronnie Taylor son galardonados por *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), Chris Menges por *The killing fields* (Roland Joffé, 1984), David Watkin por *Out of Africa* (Sidney Pollack, 1985), Peter Biziou por *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988), Freddie Francis por *Glory* (Edward Zwick, 1989) y Tony-Pierce Roberts por *A room with a View* (James Ivory, 1986). Es de destacar que gran parte de los filmes que reciben un Oscar en la década de los ochenta son de época, es decir están ambientados en tiempos pretéritos. Entre ellos encontramos las anteriormente citadas *Tess*, *Gandhi*, *The killing fields*, *Out of Africa*, *Mississippi burning* y *Glory*. También *Reds* (Warren Beatty, 1981) y *The last emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987), ambas fotografiadas por Vittorio Storaro, *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergman, 1982) por Sven Nykvist y *The mission* (Roland Joffé, 1986) por Chris Menges.

La Academia de cine de Hollywood reconoce la obra de otros directores de fotografía procedentes de latitudes distintas a la norteamericana, como en el caso de Vittorio Storaro el italiano más internacional, que recibe su segundo Oscar en 1981 por *Reds*, así como en 1987 por *The last emperor*. También el director de fotografía de origen español Néstor Almendros es condecorado por segunda vez en 1982, por el trabajo que realiza en el filme *Sophie's Choice*. Otros directores de fotografía europeos premiados son el sueco Sven Nykvist, galardonado con dos Oscar: el primero por *Cries & Whispers* (Ingmar Bergman, 1973) y el segundo por *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergman, 1983). Por su parte el checo Miroslav Ondricek consigue la máxima distinción otorgada por la Academia de Hollywood por su trabajo en *Ragtime* (Milos Forman, 1981).

Entre los directores de fotografía norteamericanos nominados a la mejor fotografía cinematográfica durante el periodo de los ochenta, destaca la presencia de figuras cuyos primeros trabajos se desarrollan en etapas anteriores, así como aquellos que comienzan a despuntar en este periodo. Entre los primeros Vilmos Zsigmond recibe una mención por *The river* (Mark Rydell, 1984); Haskell Wexler es nominado por *Matewan* (John Sayles, 1987) y por *Blaze* (John Shelton, 1989), así como Conrad L. Hall por *Tequila Sunrise* (Robert Towne, 1988). Otros directores de fotografía veteranos son William A. Fraker, que recibe una mención por *Wargames* (John Badham, 1983) y *Murphy's romance* (Martin Ritt, 1985), Michael Chapman por *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), Douglas Slocombe por *Raiders of the lost Ark* (Steven Spielberg, 1981) y Allen Daviau por *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *The color purple* (Steven Spielberg, 1985) y *Empire of the sun* (Steven Spielberg, 1987). Owen Roizman también es nominado por *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982), Gordon Willis por *Zelig* (Woody Allen, 1983) y Caleb Deschanel por *The right stuff* (Philip Kaufman, 1983) y *The natural* (Barry Levinson, 1984). Posteriormente Michael Ballhaus recibe una mención por *Broadcast news* (James L. Brooks, 1987) y *The fabulous Baker Boys* (Steve Kloves, 1989). Destacan en esta etapa nombres menos conocidos como el de Don Peterman, nominado por *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) y por *Star Trek IV: the voyage home* (Leonard Nimoy, 1986). Del mismo modo, Jordan Cronenweth también recibe dicho honor por su trabajo en *Peggy Sue got married* (Francis Ford Coppola, 1986), pero sorprendentemente no recibe ninguna mención por su filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Robert Richardson comienza a despuntar también en este periodo con las nominaciones por sus filmes *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *Born on the 4th of July* (Oliver Stone, 1989)²⁸⁹.

Otra de las instituciones importantes desde el punto de vista de la fotografía cinematográfica es la *American Society of Cinematographers*, A.S.C. (Asociación de Directores de Fotografía Americanos), que comienza a otorgar sus premios a la mejor fotografía en 1986. Aunque entrega sus galardones preferentemente a los directores de fotografía que desarrollan su trabajo en filmes norteamericanos, se distingue principalmente de otros galardones por su especialización en la fotografía cinematográfica. En este caso son los propios profesionales de dicha

²⁸⁹ <http://www.oscars.org/awardsdatabase/index.html> (01/10/2008)

materia, quienes eligen las mejores obras. En el análisis de los primeros premios y nominaciones que la A.S.C. entrega en la década de los ochenta, destaca el hecho de que las películas ganadoras, no coinciden con las que premia la Academia de cine hollywoodiense. Sin embargo los filmes vencedores de ambos galardones se encuentran entre los nominados de cada una de ellos, a excepción del Oscar otorgado en 1989 a *Glory*, que tan siquiera figura entre las nominadas por la A.S.C. Los filmes galardonados por la *American Society of Cinematographers*, desde el comienzo de sus actividades son *Peggy Sue got married*, *Empire of sun*, *Tequila Sunrise* y *Blaze*.

A partir de 1987, la A.S.C. incluye entre sus premios, las categorías de mejor fotografía en las series de televisión, las mini-series, o los capítulos piloto, así como el galardón a la trayectoria de un determinado director de fotografía. El caso de los dos primeros es un claro reflejo de la importancia que adquiere en esta década la obra que los directores de fotografía desarrollan en los productos de ficción televisiva, circunstancia que continúa en la actualidad²⁹⁰.

Por su parte, otra institución similar a la A.S.C. es la *British Society of Cinematographers* o B.S.C. (Asociación de Directores de Fotografía Británicos), que del mismo modo que la A.S.C. entrega los galardones a la mejor dirección de fotografía, en este caso preferentemente a directores de fotografía británicos. Aunque comienza su andadura a mediados de los años cincuenta, en este periodo premia a directores de fotografía británicos como Freddie Francis por su trabajo en *The elephant man* (David Lynch, 1980), así como por su obra posterior *The french lieutenant's woman* (Karel Reisz, 1981). Del mismo modo los directores de fotografía Billy Williams y Ronnie Taylor reciben un galardón por su trabajo en *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), así como Chris Menges por *The killing fields*. Por su parte Alex Thomson recibe la mayor distinción por su trabajo en *Legend* (Ridley Scott, 1985), David Watkin por *Out of Africa* y Peter Biziou junto a Jack Hildyard por *Mississippi burning*.

Entre los directores de fotografía no británicos, la B.S.C. condecora al sueco Sven Nykvist por su fotografía en *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergman, 1982), al francés Philippe Rousselot por *Hope and glory* (John Boorman, 1987) y al italiano Vittorio Storaro por el filme *The last emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987).

²⁹⁰ http://www.ascmag.com/news/awards/awards_history.php (01/10/2008)

Tras el análisis comparativo de las películas galardonadas por la Academia de cine de Hollywood, la B.S.C. y la A.S.C., destaca la mayor coincidencia de filmes premiados por las dos primeras, frente a la escasa correspondencia con los galardones entregados por la A.S.C. Los filmes que reciben ambos honores son *Gandhi*, *Fanny och Alexander*, *The killing Fields*, *Out of Africa*, *The last emperor*, *Mississippi Burning* y *Glory*.

El repaso por los diferentes galardones entregados a los directores de fotografía procedentes de diversas latitudes, muestra la apertura e internacionalización de la disciplina y explica las posibles influencias e hibridaciones de los estilos cinematográficos. A pesar de la mezcolanza es posible detectar la presencia de ciertas constantes que caracterizan a cada estilo, puesto que –en palabras de Bordwell– se trata de una acentuación de las normas establecidas en la etapa del “estilo clásico hollywoodiense”, a través del uso intensificado de ciertos elementos decorativos o expresivos. Bordwell la denomina “continuidad intensificada” (*intensified continuity*)²⁹¹, y sus raíces se encuentran en la cinematografía de los años sesenta, punto de inflexión de ciertas tendencias estilísticas que van cobrando protagonismo progresivamente, con diferentes niveles de intensidad según el tipo de género (más intenso en los géneros como la ciencia ficción, la fantasía o el suspense).

En lo que respecta a la dirección de fotografía, las constantes intensificadas contemplan la aplicación de las ópticas de distancias focales extremas (tanto angulares como teleobjetivas), la presencia sobresaliente de primeros planos o planos más cerrados, la gran variedad de movimientos de cámara frente a los planos más estáticos, el tipo de colorimetría, la ralentización y aceleración de la velocidad de la cámara como recurso expresivo, la utilización de soportes de cámara novedosos que permiten tomas inverosímiles, o la variación de estilos lumínicos dentro de un mismo filme.

Bordwell destaca la introducción y el desarrollo del medio televisivo, como una de las causas más influyentes que explican la “continuidad intensificada”. En primer lugar porque provoca que un alto porcentaje de los profesionales creen un diseño visual adaptado a la pequeña pantalla, lo que supone la realización de un

²⁹¹ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*, Op. cit., pp. 121 y 161

mayor número de primeros planos que faciliten la lectura de las imágenes. También implica la creación de una composición del encuadre que sea funcional tanto para el medio televisivo como para la gran pantalla. De este modo se evitan las posibles mutilaciones del encuadre original, cuando se exhibe en la pantalla televisiva²⁹².

La búsqueda de la captación de la atención del espectador de un modo más agresivo es otra de las causas significativas que explican la continuidad intensificada, ya que las condiciones del visionado distan mucho de asemejarse al medio cinematográfico. Para ello, una buena táctica es la introducción de un cambio visual constante a través del montaje, ya que provoca la necesidad de fijar la atención para evitar la pérdida de información relevante. Esta estrategia está directamente relacionada con la estructura de los anuncios televisivos y de los vídeos musicales, que a su vez se ven influidos por ciertos filmes de principios de los años sesenta.

La realización de imágenes impactantes es otra estrategia que contribuye a atraer la atención del espectador. Para ello el medio publicitario ejerce una poderosa influencia en la fotografía cinematográfica, puesto que para captar dicha atención utiliza estrategias en las que está presente la experimentación con técnicas y procesos novedosos, que incrementan el atractivo de las imágenes. También es necesario mencionar el surgimiento en 1981 de la cadena televisiva especializada en vídeos musicales –MTV–, que ejerce una gran influencia en el estilo visual impactante de ciertos productos realizados en las décadas posteriores²⁹³. Uno de los contribuyentes al desarrollo de lo que posteriormente

²⁹² NEALE, STEVE; MURRAY SMITH (eds.), “Widescreen Composition in the Age of Television”, Op. cit., pp.130-141

²⁹³ Para profundizar en las influencias de los anuncios televisivos y los videos musicales, en los filmes de ficción, consultar las siguientes referencias: DEMOPOULUS, MARÍA, “Blink of an eye: filmmaking in the age of Bullet Time”, *Film Comment* 36, n° 3 (May-June 2000), pp. 36-39; DANCYGER, KEN, *The technique of film and video editing: history, theory and practice*, 3rd edition, Boston, Focal Press, 2002, pp. 184-213; SAMUELSON, DAVID, “The photography of Star Wars: The empire strikes back”, *American Cinematographer*, vol. 61, n° 6, June 1980, p. 548; VERNALLIS, CAROL, “The

se denominará “MTV *look*” es el multipremiado director de fotografía Daniel Pearl. Durante la década de los ochenta realiza unos 300 vídeos musicales junto a directores de renombre como Steve Barron, Bryan Grant, Jerry Kramer, Jay Dubin y el equipo formado por Kevin Godley y Lol Creme. Dichas figuras se encuentran entre los pioneros en la exploración de las posibilidades artísticas de los videos musicales, que contribuyen a redefinir los gustos de toda una generación de jóvenes. El “MTV *look*” es más que simplemente un estilo de rodaje, transmite una sensación hiperkinética, con grandes dosis de movimiento tanto del propio encuadre como en el interior del encuadre.²⁹⁴

Bordwell cita la modificación de las prácticas de los profesionales de la industria cinematográfica, como otra de las causas principales que justifican la “continuidad intensificada”. Al abaratare los costes de producción, se reducen los días de rodaje y con ello se hace necesario el empleo de varias cámaras para cubrir un mismo plano, desde un mayor número de ángulos de visión. En los años ochenta, la segunda cámara o cámara B suele estar montada en una *steadicam*, lo que facilita la realización de planos en movimiento²⁹⁵.

La influencia del trabajo de ciertos directores de cine con tendencia hacia el tipo de narración auto-consciente que evidencia los mecanismos de la producción del filme, se considera otra de las causas que explican la “continuidad intensificada”. Las raíces de la narración auto-consciente se encuentran en las obras dirigidas por personalidades consideradas “autores”, como es el caso Jean Luc Godard, François Truffaut, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Orson Welles o Alfred Hitchcock. También en la década de los sesenta los filmes que enfatizan las técnicas narrativas como los inscritos en el género de misterio, terror o espionaje, focalizan su atención en obras como *Rosemary's baby* (Roman Polanski, 1968) fotografiada por William A. Fraker, *The italian job* (Peter Collinson, 1969) por Douglas Slocombe, *Seconds* (John Frankenheimer, 1966) por James Wong Howe, *The ipress file* (Sidney J. Furie, 1965) por Otto Heller. La tendencia hacia la

Most Terrific Sandbox”: Music Video Directors, Style, and the Question of the Auteur”, *Quarterly Review of Film and Video*, Volume 25, n° 5, October 2008, pp. 404-425

²⁹⁴ FISHER, BOB, “Pearl’s wisdom helps cars develop crush”, *American Cinematographer*, vol. 73, n° 8, August 1992, p. 26

²⁹⁵ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, Op. cit., pp. 152-154

narración auto-consciente se verá reflejada en la búsqueda de un estilo visual o *look* especial, tanto a través de la iluminación como del trabajo de cámara. Una especie de “marca” de autor que comienza a enfatizarse en esta década y se prolonga hasta la actualidad²⁹⁶.

La tendencia hacia la progresión estilística de los elementos expresivos empleados a lo largo del filme, es otra de las características interesantes de esta década. Consiste en el diseño de un estilo visual que acumula potencia de modo paralelo al desarrollo del guión de la narración. Los orígenes de esta tendencia se encuentran en los filmes de Sergei Eisenstein, quien ejerce una gran influencia sobre Slavko Vorkapich –jefe del programa cinematográfico de la Universidad del Sur de California– y su homónimo Bruce Block, que promueve dicha práctica entre sus alumnos²⁹⁷. Uno de los ejemplos de su aplicación a través de las ópticas cinematográficas es el que realiza el director de cine Sidney Lumet y que define como *lens plot*²⁹⁸. Su aplicación queda reflejada en la escena que transcurre en la sala del jurado en su filme *12 angry men* (Sidney Lumet, 1957) fotografiada por Boris Kaufman, en la que con el objetivo de enfatizar la sensación de claustrofobia vivida por el personaje, varía desde una óptica de 28 mm. a otra de 40 mm.

Por su parte Barry Salt denomina a dicha progresión estilística “programa expresivo” (*expressive program*), y afirma que comienza a destacar en la cinematografía de los años ochenta, a través de la modificación de la iluminación y de las ópticas, en paralelo con la trama del guión. Uno de los ejemplos es el filme *The paper* (Ron Howard, 1994) fotografiada por John Seale, en la que a lo largo de toda la película están presentes varios movimientos de cámara, reservando los realizados con la cámara al hombro para los momentos climáticos²⁹⁹.

2.8.1 Iluminación

²⁹⁶ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, Op. cit., pp. 152-154

²⁹⁷ BLOCK, BRUCE, *The visual story: Seeing the structure of Film, tv and new media*, Boston, Focal Press, 2001, pp. 21 y 173-229

²⁹⁸ LUMET, SIDNEY, *Making Movies*, New York, First vintage books edition, 1995, p. 81

²⁹⁹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., p. 288

Durante esta década coexisten una gran cantidad de estilos de iluminación debido –en parte– a la hibridación de géneros cinematográficos y a la búsqueda de nuevas propuestas lumínicas que superen la estética del periodo moderno.

A la hora de establecer una clasificación pura de los estilos lumínicos, se situaría en un extremo el más cercano a la naturaleza o realista, caracterizado por un tratamiento lumínico basado en la justificación de las fuentes de luz natural. Posee cierta tendencia hacia una calidad de la luz suave, sin fuertes sombras pero tridimensional para evitar las imágenes planas. En el ámbito de los directores de fotografía que apuestan por este estilo destacan los nombres de Gordon Willis, Sven Nykvist, Robby Müller, Miroslav Ondricek, David Watkin o Néstor Almendros. Entre los ejemplos se encuentran los filmes *Fanny och Alexander*, *Amadeus*, *Out of Africa* o *Heartburn* (Mike Nichols, 1986) fotografiada por Néstor Almendros³⁰⁰.

En el extremo opuesto de la clasificación de estilos lumínicos se situaría el no realista o estilizado, en el que se produce una búsqueda de nuevas propuestas lumínicas que superen el estilo moderno. En este estilo no realista la iluminación no está necesariamente justificada a través de la presencia de fuentes de luz natural, sino que se apoya en la búsqueda de nuevos planteamientos artísticos de la fotografía cinematográfica, o en un momento narrativo concreto del filme que justifique su desvinculación con la realidad, o incluso en la intención de crear una narración auto-consciente que se enorgullezca de dicho planteamiento. En algunos casos se produce un retorno a los esquemas clásicos de iluminación de tres y cuatro puntos, con cierta tendencia hacia la teatralización. D'Allones califica esta tendencia neo-expresionista, presente de modo sobresaliente en los vídeos musicales, en ciertos filmes de David Lynch y de Alan Parker³⁰¹. En otros casos

³⁰⁰ BLOCK, BRUCE A., "Academy Awards Nominees: Sven Nykvist, ASC and *Fanny & Alexander*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 50-58; LEE, NORA, "Miroslav Ondricek and *Amadeus*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 4, April 1985, pp. 94-101; HACHEM, SAMIR, "Lights, camera, emulsions for *Out of Africa*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 2, February 1986, pp. 66-72; WIENER, DAVID JON, "Straight shooting for *Heartburn*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 8, August 1986, pp. 36-42

³⁰¹ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op. cit., p. 81

aparecen propuestas más arriesgadas que rompen los convencionalismos de la fotografía cinematográfica, como ciertos filmes fotografiados por Vittorio Storaro y gran parte de la filmografía de la directora de fotografía Johanna Heer.

En un punto intermedio entre la corriente realista y la no realista, se encuentra el estilo mixto, que mezcla ambas tendencias en el mismo filme. A excepción de ciertas producciones con vocación artística, la mayoría de los directores de fotografía que buscan una fotografía más estilizada, se incluyen en dicha categoría. Justifican el distanciamiento del modelo realista asociándolo a un determinado momento dramático del filme. Es el caso del trabajo del director de fotografía Vittorio Storaro en *The conformist* (Bernardo Bertolucci, 1970).

Entre aquellos directores de fotografía que tratan de ofrecer nuevas propuestas lumínicas que superen la estética moderna, se produce un retorno a los esquemas clásicos de tres y cuatro puntos, tratando de ofrecer nuevas interpretaciones según el estilo de cada director de fotografía. La recuperación del contraluz (con iluminación dura) como parte del esquema básico lumínico, es una muestra de la vuelta al esquema de iluminación más clásico. Las variaciones incluyen que dicho contraluz aparezca con o sin la presencia de la luz principal y la de relleno. En este sentido *Cocoon* y *Amadeus* ejemplifican el empleo de los tres puntos de luz, frente a los filmes *Flashdance* y *Blade Runner* en los que –en ciertas escenas– se introduce el contraluz como única fuente de iluminación³⁰².

Otra de las características significativas de esta década es que los filmes comienzan a ser más oscuros, en el sentido del incremento de los esquemas de iluminación en clave baja (*low key*). Frente a la imagen más clara y límpida con la que Revault D'Allones define la década de los setenta, los ochenta comienzan a ofrecer una imagen más contrastada en la que el negro comienza a destacar³⁰³. Entre las novedades más interesantes se encuentra la aplicación del esquema

³⁰² LEE, NORA, Op. cit., pp. 94-101; VEZE, ROBERT, "Photography for *Flashdance*", *American Cinematographer*, vol. 64, n° 5, May 1983, pp. 72-76, 109-113; LIGHTMAN, HERB A.; PATTERSON, RICHARD, "*Blade Runner*, production design and photography", *American Cinematographer*, vol. 63, n° 7, July 1982, pp. 720-724; SAMMON, PAUL M., "Peterman photographs *Cocoon*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 6, June 1985, pp. 51-57

³⁰³ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op. cit., p. 75

anteriormente citado, en géneros impensables como la ciencia ficción o la comedia. En el primer caso, entre los usos pioneros se encuentran *Alien* (Ridley Scott, 1979) fotografiada por Derek Vanlint, *Star Wars: the empire strikes back* (Irvin Kershner, 1980) fotografiada por Peter Suschitzky y *Blade Runner*. En el segundo género destacan los filmes *Throw momma from the train* (Danny DeVito, 1987) fotografiada por Barry Sonnenfeld y *We're no angels* (Neil Jordan, 1989) fotografiada por Philippe Rousselot³⁰⁴.

Entre el abanico de posibilidades estéticas al alcance de los directores de fotografía proclives a emplear un estilo de iluminación más teatralizado o menos realista, se encuentra la utilización de la luz coloreada con fines expresivos. Se logra a través del empleo de gelatinas de color como sucede con las tonalidades rojizas que aparecen en ciertas escenas de los filmes *Desperately Seeking Susan*, *Gremlins* (Joe Dante, 1984) fotografiada por John Hora, *Indiana Jones and the temple of doom* (Steven Spielberg, 1984) fotografiada por Douglas Slocombe y *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985) fotografiada por Bill Butler³⁰⁵. También es posible lograr dicho efecto a través de elementos pertenecientes a los decorados del filme (practicables), como máquinas de juego, luces de neón, e incluso luz negra que emite una tonalidad violácea. En este último caso destaca la asociación de dicha luz con el personaje de "Darkness" que aparece en el filme *Legend*³⁰⁶. En lo que respecta a las luces procedentes de elementos del propio decorado (practicables), su utilización se hace posible gracias al celuloide de mayor sensibilidad que permite la impresión del negativo con menor intensidad lumínica. Algunos ejemplos aparecen en ciertas escenas del filme *Blade Runner*, en la que los mástiles de los paraguas son tubos fluorescentes que iluminan las

³⁰⁴ SALT, BARRY, Op. cit., p. 289

³⁰⁵ PADROFF, JAY, "Lachman Films *Desperately Seeking Susan*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 7, July 1985, pp. 28-34; FISHER, BOB, "*Rocky IV*, a photographic dazzler", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 2, February 1986, pp. 28-33; SAMMON, PAUL M., "John Hora and *Gremlins*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 11, November 1984, pp. 74-81; ELKINS, MERRY "Steven Spielberg on *Indiana Jones and the temple of doom*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 7, July 1984, p. 55

³⁰⁶ MAGID, RON, "*Labyrinth* and *Legend*, big screen fairy tales", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 8, August 1986, pp. 65-70

caras de los personajes. También en *Der name der rose*, las antorchas que llevan los personajes en algunas escenas, iluminan sus expresiones. Del mismo modo es posible emplear otros elementos del decorado como máquinas de juego –en el caso del filme *Gremlins*–, luces de helicópteros en ciertas escenas de *Wargames*, o luz procedente de frigoríficos o de neones como en *One from the heart* (Francis Ford Coppola, 1982) fotografiada por Vittorio Storaro³⁰⁷.

En cuanto a las novedades tecnológicas que surgen o se aplican durante la década de los ochenta, destaca la iluminación por fluorescencia. Es en la década de los cuarenta cuando se producen los primeros ensayos con este tipo de fuente lumínica cuya principal función es la creación de un tipo de iluminación frontal suave para los primeros planos de los filmes, o para la realización de retratos en fotografía fija³⁰⁸. En los años ochenta, el director de fotografía Robby Müller idea para el filme *Barfly* (Barbet Schroeder, 1987), unos tubos fluorescentes modificados (*kino-flo*), en los que se mejora la respuesta de color y se elimina el parpadeo (*flicker*). Estas novedades junto con su ligereza y la ausencia de altas temperaturas, la convierten en un tipo de iluminación muy práctica cuyo uso se extiende rápidamente en la industria audiovisual³⁰⁹. Proporciona una calidad de luz suave, sin sombras intensas que estará presente de forma sobresaliente en la

³⁰⁷ LIGHTMAN, HERB A.; PATTERSON, RICHARD, “*Blade Runner*, production design and photography”, Op. cit., pp. 720-724; TURNER, GEORGE E., “Academy Awards Nominees: William A. Fraker, ASC and *Wargames*”, *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 39-42; BROWN, GARRETT, “The steadicam and *One from the heart*”, *American Cinematographer*, vol. 63, n° 1, January 1982, pp. 44-45, 82-87; SAMMON, PAUL M., “John Hora and *Gremlins*”, Op. cit., pp. 74-81; TURNER, JEAN, “*The name of the Rose*, a medieval mystery”, *American Cinematographer*, vol. 67, n° 10, October 1986, pp. 51-54

³⁰⁸ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “Technical progress in 1940”, Op. cit., p. 7

³⁰⁹ LORENTZ, PARE; VOELLMER, GEORGE, “Fluorescents, a light source for the eighties”, *American Cinematographer*, vol. 62, n° 3, March 1981, pp. 268-269 y 280; KREY, ROBERT “Music promos, thinking visually”, *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 81-86; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “Shooting color, using fluorescent illumination”, *American Cinematographer*, vol. 45, n° 8, August 1964, pp. 452, 468-469

imagen postmoderna. Entre los filmes de la década de los ochenta que emplean la iluminación por fluorescencia en mayor o menor medida, se encuentran *Top Gun* (Tony Scott, 1986) fotografiada por Jeffrey Kimball, *Cocoon*, *Desperately seeking Susan*, y *Heartburn*³¹⁰. Uno de los primeros usos de la iluminación por fluorescencia en la totalidad de un filme es *The color of money* (Martin Scorsese, 1986) fotografiada por Michael Ballhaus³¹¹.

Otras fuentes lumínicas que se extienden durante esta década, son las lámparas HMI que ofrecen una calidad de luz dura, su temperatura de color es similar a la solar, y son muy utilizadas para el rodaje de las localizaciones exteriores diurnas. Algunos ejemplos de su aplicación son *A passage to India*, *Un dimanche à la campagne* (Bertrand Tavernier, 1984) fotografiada por Bruno De Keyzer y *Out of Africa*³¹².

Una aplicación de las lámparas HMI son las *Wendy lights*, otra novedad de esta década diseñada por el director de fotografía David Watkin. Consiste en un conjunto de 140 lámparas HMI montadas en una grúa de más de 45 metros de altura, que ofrece una iluminación similar a la de la luna. Debido al éxito de dicha novedad, se crea una versión mejorada que se denomina *Musco Mobile Light* y que añade la posibilidad de que cada lámpara posea movilidad independiente, lo que permite un mayor control de la dirección de la luz.

Las primeras aplicaciones de otro dispositivo de iluminación denominado lámparas chinas (*chinese lanterns*) se producen en esta década. Aportan una calidad de luz muy suave y envolvente, capaces de apoyar o emular el efecto de la atmósfera creada por velas, antorchas y fuego. Uno de los primeros ejemplos de esta iluminación es el filme *Amadeus*.

³¹⁰ ROBLEY, LES PAUL, "Flying high with *Top Gun*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 5, May 1986, pp. 50-58; SAMMON, PAUL M., Op. cit., pp. 51-57; PADROFF, JAY, Op. cit., pp. 28-34; WIENER, DAVID JON, Op. cit., pp. 36-42

³¹¹ TURNER, GEORGE, E., "Lighting for drama: *The color of Money*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 11, November 1986, pp. 52-58

³¹² CHASE, DONALD, "Photographing *A Sunday in the country*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 3, March 1985, pp. 70-73; DAY, ERNEST, "*A passage to India*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 3, March 1985, pp. 56-62; HACHEM, SAMIR, Op. cit., pp. 66-72

En cuestiones relativas al estilo y más concretamente en lo concerniente al programa expresivo apuntado por Salt, en el ámbito de la iluminación cinematográfica se detectan paralelismos entre los esquemas de iluminación y la evolución de la trama y de los personajes, así como para la diferenciación de periodos de tiempo, escenarios o mundos diferentes. Entre los ejemplos de la transformación lumínica de un actor en paralelo con su evolución en la narración, encontramos el personaje de Salieri en *Amadeus*, cuya evolución va acompañada por un cambio en la iluminación que contribuye a crear un personaje siniestro. Lo mismo sucede –aunque de un modo más radical– en el caso de la transformación del científico en mosca, en la primera escena del filme *The fly* (David Cronenberg, 1986) fotografiada por Mark Irwin. Del mismo modo se percibe dicho programa expresivo en el filme *The right stuff*, ya que coexisten dos estilos visuales: uno más suave asociado a la vida privada de uno de los personajes principales, y otro más duro presente en las escenas relacionadas con su vida pública³¹³.

2.8.2 Cámara

Durante la década de los 80 una de las novedades tecnológicas más importantes es el incremento de la sensibilidad de las emulsiones. En esta ocasión es la compañía Fuji la primera en crear el negativo tipo 8518 (EI 250T), circunstancia que desencadena una competición sin precedentes entre las empresas Fuji y Kodak, para introducir en el mercado celuloides más sensibles y de mayor calidad. De hecho un año después la compañía Kodak responde con el lanzamiento del nuevo negativo 5293 (EI 250T) de 35 mm., aplicado por primera vez en algunas escenas de las localizaciones interiores del filme *Tootsie*. Otros ejemplos en los que está presente el nuevo celuloide son *E.T.*, *Wargames*, *Un dimanche à la campagne*, *The killing fields*, *Flashdance* y *Amadeus*³¹⁴.

³¹³ LUCAS, TIM, “*The fly*- New Buzz on an Old Theme”, *American Cinematographer*, vol. 67, n° 10, September 1986, pp. 60-67; PATTERSON, RICHARD, “Academy Award Nominees: Caleb Deschanel and *The right stuff*”, *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 67-77; LEE, NORA, Op. cit., pp. 94-101

³¹⁴ TURNER, GEORGE E., Op. cit., pp. 39-42; LEE, NORA, Op. cit., pp. 94-101; CHASE, DONALD, Op. cit., pp. 70-73; SAMMON, PAUL, “Chris Menges and *The killing fields*”, *American Cinematographer*, vol. 66, n° 4, April 1985, pp. 64-74; VEZE, ROBERT, Op. cit.,

Hacia 1983 Fuji introduce otra novedad en cuanto a material sensible –el Fujicolor AX 8515 (320EI) – y un año más tarde incrementa su sensibilidad a 500EI, en sus celuloideos AX 8514 y AX 8524. Ese mismo año Kodak presenta en el mercado la emulsión 5294 (EI400T), que reemplaza a la anterior 5293 (250ASA)³¹⁵. Una gran cantidad de filmes comienzan a emplear esta última en las escenas rodadas en localizaciones interiores. Algunos de los ejemplos de la aplicación de este tipo de emulsión son *Nine 1/2 weeks* (Adrian Lyne, 1986) fotografiada por Peter Biziou, *Ran* (Akira Kurosawa, 1985) fotografiada por Asakazu Nakai, Takao Saitô y Masaharu Ueda o *Top Gun*³¹⁶.

Hacia 1987 la compañía Kodak es pionera en la creación de uno de los desarrollos más importantes en cuanto a la calidad del material sensible, ya que confiere una estructura en forma de “T”, a los granos formados por haluros de plata. Se aplica por primera vez en la serie 5295 (400EI), que reemplaza a la anterior 5294 (400EI). Posteriormente hacia 1989, Kodak avanza en la mejora de la calidad de las emulsiones, con la nueva serie EXR. Con la misma estructura de granos en forma de “T”, las primeras emulsiones en mostrarlo son la 5296 (EXR 500T) y la 5245 (50D). En respuesta a esta innovación, Fuji introduce en 1988 los llamados granos de “doble estructura”, que mejoran su calidad de imagen, y que estarán presentes en la gama Fujicolor F-Series.

Una de las características más interesantes de esta década es que las nuevas emulsiones empiezan a convivir con las anteriores (en décadas pretéritas se sustituían), lo que ofrece la posibilidad de elegir entre un amplio abanico. Por

pp. 72-76, 109-113; FISHER, BOB, “Academy Award Nominees: Don Peterman and *Flashdance*”, *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 59-64; KENT, LLOYD, “The cinematography of *E.T.*”, *American Cinematographer*, vol. 64, n° 1, January 1983, pp. 54-59, 85-89

³¹⁵<http://www.kodak.com/US/en/motion/products/chrono1.jhtml?id=0.1.6.20&lc=en>; <http://www.motion.fuji.co.uk/misc/history.html> (01/12/2007)

³¹⁶LEVIN, LEAR, “*Nine and one-half weeks, a love story*”, *American Cinematographer*, vol. 66, n° 8, August 1985, pp. 62-64; ROBLEY, LES PAUL, Op. cit., pp. 50-58; FISHER, BOB, “*Ran, Takao Saito, Masaharu Ueda & Asakazu Nakai*”, *American Cinematographer*, vol. 67, n° 4, April 1986, pp. 66-70

consiguiente, la elección de una u otra podrá considerarse como un marcador de estilo (*style marker*) tal y como define Sharon Russell³¹⁷.

Una cuestión relevante es que con el incremento de la sensibilidad del celuloide, el tamaño del grano aumenta y se pierde definición. Como contrapartida es posible rodar en condiciones de baja iluminación, lo que supone –entre otras cosas– una mayor libertad para el empleo de fuentes de luz más pequeñas y de más fácil manipulación. Esta circunstancia junto con la introducción de ópticas ultra luminosas como las Zeiss (T1.3), permite rodar con diafragmas muy abiertos (entre f 2.8 y f 1.3), lo que desde el punto de vista estilístico supone una notable reducción de la profundidad de campo. También implica –como cita Néstor Almendros– la posibilidad de rodar con diafragmas que oscilan entre f 5.6 y f 8, sin necesidad de una gran potencia lumínica. Esta propiedad ofrece un cambio estilístico, ya que permite una mayor profundidad de campo antes impensable con otras sensibilidades más reducidas. Por lo tanto es posible mantener enfocados en todo momento a los personajes, cuando se desplazan por el decorado³¹⁸. La aplicación de las ópticas ultra luminosas Zeiss está presente en filmes como *The color of money*, *Der name der rose*, *Out of Africa* o *Baby: secret of the lost legend*³¹⁹.

Tal y como se ha citado, el incremento de la sensibilidad del celuloide contribuye al descenso de la calidad de la imagen resultante, de ahí que se trate de obtener una imagen con la mayor calidad posible, lo que implica que se prescindan de elementos que contribuyan a su empobrecimiento como el prevelado de la imagen característico de los años setenta, y los filtros difusores de alto grado. No obstante la filtración sigue presente de un modo más discreto en una gran cantidad de filmes, puesto que la concepción estética de la belleza sigue relacionándose con la suavidad de la imagen. De hecho aunque comienzan a emplearse fuentes de luz con una calidad más dura (lo que incrementa el

³¹⁷ RUSSELL, SHARON A., Op. cit.

³¹⁸ WIENER, DAVID JON, Op. cit., pp. 36-42

³¹⁹ TURNER, GEORGE, E., "Lighting for drama: *The color of Money*", Op. cit., pp. 52-58; GROSS, ANNA; TURNER, JEAN, Op. cit., pp. 51-54; HACHEM, SAMIR, Op. cit., pp. 66-72; TUCHMAN, MITCH, "*Baby*, an interview with John Alcott", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 3, March 1985, pp. 65-69

contraste de la imagen), en estos años la suavidad constituye una característica sobresaliente en la mayoría de los esquemas de iluminación³²⁰.

En el ámbito de las cámaras cinematográficas no hay novedades significativas, sino mejoras sobre modelos anteriores. La gama BL de la compañía Arriflex se emplea en filmes como *Flashdance*, *Baby: secret of the lost legend*, *The killing fields*, *The color of money*, *Out of Africa* y *The fly*³²¹. Por su parte las cámaras de la compañía Panavision tanto en sus modelos Panaflex como Panaflex Gold, están presentes en filmes como *Zelig*, *A passage to India*, *Cocoon* y *The color purple*³²².

En cuanto a los elementos expresivos relacionados con la cámara cinematográfica, una de las características que estará muy presente en ciertos filmes de las décadas posteriores, es la variación de la velocidad de la cámara en la misma toma de registro (*rampings*). *Raging Bull* es el primer filme en aplicar este recurso expresivo en el que mediante los cambios de velocidad, se pretende intensificar la emoción provocada por las escenas de los combates de boxeo, tanto con la detención del movimiento como con la aceleración de la velocidad. Los cambios de velocidad implican variaciones del diafragma, que en el caso de *Raging Bull* se realizan de forma manual, aumentando la dificultad del proceso. Como veremos en el siguiente epígrafe, con la introducción de nuevos modelos de cámaras se crean unos dispositivos electrónicos que permiten compensar de modo automático las variaciones de la velocidad de la cámara y del diafragma. La velocidad de la cámara también desempeña una función temporal,

³²⁰ SALT, BARRY, Op. cit., p. 287

³²¹ VEZE, ROBERT, Op. cit., pp. 72-76, 109-113; TUCHMAN, MITCH, Op. cit., pp. 65-69; SAMMON, PAUL, Op. cit., pp. 64-74; TURNER, GEORGE, E., "Lighting for drama: *The color of Money*", Op. cit., pp. 52-58; HACHEM, SAMIR, Op. cit., pp. 66-72; LUCAS, TIM, Op. cit., pp. 60-67

³²² BOGRE, MICHELLE, "Acadamy Award Nominees: Gordon Willis, ASC and *Zelig*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 43-48; DAY, ERNEST, Op. cit., pp. 56-62; TURNER, GEORGE, "The color purple, Allen Daviau, ASC", Op. cit., pp. 80-82; HARRELL, AL, "The look of *The color purple*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 2, February 1986, pp. 50-56; SAMMON, PAUL M., Op. cit., pp. 51-57

específicamente referencial, puesto que se asocia con una determinada época tal y como sucede con los noticiarios antiguos recreados en el filme *Zelig*³²³.

Otra de las características del celuloide son sus dimensiones, y en esta década la incompatibilidad de las proporciones del celuloide con el formato televisivo, provoca el incremento del empleo del formato Super 35 o Supertechniscope frente al anamórfico 2,35:1. El Super 35 permite rodar en 2,35:1 y obtener copias para su exhibición en televisión, aunque en detrimento de la calidad de la imagen resultante. Es empleado por primera vez en el filme *Tarzan, Lord of the Apes* (Hugh Hudson, 1984) fotografiada por John Alcott.

El Super 16 es otro tipo de formato de celuloide cuyo uso pionero lo realiza el director de fotografía británico Curtis Clark, en los filmes *The Draughtsman's contract* (Peter Greenaway 1982), *Giro City* (Karl Francis, 1982) y *Nellie's version* (Maurice Hatton, 1983). El éxito del formato provoca un incremento de las producciones que lo utilizan, sobretodo en las de bajo presupuesto y las destinadas al medio televisivo.

El formato de 65 mm. se destina principalmente para las escenas que requieren efectos especiales, ya que se precisa una mayor calidad de la imagen y un incremento de la profundidad de campo. Este tipo de emulsión que se combina con el celuloide de 35 mm., está presente en filmes como *Star Wars: Episode IV: Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983) fotografiada por Alan Hume y Alec Mills; *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) fotografiada por Matthew F. Leonetti, *The goonies* (Richard Donner, 1985) fotografiada por Nick McLean, *Back to the future* (Robert Zemeckis, 1985) fotografiada por Dean Cundey o *Poltergeist II: The other side* (Brian Gibson, 1986)³²⁴.

³²³ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., p. 290

³²⁴ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Academy Award Nominees: Richard Edlund ASC, Dennis Muren, Ken Ralston and Phil Tippett: Visual effects for *Star Wars: Return of the Jedi*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984, pp. 79-80; TURNER, GEORGE, "Underground wonders for *The Goonies*", *American Cinematographer*, vol. 66, n°12, December 1985, pp. 28-32; TURNER, GEORGE, "*Back to the future*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 12, December 1985, pp. 76-81; MAGID, RON, "*Poltergeist II, the other side: the photography*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 7, July 1986, pp. 51-56

Aunque los efectos especiales no constituyen la temática principal de esta investigación, su estrecha relación con la cinematografía electrónica y la digital, provocan que su vínculo con la dirección de fotografía sea de gran importancia en la cinematografía del siglo XXI. En la década de los ochenta comienzan los primeros debates en torno a las diferencias en cuanto a la calidad de los resultados obtenidos con la emulsión sensible y con el formato videográfico, ya sea analógico o digital. En este sentido es interesante apuntar que ya en 1964, se asienta la concepción de la superioridad del *look* cinematográfico (emulsión) frente al electrónico (vídeo) ampliamente denostado por los propios profesionales de la industria³²⁵. Esta tendencia se prolonga hasta la actualidad, ya que la imagen de la alta definición sigue ofreciendo ciertas carencias en cuanto a la calidad de la imagen, frente a la respuesta de las emulsiones sensibles³²⁶.

En cuanto a las cuestiones relacionadas con el estilo cinematográfico, la “continuidad intensificada” también está presente en los recursos expresivos de la cámara cinematográfica. En primer lugar la explotación de ambos extremos de las distancias focales de las ópticas, se convierte en una de las marcas distintivas de dicha continuidad intensificada. Dicho extremismo no ha sido una constante a lo largo de la evolución de la forma cinematográfica, sino que ha ido variando a lo largo los años. Así por ejemplo entre 1910 y 1930 la óptica estándar en Estados Unidos es el 50 mm., las distancias focales más largas (100-500 mm.) se reservan para los primeros planos y las más angulares (25-35 mm.) se emplean en los planos en los que se pretende conseguir una buena profundidad de campo, o para los planos generales con grandes decorados. A partir de la década de los treinta, los directores comienzan a confiar en las ópticas más angulares, y tras el éxito del

³²⁵ O’STEENE, SAM *Cut to the chase, Forty five years of editing America’s favourite movies*, Studio City, California, Michael Wiese Productions, 2002, p. 24; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “Tape or film?”, *American Cinematographer*, vol. 63, n°3, March 1982, pp. 225-232

³²⁶

filme *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), la óptica estándar se encuentra entre los 35 mm. y 40 mm.³²⁷.

En la década de los ochenta y como veremos en los noventa, ciertos directores comienzan a emplear una fórmula que mezcla las ópticas angulares, las teleobjetivas y un incremento notable de los movimientos de cámara. En el terreno de las ópticas angulares destacan ciertos usos más exagerados como en el caso de las escenas que transcurren en el interior de los aviones del filme *Top Gun* (18 mm., 35 mm. y 50 mm.)³²⁸, así como la utilización de ópticas como el 18 mm. y 16 mm. en el filme *Der name der rose*.

En el ámbito de las ópticas teleobjetivas la tendencia es a incrementar su aplicación en una mayor tipología de planos para los que en cinematografías más clásicas eran impensables. Entre las causas que explican dicho aumento se encuentra su capacidad para imprimir cierta sensación de verosimilitud documental a las escenas o planos en los que se aplica, ya que se relaciona con su uso en las producciones documentales. Además su capacidad para ofrecer composiciones sin profundidad de campo, ofrece como resultado imágenes asociadas al pictorialismo abstracto, un estilo muy característico de ciertos filmes de los años setenta y en otros de los ochenta como *Scarface* (Brian De Palma, 1983) fotografiada por John A. Alonzo, y *Manhunter* (Michael Mann, 1986) fotografiada por Dante Spinotti. Además los teleobjetivos permiten el cambio de foco en el mismo plano (*rack focusing*), muy característico en ciertos filmes de los años setenta. En periodos posteriores se combina con el desplazamiento de los personajes en el interior del cuadro, lo que produce composiciones cambiantes en profundidad. El incremento del uso de las ópticas teleobjetivas está muy relacionado con la tendencia iniciada en los años sesenta hacia el empleo de escalas de plano más reducidas. Esta circunstancia obtiene como resultado una reducción notable de la utilización de planos generales y americanos, muy útiles en el repertorio estilístico de décadas pretéritas. La consecuencia directa de este tipo de elecciones es una reducción de las posibilidades de trabajar la puesta en

³²⁷ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, Op. cit., pp. 124-127

³²⁸ ROBLEY, LES PAUL, Op. cit., pp. 50-58; TURNER, JEAN, Op. cit., pp. 51-54

escena en profundidad, y de la expresividad corporal de los actores que queda limitada a su rostro (ojos, boca y cejas)³²⁹.

La óptica de distancia focal variable o *zoom* se sigue aplicando en filmes como *París-Texas* (Wim Wenders, 1984) fotografiada por Robby Müller, *Un dimanche à la campagne*, *A passage to India* o *Desperately seeking Susan*. Frente a ello otros comienzan a reducir de modo notable su uso decantándose por ópticas fijas que ofrecen una mayor definición, como es el caso de *The color of money*, *Murphy's romance* y *Heartburn*³³⁰.

En lo referente a los usos expresivos de las ópticas en esta década se detectan determinadas asociaciones relacionadas con la progresión estilística o el "programa expresivo" citado por Salt. Así en el filme *Cocoon* las ópticas teleobjetivas se asocian a la juventud y las angulares a la vejez. Por su parte en el filme *Ordinary people* (Robert Redford, 1980) fotografiado por John Bailey, la evolución del personaje principal a través del psicoanálisis, se marca mediante la progresión de la longitud focal de las ópticas, que varía entre los 29-35 mm. y los 75-100 mm. Otro caso relacionado con dicha progresión expresiva es el filme *Lost in America* (Albert Brooks, 1985) fotografiado por Arthur B. Rubinstein. En él se utiliza una óptica angular de 29 mm. hasta que la narración alcanza uno de los puntos de giro del guión, a partir del cual se emplea una lente de 1000 mm.³³¹.

Otro recurso expresivo considerado marcador de estilo son los diferentes movimientos de cámara. En esta década comienza la carrera imparable hacia su uso indiscriminado, circunstancia que se prolonga hasta la actualidad. Aunque no se trata de una tendencia novedosa puesto que está presente desde los inicios del desarrollo cinematográfico, su historia está surcada de varias fluctuaciones en cuanto a su aplicación. En el periodo relativo a los ochenta, aunque los movimientos de cámara están presentes en varias escenas, aparecen de modo casual frente a las décadas posteriores.

³²⁹ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, pp. 124-127 y 130-134

³³⁰ TURNER, GEORGE, E., "Lighting for drama: *The color of Money*", Op. cit., pp. 52-58; TURNER, GEORGE, "Murphy's Romance, William A. Fraker, ASC", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 4, April 1986, pp. 88-90; WIENER, DAVID JON, Op. cit., pp. 36-42

³³¹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., p. 289

La introducción de ciertas novedades tecnológicas como los soportes estabilizadores –*Steadicam* y *Panaglide*–, las grúas *Louma* y la video asistencia influyen en el notable incremento de los movimientos de cámara. Los dos primeros son dispositivos estabilizadores del movimiento de la cámara, concebidos inicialmente para evitar el exceso de vibración en los planos, y que se destinan de modo cada vez más acusado para introducir movimientos de cámara en cualquier tipo de plano³³². De este modo se reduce notablemente la presencia de planos estáticos, limitados a las producciones de bajo presupuesto. En el caso de la *steadicam* está presente en filmes como *Silkwood*, *The color purple* o *Poltergeist II: The other side*. Frente a ello otros filmes en los que también están presentes los movimientos de cámara, se decantan por el impacto o la energía provocada por los planos realizados con la cámara al hombro, como es el caso de ciertas escenas del filme *The Terminator*, o las escenas de disputas del filme *Cocoon*³³³. El impacto visual provocado por este tipo de planos provoca su demanda en un mayor número de filmes, y con ello la popularización de su empleo. La novedad no es por tanto la aplicación o el uso de los movimientos de cámara –cuyas raíces las encontramos en los filmes de la época silente–, sino la función a la que se destinan. En el caso de los inicios del cine, el objetivo principal de este tipo de movimiento es el incremento del énfasis de las escenas de mayor violencia como las de batalla, así como para los planos en los que se muestra el punto de vista subjetivo de un personaje, o en los reportajes de noticias. Del mismo modo en los filmes realizados en la época de la posguerra de los grandes estudios de Hollywood, este tipo de plano aparece de forma ocasional habitualmente para infundir un mayor realismo en una escena de combate, como es el caso del filme *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949) fotografiada por Reggie Lanning. En los años sesenta gracias a la influencia provocada por los documentales del *cinema vérité* como *Primary* (Robert Drew, 1960) fotografiada por Richard Leacock y Albert Maysles, así como por los filmes de la nueva ola francesa como *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) fotografiada por

³³² CHURCHILL, TED, “*Steadicam*, an operator’s perspective”, *American Cinematographer*, vol. 64, n°4, April 1983, pp. 36-39,113-120

³³³ MCKELVEY CLEAVER, THOMAS, “Adam Greenberg and *The Terminator*”, *American Cinematographer*, vol. 66, n°4, April 1985, pp. 50-52; SAMMON, PAUL M., Op. cit., pp. 51-57

Henri Dec e, y por los filmes británicos de la nueva ola como *This sporting life* (Lindsay Anderson, 1963) fotografiada por Denys N. Coop, los planos realizados con la cámara al hombro son aceptados como opciones estilísticas en los filmes de ficción norteamericanos. La espontaneidad y verosimilitud que imprimen en las escenas de confrontaciones íntimas, provocan su presencia en filmes como *Who's afraid of Virginia Woolf?* y *Faces* (John Cassavettes, 1968) fotografiada por Al Ruban, Maurice McEndree y Haskell Wexler. Desde entonces la técnica ha aparecido con asiduidad en un momento u otro de los filmes, siendo los directores plenamente conscientes de los beneficios de la inmediatez, urgencia y energía que pueden adquirir las escenas, así como del realismo en bruto capaz de imprimir a filmes como *The french connection* y *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975) fotografiada por Victor J. Kemper³³⁴.

En el terreno de las grúas destaca la introducción de la *Louma* a finales de los setenta y su extensa aplicación a partir de esta década y de las siguientes. Su brazo articulado por control remoto y su cabeza caliente capaz de realizar movimientos de 360 , permite –frente a otras grúas– conseguir puntos de vista imposibles para un operador de cámara. Sus características técnicas la convierten en un elemento de gran importancia para aumentar la novedad y el impacto de las imágenes. Una de las primeras aplicaciones se encuentra en *The Tenant* (Roman Polanski, 1976), fotografiada por Sven Nykvist, así como *1941* (Steven Spielberg, 1979) fotografiada por William A. Fraker y *To live and die in L.A.* (William Friedkin, 1985) fotografiada por Robby Müller. Su aplicación se extiende a otras producciones audiovisuales como los anuncios televisivos y videos musicales (Daniel Pearl la aplica de modo pionero en el video musical de Kenny Rogers *This woman* en 1983). El gran impacto provocado por este tipo de imágenes modifica su principal uso destinado a marcar un punto importante del filme, y se convierte en un recurso estilístico manierista en el que se busca la total identificación del espectador con los personajes que protagonizan la acci n³³⁵.

³³⁴ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, pp. 137, 144-145

³³⁵ GENTRY, RIC, "Louma Crane and William Friedkin", *American Cinematographer*, vol. 66, n  8, August 1985, pp. 81-86; SAMUELSON, DAVID, "Setting the camera free", *American Cinematographer*, vol. 76, n  12, December 1995, pp. 97-102

Por su parte el dispositivo electrónico adaptado a la cámara cinematográfica denominado video asistencia, permite visionar la toma registrada sin necesidad de mirar a través del visor. Esta novedad facilita la realización de complicados movimientos de cámara y por lo tanto, la posibilidad de incluirlos en un mayor número de filmes³³⁶.

La tipología de los movimientos de la cámara también es un marcador de estilo importante en las producciones cinematográficas. Uno de ellos es aquel que se desplaza junto a uno o varios personajes en el mismo plano. Con sus orígenes en los años 20, se convierte en un recurso estilístico destacado en los inicios del cine sonoro, visible en filmes como *Die 3 Groschen-Oper* (Georg Wilhelm Pabst, 1931) fotografiada por Fritz Arno Wagner, así como en la firma estilística de directores como Max Ophuls. Durante la década de los cincuenta filmes como *Touch of evil* (Orson Welles, 1957) fotografiada por Russell Metty y *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) fotografiada por Georg Krause, explotan este tipo de movimiento en una gran cantidad de planos. En la producción de la década de los ochenta, los planos de seguimiento de los personajes aparecen en un mayor número de filmes y llegan a identificarse con directores como Martin Scorsese, John Carpenter, Brian De Palma y otros directores del denominado Nuevo Hollywood³³⁷. Entre los ejemplos de su presencia figura la escena del filme *Raging Bull*, en la que la cámara persigue al personaje Joe LaMotta, en su recorrido desde el vestuario hasta el ring.

El desplazamiento de la cámara hacia delante es otro tipo de movimiento cuyos orígenes se sitúan en la década de los setenta. El resultado que se obtiene es una reducción de la escala del plano con la que se inicia la toma, y por lo tanto es posible percibir con facilidad la expresión de las emociones de un personaje. La consecuencia inmediata es un incremento de la tensión o un momento de descubrimiento de información desconocida. Algunos de los ejemplos de esta aplicación están presentes en filmes como *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973)

³³⁶AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Video Assist: Perils, properties, profits", *American Cinematographer*, vol. 68, n° 10, October 1987, p. 97

³³⁷ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, Op. cit., p. 182

fotografiada por Kent Wakeford y *Dog day afternoon* (Sidney Lumet, 1975) fotografiada por Victor J. Kemper³³⁸.

Otro recurso estilístico relativo a los movimientos de la cámara son aquellos que describen un desplazamiento circular. Sus raíces se encuentran en el filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1957) fotografiada por Robert Burks y en *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959) fotografiada por Sacha Vierny y Takahashi Michio. Presentes en ciertas escenas de *Hannah and her sisters* (Woody Allen, 1985) fotografiada por Carlo Di Palma, este tipo de movimiento se convierte en un cliché en las escenas en las que se muestran a dos amantes. Un derivado del mismo es el que describe un movimiento con forma de arco, recurso estilístico muy presente en la actualidad. Este tipo de desplazamiento se realiza en torno a un actor o pareja de actores y suele ser un modo usual de presentarlos. Sus orígenes se encuentran en la década de los sesenta, en escenas de diálogo o para aislar a un personaje de su entorno. También están presentes en los momentos de intimidad, en escenas de baile, para revelar nueva información que se descubre con el movimiento, o en escenas en las que los personajes se sientan en torno a una mesa. Algunos de los ejemplos en los que está presente son los filmes *The hustler* (Robert Rossen, 1961) fotografiada por Eugen Schüfftan, *You only live twice* (Lewis Gilbert, 1967) f por Freddie Young, *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) por Burnett Guffey, *American Graffiti* (George Lucas, 1973) por Jan D'Alquen y Ron Eveslage, *Sisters* (Brian de Palma 1973) f por Gregory Sandor y *Murder on the orient express* (Sidney Lumet, 1974) por Geoffrey Unsworth³³⁹.

El programa expresivo citado por Barry Salt también se detecta en filmes como *Desperately Seeking Susan*, en el que los planos estáticos se destinan a las escenas que describen el mundo de Rosanna, frente a los planos en movimiento del mundo de Madonna. También en *Fanny och Alexander* los movimientos de cámara se emplean para los momentos de alegría, frente a los estáticos para las escenas de soledad y tristeza³⁴⁰.

En esta década se introducen ciertas novedades técnicas relacionadas con los procesos de laboratorio, que ofrecen un aumento del contraste y la

³³⁸ BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it*, Op. cit., p. 136

³³⁹ *Ibidem*, pp. 130, 134-137, 144-145

³⁴⁰ PADROFF, JAY, Op. cit., pp. 28-34; BLOCK, BRUCE A., Op. cit. pp. 50-58

disminución de la saturación del color. Serán las responsables de una tendencia estilística que continúa en la actualidad, cuyo objetivo responde tanto a la investigación de nuevas formas de expresión adaptadas a la narración visual, como a la exclusiva intención de obtener un *look* diferente. Los procesos están vinculados con la retención de la plata de la emulsión y con la interrupción de los baños que forman parte del revelado del mismo.

En el caso de la retención de la plata, Ernesto Novelli Rimo es el creador del proceso E.N.R. (en honor a su nombre) en los laboratorios italianos Technicolor. Mediante la aplicación de diferentes porcentajes del E.N.R., se retiene una determinada cantidad de plata de la emulsión (*silver retention*), que ofrece como resultado un incremento del contraste y una desaturación de la colorimetría de la imagen (tendencia monocromática). Su aplicación es posible tanto en el positivo, como en el negativo o en el celuloide intermedio (*intermediate*). El director de fotografía Vittorio Storaro realiza la primera aplicación de dicho proceso en el filme *Reds* (Warren Beatty, 1981), que recibe un Oscar a la mejor fotografía ese mismo año. Tras el éxito del E.N.R., otros laboratorios cinematográficos se dedican a crear procesos derivados similares³⁴¹.

En el caso del proceso sin blanqueo (*bleach by pass*) se evita el paso relativo al blanqueo de la emulsión que forma parte de la cadena habitual del revelado del celuloide. Es posible su aplicación en el positivo, en el negativo o en la emulsión intermedia, y ofrece un resultado similar al proceso de retención de la plata. Durante esta década el laboratorio Kays es pionero en su aplicación en el filme *1984* (Michael Radford, 1984) fotografiado por Roger Deakins. Dicha experiencia es seguida por el laboratorio Eclair que lo aplica por primera vez en el filme *Desordre y Monsieur Hire* (Oliver Assayas, 1986) fotografiado por Denis Lenoir³⁴².

La tendencia a emplear una colorimetría en la que se reduce la saturación del color mediante los procesos anteriormente citados, no impide la utilización de

341

http://www.cameraguild.com/index.html?magazine/stoo101.htm~top.main_hp
(01/10/2008)

342 <http://www.theasc.com/magazine/nov98/soupdujour/pg3.htm>
(01/10/2008)

celuloide en blanco y negro con diferentes intenciones expresivas. Uno de los ejemplos es *Raging Bull* cuya utilización de la emulsión en blanco y negro se justifica por su objetivo de recrear el estilo visual de las fotografías publicadas en los años cuarenta por la revista *Look*. Por su parte en el filme *Zelig* el blanco y negro pretende emular el estilo visual de los noticiarios de los años 20 y 30³⁴³. En décadas posteriores veremos como aquellos filmes que desean un estilo visual en blanco y negro recurren por motivos económicos al celuloide en color, al que eliminan la saturación en el proceso de postproducción.

Además de las anteriormente citadas, también se detecta en esta década la existencia de una cantidad de filmes de época que recurren a técnicas y procesos antiguos, para tratar de aumentar la verosimilitud del relato. En el filme *Sophie's choice* Néstor Almendros reduce la saturación del color en las escenas que transcurren en la Alemania de los años treinta, para tratar de aproximarse al resultado visual obtenido mediante el sistema *Agfacolor* utilizado en dicha época. *Un dimanche à la campagne* constituye otro ejemplo en el que para lograr esa atmósfera del pasado, trata de recrear el proceso antiguo denominado *Autochrome* a través del uso del proceso sin blanqueo³⁴⁴. De alguna manera puede detectarse el intento de recrear iconos asociados a determinadas épocas, que los espectadores han asimilado como parte de su cultura visual. En este caso se asocian periodos históricos con determinados procesos técnicos característicos del momento, lo que contribuye a otorgar verosimilitud a la narración.

Frente a la tendencia estilística hacia una imagen en la que está presente una reducción de la saturación del color, en esta década ciertos directores de fotografía optan por lo contrario y lo convierten en un elemento expresivo dominante en sus filmes. Entre ellos destaca el italiano Vittorio Storaro que elabora su propia teoría inspirada en la de Johann Wolfgang von Goethe, y trata

³⁴³ GOODHILL, DEAN, "Manhattan, black and white romantic realism", *American Cinematographer*, vol. 63, n° 11, November 1982, pp. 1188-1194; BOGRE, MICHELLE, Op. cit., pp. 43-48; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The five films nominated for best cinematography of 1980", *American Cinematographer*, vol. 62, n° 5, May 1981, p. 488

³⁴⁴ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Oscar nominees for cinematography, Sophie's choice", *American Cinematographer*, vol. 64, n° 4, April 1983, pp. 53-57; CHASE, DONALD, Op. cit., pp. 70-73

de aplicarla en varios de sus filmes. Otro caso interesante es el de la utilización del color por parte de la directora de fotografía Johanna Heer, en filmes como *Subway riders* (Amos Poe, 1981), *Kutya éji dala* (Gábor Bódy, 1983), *Decoder* (Muscha, 1984) y *Zuckerbaby* (Percy Adlon, 1985)³⁴⁵. Ambos serán estudiados en profundidad en el epígrafe dedicado al color.

2.9. LOS ANTECEDENTES DE LA IMAGEN DIGITAL: LOS 90

Los estilos fotográficos presentes en la dirección de fotografía de la década de los noventa, pueden considerarse una prolongación de la hibridación que ya se aprecia en el periodo anterior. La diferencia más patente entre los dos decenios radica en el extremismo presente en las propuestas estilísticas que ciertos autores de los noventa, aplican a sus obras. Entre los objetivos prioritarios de dichas planteamientos continúa la búsqueda de imágenes impactantes desde el punto de vista visual, capaces de captar de un modo más agresivo la atención del espectador, provocándole una experiencia de vivencia directa de la acción. Al mismo tiempo continúa presente la intención de imprimir conscientemente una “marca de autor” o firma de sus creadores, capaz de identificar un corpus visual. Este fenómeno se explica a través del creciente interés que ciertos directores de fotografía muestran en cuanto a la obtención de reconocimiento como creadores de las imágenes o autores del resultado visual del filme, lo que provoca su deseo por imprimir un estilo propio que los caracterice, así como la defensa de la autoría sobre dichas imágenes³⁴⁶. Esta intención se pone de manifiesto en la declaración promulgada en 1999 con motivo de la celebración del festival especializado en dirección de fotografía cinematográfica *Camerimage*. Denominada “Declaración de Torún” (*Torún Declaration*), directores de fotografía de 22 países reivindican

³⁴⁵ WEINBERG, JOEL, “*Sugarbaby* -a color-drenched story”, *American Cinematographer*, vol. 67, n° 5, May 1986, pp. 28-34

³⁴⁶ WEXLER, HASKELL, “Filmmakers’ forum: Artists’ rights and social conscience”, *American Cinematographer*, vol. 75, n° 7, July 1994, p. 104; STORARO, VITTORIO, “Filmmakers’ forum: The rights to sign ourselves as *Authors of Cinematography*”, *American Cinematographer*, vol. 76, n° 2, February 1995, p. 96; ROIZMAN, OWEN, “Filmmakers’ forum: Cinematographers should share the spotlight”, *American Cinematographer*, vol. 76, n° 7, July 1995, p. 104

su derecho de autoría³⁴⁷. Este fenómeno también explica el creciente interés por la experimentación tal y como menciona el director de fotografía Janusz Kaminski – colaborador habitual de Steven Spielberg– en un artículo. Kaminski alude a la necesidad de incrementar la experimentación en la fotografía cinematográfica, y cita como ejemplos los trabajos de los directores de fotografía Vittorio Storaro, Robby Müller, Robert Richardson, Malik Sayeed, Newton Thomas Siegel o Harris Savides³⁴⁸. No es de extrañar que cada vez un mayor número de profesionales noveles que compiten por introducirse en la industria cinematográfica, opten por un estilo extremo en sus trabajos.

La búsqueda de una “marca estilística” que identifique un conjunto fílmico, oscila entre aquellos que conscientemente la buscan y los que pretenden desvincularse de ella. No obstante, éstos últimos –quizás no conscientemente– optan por la inclusión de determinados parámetros fotográficos que acaban diseñando un perfil de su estilo, descubierto a través de un análisis en profundidad de su trabajo.

Uno de los mayores peligros que se derivan de la consecución de un estilo caracterizado por determinadas constantes fotográficas es el encorsetamiento en un determinado tipo de filme, que en ocasiones coincide con su pertenencia a un determinado género cinematográfico (*thrillers*, comedias, cine de fantasía, etc.). De ahí que otros directores de fotografía –temerosos de repetirse a sí mismos *ad infinitum*– eviten elecciones estilísticas muy marcadas o elijan fotografiar filmes muy diferentes entre sí.

Continúa por lo tanto durante este periodo una de las tendencias estilísticas presentes en la década pasada –que aboga por la narración auto-consciente– y que

³⁴⁷ HENDRYKOWSKI, MAREK, “Letter from Torun: *Camerimage* ‘93”, *American Cinematographer*, vol. 75, n° 5, May 1994, pp. 71-72; <http://www.imago.org/index.php?page=77> (20/03/2009)

³⁴⁸ KAMINSKI, JANUSZ, <http://www.theasc.com/magazine/aug98/saving/index.htm> (01/04/2009); AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “Cinematographers as authors”, *American Cinematographer*, vol. 86, n° 3, March 2005, p. 109

Noël Carroll define como “estilización estridente” (*strident stylization*)³⁴⁹. Uno de los casos más significativos es el de los filmes realizados por el tándem formado por el director Oliver Stone y el director de fotografía Robert Richardson, quienes llevan al extremo su estilo visual en filmes como *The Doors* (Oliver Stone, 1991), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) y *U-Turn* (Oliver Stone, 1997). La experimentación llevada a cabo por estos dos creadores produce una gran cantidad de innovaciones estilísticas de la década de los noventa³⁵⁰.

El extremismo está presente de modo más visible en aquellas propuestas cuyo interés no reside en la mimesis de la naturaleza, sino en una interpretación artística o en un acercamiento a la narración de un modo más alejado de lo que nuestros sentidos perciben como realidad. Tal y como citábamos en el epígrafe anterior, entre las influencias directas que recibe el estilo más teatral se encuentran los productos publicitarios audiovisuales como los anuncios televisivos y los vídeos musicales, aunque también siguen bebiendo de otros filmes y de formas artísticas como la fotografía y la pintura. Las características especiales de este tipo de producto comercial destinado a atraer la atención de los consumidores mediante la utilización de imágenes atractivas visualmente, los convierte en un excelente terreno de experimentación de tecnologías novedosas que repercuten en la estética de la imagen, y que en numerosas ocasiones trascienden a la gran pantalla. Un fenómeno importante relacionado con dicho éxito es el hecho de que hacia 1987, la cadena musical MTV comienza a unir los nombres de los directores de los videos musicales a las obras que realizan³⁵¹. El creciente consumo de este tipo de productos y el interés de los espectadores por conocer a sus artífices, es una de las causas que explica la contratación –por parte

³⁴⁹ CARROLL, NOËLL, *Interpreting the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 261

³⁵⁰ GENTRY, RIC, “A splintered vision of America”, *American Cinematographer*, vol. 77, n° 3, March 1996, p. 37

³⁵¹ Carol Vernallis cita la obra de Roger Beebe *Music Video/Music Television/MTV* (Duke UP), publicada próximamente, en el artículo “The most terrific sandbox: Music Video Directors, style and the question of the *auteur*” *Quarterly Review of Film and Video*, 25:5, 2008, pp. 404-425

de los productores– de aquellos profesionales que logran los resultados más impactantes, constituyendo de ese modo otra vía de introducción a la industria cinematográfica³⁵². Uno de los ejemplos más interesantes es el director de fotografía Daniel Pearl, que desarrolla su carrera profesional principalmente en el ámbito de los videos musicales y de los anuncios publicitarios, aunque también realiza incursiones en la producción de largometrajes como *The Texas chain saw massacre* (Tobe Hooper, 1974)³⁵³. Entre sus obras más destacadas se encuentran los vídeos musicales para artistas como Michael Jackson (*Billie Jean*), “The police” (*Every breath you take*, galardonado por la MTV en 1984) y “U2” (*With or without you*), entre otros. En el terreno de los anuncios televisivos destaca “Wings” realizado en 1999 para la compañía Motorola, que en la actualidad forma parte de la colección permanente del museo de arte moderno de Nueva York³⁵⁴.

Otros profesionales que comienzan su carrera en la industria de los videos musicales y de la publicidad, y consiguen introducirse en la industria cinematográfica son los directores de cine David Fincher y Michel Gondry, así como los directores de fotografía Harris Savides y Jeff Cronenweth³⁵⁵.

Otra de las marcadas influencias que comienzan en los años noventa es la estética digital característica de los videojuegos, productos que comienzan a alcanzar altas cotas de calidad, y cuya imagen se construye exclusivamente por

³⁵² JARECKI, NICHOLAS, *Breaking in: How 20 Film Directors got their star*, New York, Broadway, 2001, p. 250; OPPENHEIMER, JEAN, “Mind games”, *American Cinematographer*, vol. 81, nº 9, September 2000, pp. 42-43

³⁵³ WILLIAMS, DAVID, E., “Wrap shot”, *American Cinematographer*, vol. 84, nº 12, December 2003, p. 128

³⁵⁴ FISHER, BOB, “Pearl’s wisdom helps cars develop crash”, *American Cinematographer*, vol. 73, nº 8, August 1992, pp. 26-32; FISHER, BOB, “Big Bang in the Bahamas”, *American Cinematographer*, vol. 82, nº 7, July 2001, pp. 66-71; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “New A.S.C. member”, *American cinematographer*, vol. 86, nº 5, May 2005, p. 111

³⁵⁵ PROBST, CHRISTOPHER, “Playing for keeps on *The Game*”, *American Cinematographer*, vol. 78, nº 9, September 1997, p. 39; WILLIAMS, DAVID E., “Production slate: *Perfect* images earn accolades”, *American Cinematographer*, vol. 78, nº 7, July 1997, pp. 16-20

medios digitales. Uno de los claros exponentes de la influencia de dicha estética es el filme *The Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999) fotografiado por Bill Pope, en el que se entremezcla la imagen digital (Computer Generated Images o CGI) con la analógica³⁵⁶. Uno de los filmes pioneros en dicha integración es *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) fotografiado por Dean Cundley, que supone un antes y un después en la carrera meteórica de la cinematografía que combina dispositivos digitales con analógicos. También es representativa de dicha integración *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) fotografiada por Don Burgess, en la que se integran imágenes de archivo con otras de la actualidad en perfecta simbiosis, o la saga de *Star Wars* dirigida por George Lucas, gran defensor en un principio, del rodaje en Alta Definición³⁵⁷.

La importancia creciente que adquieren los videos musicales, los anuncios publicitarios y los videojuegos, queda reflejada tanto en los artículos publicados

³⁵⁶ PROBST, CHRISTOPHER, "Welcome to de machine", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999, pp. 32-45; MAGID, RON, "Techno Babel", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999, pp. 46-55

³⁵⁷ MAGID, RON, "After *Jurassic Park*, traditional techniques may become fossils", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 12, December 1993, pp. 58-65; MAGID, RON, "Exploring the future of special effects", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 2, February 1994, pp. 26-33; MAGID, RON, "ILM breaks new digital ground for *Gump*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 10, October 1994, pp. 44-53; FISHER, BOB, "Digital Cinematography: A phrase of the future?", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 5, May 1993, pp. 31-32; MAGID, RON, "CGI spearheads brave new world of special effects", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 12, December 1993, pp. 26-32; PIZZELLO, CHRIS, "Forecasting the digital future", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 3, March 1994, pp. 22-30; ROBLEY, LES PAUL, "CGI on a shoestring budget, Part III", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 11, November 1994, pp. 26-32; MAGID, RON, "ILM magic is organized Mayhem", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 12, December 1994, pp. 50-58; MAGID, RON, "Peering behind Cameron's new curtain", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 12, December 1994, pp. 64-71; MAGID, RON, "George Lucas: past, present and future", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997, pp. 48-54; MAGID, RON, "An expanded universe", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997, pp.60-70

en revistas especializadas como *American Cinematographer*, como en la creación de festivales dedicados a la materia como el MVPA y la sección exclusiva de videoclips creada en el 2008 en el festival internacional de fotografía *Camerimage*³⁵⁸.

En el caso del estilo más cercano a la naturaleza o que posee un tratamiento más fiel a lo que nuestra percepción interpreta como lo real, durante la década de los noventa destacan sobre los planteamientos más clásicos, aquellos que defienden un resultado visual en el que predomina una estética cercana al

358

<http://www.mvpa.com/>,
<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=8445f64fe255bcd> (08/05/09);
 RHEA, MARJI, "Production slate: Music video award winners", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 1, January 1993, p. 18; PAVLUS, JOHN, "Night fever", *American Cinematographer*, vol., n° 7, July 2001, pp. 72-75; COMER, BROOKE, "Commercials: Where art and commerce collide", *American Cinematographer*, vol. n° 1, January 1993, pp. 25- 32; COMER, BROOKE, "Persistence of vision: Agent and matchmaker", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 4, April 1993, pp. 22-24; RHEA, MARJI; PIZZELLO CHRIS, "Production slate: Angel studios", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993, p. 14; MAGID, RON, "Perrier Ad employs latest whistles and bells", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993, pp. 26-32; COMER, BROOKE, "Kawasaki's *Kawabunga* campaign: seing is believing", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 5, May 1993, pp. 26-30; PIZZELLO, STEPHEN, "Energizer Ad recharges *King Kong*", *American Cinematographer*, vol. 75, n°3, March 1994, pp. 66-71; MAGID, RON, "3M's *Imagine* Ad dazzles eye of the beholder" *American Cinematographer*, vol. 75, n° 10, October 1994, pp. 26-32; MAGID, RON, "ILM and Ford team up for Mercury Launch", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 3, March 1995, pp. 24-28; PIZZELLO, CHRIS, "Lending the Lottery and epic aura", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 4, April 1995, pp. 26-32; HARDESTY, MARY, "On the spot: Filmmakers chase down ultra wheels' *Ice cream truck*", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996, pp. 93-94; MAGID, RON, "Height of fashion", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 9, September 1998, pp. 56-61; ARGY, STEPHANIE, "Rhythmic images", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 9, September 1998, pp. 62-66; ARGY STEPHANIE, "Short takes: Un chien esthero", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998, pp. 54-56

documental. Entre ellos destaca el surgimiento del movimiento Dogma '95 a finales de los noventa, cuyos principios estéticos están ya presentes en los filmes enmarcados en las vanguardias de cine europeo de mediados de los años cincuenta y sesenta, así como en los productos clásicos del cine documental. Liderado por el cineasta Lars Von Trier, reivindica un cine alejado del artificio de Hollywood. Para ello se adscribe de modo voluntario a una serie de normas entre las que destacan el empleo de la cámara al hombro en la totalidad del filme, la ausencia de la iluminación artificial y de cualquier dispositivo técnico de embellecimiento de la imagen, que en palabras de Marzal Felici favorecen el incremento de la espontaneidad de la interpretación de los actores, un mayor dinamismo en el ritmo interno de los relatos y la representación de una idea de proximidad al espectador³⁵⁹. Uno de los primeros filmes que promulgan el estilo Dogma '95 es *Breaking the waves* (Lars Von Trier, 1996) fotografiada enteramente con cámara al hombro por Robby Müller. Las bases estéticas de dicha obra están ya presentes en la mini-serie de televisión *Riget* (Lars Von Trier, 1994) y en otras series anteriores como *Homicide: life on the streets* (1993) y *ER* (1994)³⁶⁰.

La introducción de las cámaras digitales de pequeño formato como las Mini-DV así como otros sistemas digitales como la Alta Definición (HD), serán clave en el desarrollo de esta tendencia próxima al tratamiento estético documental. Basada en un estilo caracterizado por la libertad de la cámara y un tratamiento lumínico no significativo, pretende transmitir la máxima verosimilitud a través de la sensación de vivencia real de la acción. Este estilo está muy extendido en el cine actual, en las series de ficción, los anuncios publicitarios y los videos musicales. Del mismo modo enmarcado en el movimiento Dogma '95, se encuentra *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) fotografiado por Anthony Dod

³⁵⁹ THOMSON, PATRICIA, "The Idiots plays by Von Trier's rules", *American Cinematographer* vol. 81, n° 1, January 2000, p. 20; MARZAL FELICI, JOSÉ JAVIER, "Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine digital", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 686, tomo CLXXIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Febrero 2003, p. 381; KELLY, RICHARD, *El título de este libro es Dogma 95*, Barcelona, Editorial Alba, 2001, pp. 18-22

³⁶⁰ THOMPSON, PATRICIA, "Production slate: Rechristening *The Kingdom*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998, pp. 24-28

Mantle, primer filme que demuestra que un largometraje rodado con un formato de inferior calidad con respecto al 35 mm. (el Mini-DV), puede llegar a la gran pantalla. Será el punto de partida para la elaboración de productos audiovisuales de todo tipo, con formatos digitales cuya exhibición no se limita exclusivamente a la gran pantalla, sino a otras ventanas como Internet. Este fenómeno que desencadena el debate analógico *versus* digital, adquiere una gran importancia en la década posterior³⁶¹.

Enmarcados en la tendencia hacia la radicalización de la vertiente realista se encuentran planteamientos estéticos que se asemejan a las videograbaciones de aficionados o *home movies*, cuya finalidad es imprimir a las imágenes una verosimilitud a la narración de ficción, ya que los iconos que el espectador asocia con el mayor realismo son aquellos obtenidos mediante las grabaciones caseras. Uno de los filmes en los que está presente esta estética de las imágenes de videoaficionado es *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) fotografiada por Neal Fredericks, en la que los propios protagonistas son los que graban las imágenes de ciertas escenas. Un planteamiento similar está presente en las imágenes obtenidas por un videoaficionado, del momento en que asesinan Kennedy en el filme *JFK*³⁶².

Por lo tanto, la búsqueda de la máxima verosimilitud se asocia con resultados cuya estética está alejada de los planteamientos más clásicos del cine de Hollywood; es más, se obtienen imágenes que podrían considerarse antiestéticas o cercanas a lo que se denomina "estética del feísmo", y que entre los agentes realizadores de los filmes se denomina *gritty look*, tendencia que comienza en esta década y que adquiere gran relevancia en la posterior. Entre las características del mencionado *gritty look* se encuentra la utilización del grano de la emulsión como elemento expresivo, la evidencia de la movilidad de la cámara a

³⁶¹ RUDOLPH, ERIC, "Point east: A digital Dogma", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999, pp. 131-132; CRUDO, RICHARD, "Filmmakers' forum: The more things change...", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 7, July 1999, p. 128

³⁶² PIZELLO, STEPHEN; THOMPSON, PATRICIA, WILLIS, HOLLIS, "Sundance '99: a cooler climate", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999, pp. 96-100; FISHER, BOB, "The whys and hows of *JFK*", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 2, February 1992, pp. 44-45

través de la ausencia de soportes estabilizadores (cámara en mano o al hombro) o la escasez de esquemas lumínicos propios de la ficción cinematográfica.

A pesar del gran número de propuestas estilísticas que conviven en esta etapa, existe por lo general, un común denominador que consiste en la adaptación a un programa expresivo vinculado a la estructura del guión de la narración. Frente a los ochenta, los programas expresivos detectados en esta etapa son más elaborados y se justifican a través del desarrollo del guión, implicando varios aspectos de la dirección de fotografía. No obstante, no todos los filmes se adaptan a dicho programa expresivo, o al menos no a lo largo de todo el filme, y encontramos casos en los que la urgencia por obtener imágenes sorprendentes, impactantes o novedosas, se sitúa por encima de dichas convenciones.

En el programa expresivo relativo a la fotografía cinematográfica están presentes elementos relacionados con la iluminación (mezcla de luz suave y dura, de diferentes temperaturas de color, etc), con el estilo de cámara (empleo de celuloideos de diferentes tipos, focales, filtros, movilidad *versus* estaticidad de la cámara, cambios de velocidad, ángulo de obturación) y con la colorimetría (colores saturados o desaturados, cálidos o fríos, etc). Este tipo de características relacionadas con el desarrollo de un programa expresivo serán ampliamente tratadas en los subepígrafes relacionados con las mismas.

En el terreno relativo a los directores de fotografía, continúa una amplia internacionalización de dichos profesionales que es patente en la entrega de los galardones y premios de los festivales más representativos. Éstos constituyen un escaparte internacional y, por lo tanto, las influencias de los estilos fotográficos permeabilizan en las cinematografías mundiales, dependiendo de los presupuestos de cada producción y del tipo del filme. En este sentido la escasez de presupuesto puede considerarse una consecuencia directa que explique la tradición realista europea. De ahí el surgimiento de estilos más cercanos al documental como el neorrealismo o las propuestas de las nuevas olas europeas. Frente a ello, la tradición estadounidense –aunque también influenciada por las tradiciones más realistas– ha mostrado tradicionalmente una clara tendencia hacia un estilo clásico en el que se realiza un ensalzamiento de la naturaleza

mediante el embellecimiento, y que en palabras de Revault D'Allones ha conducido en diferentes vertientes a un estilo más teatral³⁶³.

En la tabla A se detalla el año, el filme y el director de fotografía ganador, de los premios entregados por tres de los festivales más importantes y representativos de la dirección de fotografía cinematográfica en la década de los noventa. Se trata del festival internacional *Camerimage* celebrado en Lodz (Polonia), de los premios entregados por la Asociación Americana de Directores de fotografía (*American Society of Cinematographers* o A.S.C.), y aquellos entregados por la Academia de cine de Hollywood. La justificación de la elección de estos tres festivales se fundamenta en la especialización en fotografía cinematográfica internacional, sobre todo en el caso del festival *Camerimage*. En cuanto a la A.S.C. (fundada en 1919), su elección se basa en que –a pesar de la existencia de multitud de asociaciones a nivel mundial en su mayoría asociadas a la Federación Europea de Directores de Fotografía (IMAGO)³⁶⁴– la A.S.C. es la pionera en este tipo de organizaciones, y su pertenencia –exclusivamente mediante invitación de los otros miembros integrantes– convierten su membresía en una marca ineludible de calidad³⁶⁵. Algo similar sucede con los premios que entrega la Academia de cine de Hollywood, que sin estar especializados en la disciplina la incluyen, y sus galardones constituyen fundamentalmente una referencia a nivel mundial. El inicio del festival *Camerimage* en 1993, explica la ausencia de filmes ganadores en los años anteriores a dicha fecha.

³⁶³ REVAULT D'ALLONES, FABRICE, Op.cit.

³⁶⁴ <http://www.imago.org/index.php?societies> (21/03/2009)

³⁶⁵ PIZZELLO, STEPHEN, "A.S.C. Seventy-fifth anniversary", *American Cinematographer*, vol. 75, nº 8, August 1994, pp. 68-104

Tabla A	CAMERIMAGE	A.S.C.	OSCAR
1990		<i>Dances with wolves</i> , Dean Semler	<i>Dancing with wolves</i> Dean Semler
1991		<i>Bugsy</i> , Allen Daviau	<i>JFK.</i> Robert Richardson
1992		<i>Hoffa</i> , Stephen Burum	<i>A River Runs Through It</i> , Philippe Rousselot
1993	<i>The piano</i> , Stuart Dryburgh	Searching for Bobby Fischer, Conrad Hall	<i>Schindler's list</i> , Janusz Kaminski
1994	<i>Woyzeck</i> , Tibor Máthé y <i>Wrony</i> , Artur Reinhart	<i>The shawshank Redemption</i> , Roger Deakins	<i>Legends Of the Fall</i> , John Toll
1995	<i>Siódmy pokój</i> , Piotr Sobocinski	<i>Braveheart</i> , John Toll	<i>Braveheart</i> , John Toll
1996	<i>Secrets and lies</i> , Dick Pope	<i>The english patient</i> , John Seale	<i>The english patient</i> , John Seale
1997	<i>Karakter</i> , Rogier Stoffers	<i>Titanic</i> , Russell Carpenter	<i>Titanic</i> , Russell Carpenter
1998	<i>Central do Brasil</i> , Walter Carvalho	<i>The thin red line</i> , John Toll	<i>Saving Private Ryan</i> , Janusz Kaminski
1999	<i>Elizabeth</i> , Remi Adefarasin	<i>American Beauty</i> , Conrad Hall	<i>American Beauty</i> , Conrad L.Hall

De los datos obtenidos en la tabla A se deduce la existencia de una alta hibridación de géneros entre los filmes galardonados, aunque la gran mayoría pertenece al género dramático. Como caso curioso destaca el premio que el festival *Camerimage* otorga al filme *Secrets and lies* (Mike Leigh, 1996) fotografiada por Dick Pope, en el que está presente la tragicomedia. El género de la comedia está totalmente ausente en los otros dos festivales, así como los géneros de acción y de *western*, en el *Camerimage*. En éste último es destacable que en el periodo comprendido entre 1990 y 1999, existe un equilibrio entre los filmes que narran décadas pasadas y aquellos que se centran en una época más actual. Frente a ello, los premios otorgados por la A.S.C. en la década de los noventa, 8 de las 10 películas galardonadas reflejan décadas pasadas, y 9 de 10 en el caso de los premios entregados por la Academia de cine de Hollywood.

En referencia al análisis de los directores de fotografía galardonados por el festival *Camerimage*, en la década de los noventa no premia al mismo director de fotografía en más de una ocasión. Este festival internacional también destaca por entregar sus galardones a directores de fotografía de nacionalidades diversas como puede verse en el gráfico A.

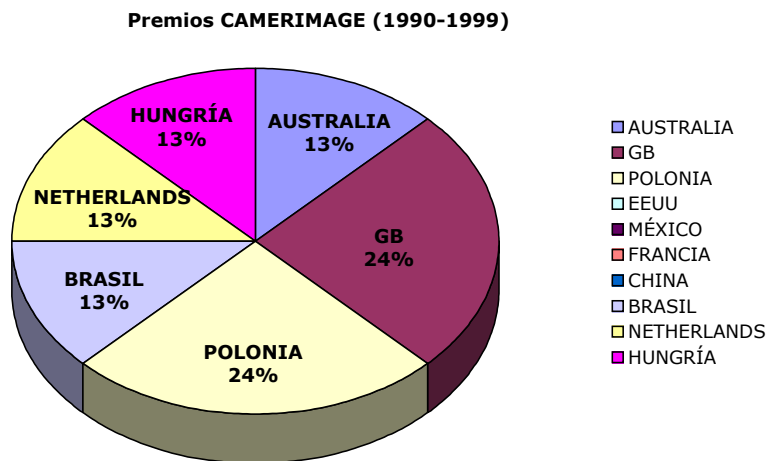


Gráfico A

No sucede lo mismo en los otros dos festivales de origen norteamericano, en los que se aprecia que la nacionalidad más galardonada es la estadounidense, tal y como se aprecia en los gráficos B y C.

Premios ASC (1990-1999)

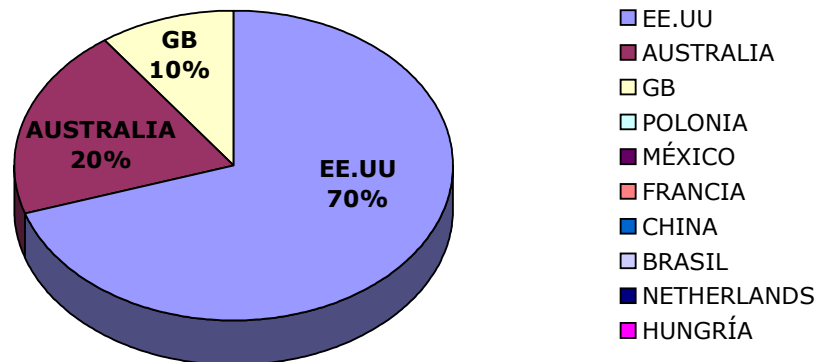


Gráfico B

Premios OSCAR (1990-1999)

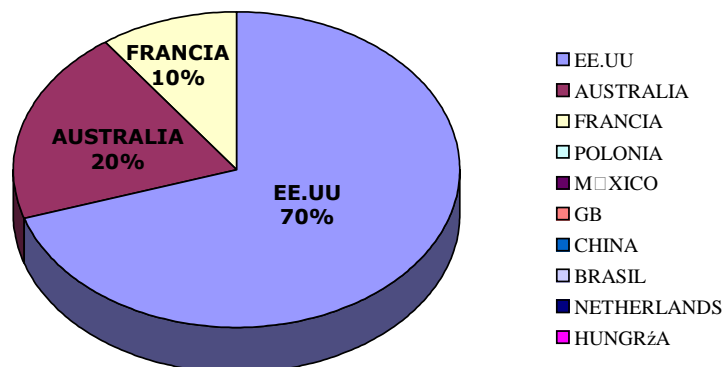


Gráfico C

Durante la década de los noventa los premios entregados por el festival *Camerimage* no coinciden en ninguna ocasión con los entregados por los otros dos festivales. Por su parte, la A.S.C. y los Oscar premian a las mismas películas en cinco ocasiones de las diez existentes entre 1990 y 1999. En 1990 ambos festivales galardonan al director de fotografía Dean Semler por el filme *Dances with wolves* (Kevin Costner, 1990); en 1995 es John Toll quien recibe ambos premios por el filme *Braveheart* (Mel Gibson, 1995). En 1996 John Seale es premiado por ambos festivales por el filme *The english patient* (Anthony

Minghella, 1996); Russell Carpenter en 1997 por *Titanic* (James Cameron, 1997), y en 1999, Conrad L. Hall por *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

El gráfico D muestra la nacionalidad de los directores de fotografía galardonados en los tres festivales. Destaca la supremacía de los premios entregados tanto por la Academia de cine de Hollywood como los de la A.S.C., a los directores de fotografía estadounidenses o que desarrollan su trabajo mayoritariamente en EEUU. Destacan en segundo lugar los directores de fotografía australianos tanto en los premios de la A.S.C. como en los de la Academia. En tercer lugar, en los premios entregados por la A.S.C., se encuentran los directores de fotografía británicos, siendo Francia el país que ocupa el tercer lugar en los galardones de la Academia de cine de Hollywood. El festival *Camerimage* reparte sus premios entre un espectro más amplio de latitudes, destacando Gran Bretaña y Polonia entre los más galardonados, seguidos de Brasil.

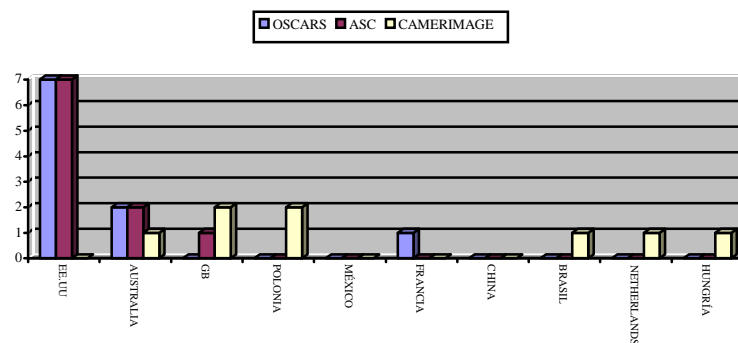


Gráfico D

Otros datos interesantes que se extraen de los gráficos es que de la totalidad de los galardones entregados por los tres festivales, los directores de fotografía más favorecidos son John Toll, con cuatro premios (dos Oscar y dos de la A.S.C.). El segundo lugar lo ocupa Conrad Hall, con tres premios (un Oscar y dos de la A.S.C.) y en tercer lugar con dos galardones, los directores de fotografía Janusz Kaminiski (A.S.C.), John Seale (A.S.C. y Oscar), Dean Semler (A.S.C. y Oscar) y Russell Carpenter (A.S.C. y Oscar).

Entre los directores de fotografía norteamericanos, o que pertenecen a la A.S.C., destacan durante esta etapa –por los premios y menciones recibidas en los

diferentes festivales– Robert Richardson, Darjus Khondji, Conrad L. Hall, John Toll, Janusz Kaminiski, Stephen Burum, Robert Elswit, John Schwartzman, Caleb Deschanel, Russell Carpenter, Allen Daviau.

En el entorno europeo, entre los directores de fotografía británicos destacan Roger Deakins, Dick Pope, Adrian Biddle, Stephen Goldblatt, Tony-Pierce Roberts, Michael Coulter, Remi Adefarasin y Roger Pratt entre otros. En el territorio francés, Philippe Rousselot, Robert Fraisse y Eduardo Serra. El italiano más internacional sigue siendo Vittorio Storaro, pero surgen otras figuras interesantes como Dante Spinotti. Así como en Polonia Piotr Sobocinski y Artur Reinhart, y en Hungría Tibor Máthé.

En otras latitudes destacan los mexicanos Gabriel Figueroa y Emmanuel Lubezki y en el polo opuesto del globo los chinos Gu Changwei y Yue Lu.

Los directores de fotografía australianos comienzan a despuntar desde mediados de la década de los ochenta con figuras como Dean Semler, John Seale y Stuart Dryburgh.

La ausencia de directores de fotografía españoles galardonados en los festivales internacionales más importantes, no implica una escasez de excelencia de su trabajo, sino una falta de internacionalización del mismo. Si tenemos en cuenta las estadísticas de los festivales más representativos en el territorio español, consideraremos tanto aquellos otorgados por la Academia de cine español (Premios Goya), como los que la A.E.C. (Asociación Española de Directores de fotografía) entrega desde el año 1994 (Premios Prisma) y el Madridimagen, festival de carácter internacional especializado en dirección de fotografía, cuya idea original parte de la A.E.C. y que hoy en día se organiza entre dicha asociación y la fundación Madridimagen e IMAGO³⁶⁶.

En la tabla B se especifican los premios, el año en el que se entregan, los filmes galardonados y los directores de fotografía. En el caso de la A.E.C., a partir del año 1996 también se incluye la categoría de mejor fotografía en programas o series de televisión. Por el contrario, el Madridimagen, aunque incluye la

366

<http://www.academiadecine.com/>;
<http://www.aecdirfot.org/prisma.html>;
<http://www.madridimagen.com/>
 (20/03/2009); AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "From the clubhouse: Report from Madridimagen '96", *American Cinematographer*, vol. 78, nº 2, February 1997, p. 136

categoría de producción televisiva durante los dos primeros años de su existencia (1996 y 1997), desaparece a partir de 1998.

Tabla B	A.E.C.	Madridimagen	Goya
1987			<i>El amor brujo</i> , Teo Escamilla
1988			<i>Divinas palabras</i> , Fernando Arribas
1989			<i>Remando al viento</i> , Carlos Suárez
1990			<i>El sueño del mono loco</i> , José Luis Alcaine
1991			<i>Las cartas de Alou</i> , Alfredo F. Mayo
1992			<i>Beltenebros</i> , Javier Aguirresarobe
1993			<i>Belle Epoque</i> , José Luis Alcaine
1994	<i>Tirano Banderas</i> , Fernando Arribas		<i>El pájaro de la felicidad</i> , José Luis Alcaine
1995	<i>Canción de cuna</i> , Manuel Rojas		<i>Canción de cuna</i> , Manuel Rojas
1996	<i>Mi nombre es sombra</i> , Javier Salmones. TV: <i>Yo, una mujer</i> , Tote Trenas	<i>Lorca</i> , Juan Ruiz Anchía <i>Jude</i> , Eduardo Serra y <i>Kolya</i> , Vladimir Smutny TV: <i>The sandman</i> , Tom Fährmann	<i>Antártida</i> , Javier Aguirresarobe
1997	<i>Tranvía a la Malvarrosa</i> , José Luis Alcaine TV: <i>La dama de Elche</i> , José F. Aguayo TV: <i>Ad libidum</i> , Tote Trenas	<i>Character</i> , Rogier Stoffers <i>14 days to life</i> , Martin Langer TV: <i>Black Show</i> , Wouter Suyderhoud	<i>El perro del Hortelano</i> , Javier Aguirresarobe
1998	<i>Tren de sombras</i> , Tomàs Pladevall TV: <i>DonJuan</i> , Fernando Arribas	<i>Tango, no me dejes nunca</i> , Vittorio Storaro, <i>Under ytan</i> , Jens Fischer y <i>When the light comes</i> , Theo Bierkens	<i>El color de las nubes</i> , Jaume Peracaula
1999	No consta ningún galardón	<i>A sombra dos abutres</i> , Acácio de Almeida	<i>Mararíá</i> , Juan Antonio Ruiz Anchía

El gráfico E muestra porcentualmente, los directores de fotografía más galardonados entre 1987 y 1999, por los citados festivales de dirección de fotografía del territorio español.

Directores de fotografía más premiados del territorio español (1987-1999)

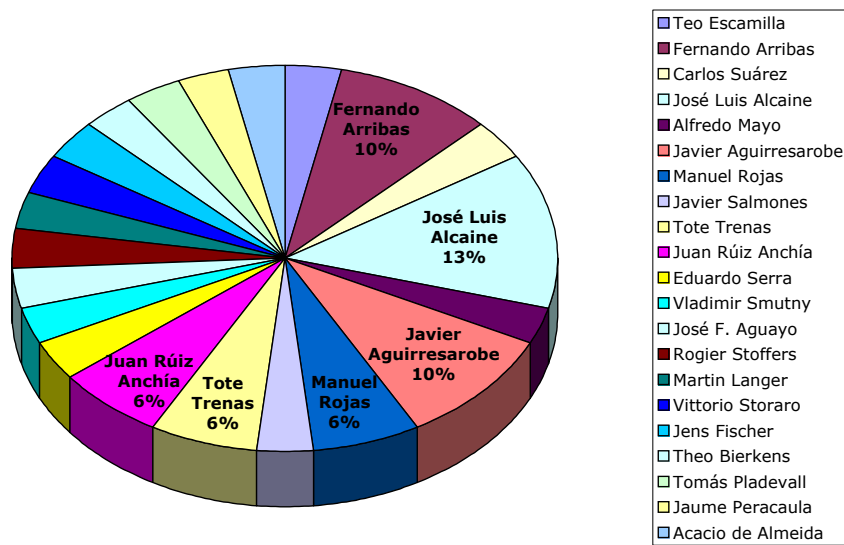


Gráfico E

Las conclusiones que se extraen del gráfico E es la supremacía de los directores de fotografía José Luis Alcaine (con un 13 % de la totalidad de premios); Javier Aguirresarobe y Fernando Arribas (con un 10 %); Tote Trenas, Juan Ruiz Anchía y Manuel Rojas (con un 6 %). El resto de directores de fotografía galardonados obtiene un 3 % de la totalidad de premios.

En el gráfico F se especifican los directores de fotografía que han recibido al menos un galardón de la A.E.C en la categoría de largometrajes de ficción, en el periodo comprendido entre 1987 y 1999.

Premios A.E.C. de cine (1987-1999)

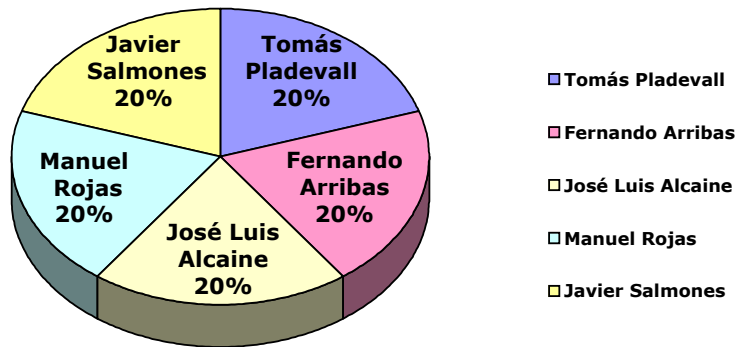


Gráfico F

Las conclusiones que se extraen del gráfico F es la existencia de un equilibrio en cuanto a los directores de fotografía galardonados. Llama la atención la ausencia del director de fotografía Javier Aguirresarobe, figura clave de la cinematografía española.

El gráfico G muestra a los directores de fotografía que han recibido un premio de la A.E.C en la categoría de productos televisivos, en el periodo comprendido entre 1996 a 1998.

Premios A.E.C de T.V (1987-1999)

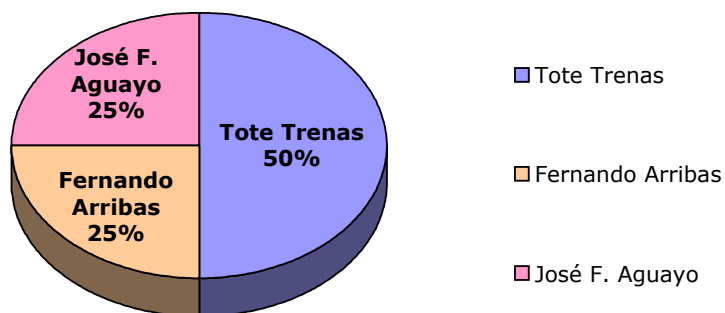


Gráfico G

Las conclusiones que se extraen del gráfico G es la supremacía del director de fotografía Tote Trenas en productos televisivos, con un 63 % de la totalidad de premios. El resto de galardones son repartidos de modo proporcional, entre los directores de fotografía Fernando Arribas, José F. Aguayo y Paco Escamilla. Estos datos indican la escasa variedad de directores de fotografía galardonados en el medio televisivo durante esta etapa.

El gráfico H muestra a los directores de fotografía que han recibido premios de la Academia de cine española, en el periodo comprendido entre 1986 y 2008.

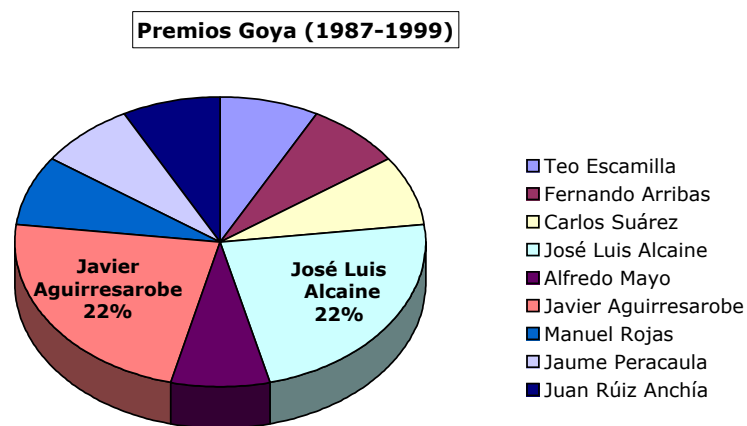


Gráfico H

Del gráfico H se extrae la supremacía de nuevo de los directores de fotografía Javier Aguirresarobe y José Luis Alcaine empatados con un 22 % de la totalidad de premios, frente al 8% de los restantes directores de fotografía.

El gráfico I muestra a los directores de fotografía que han sido condecorados por el festival Madridimagen.

Premios Madridimagen (1996-1999)

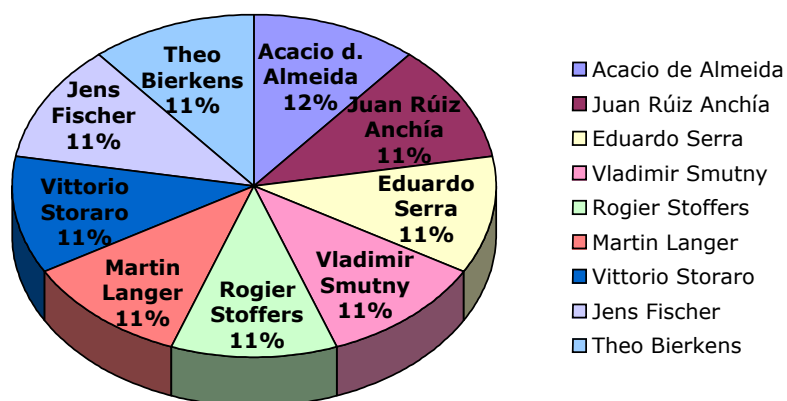


Gráfico I

El gráfico I muestra en primer lugar, el equilibrio existente en la entrega de los premios, ya que ningún director de fotografía destaca sobre el resto. En segundo lugar llama la atención la presencia de directores de fotografía no sólo españoles sino de otros países mayoritariamente europeos, que muestra un espíritu semejante al del festival *Camerimage*.

2.9.1. La hibridación del estilo lumínico en la década de los noventa

Durante la década de los noventa persiste la hibridación de estilos lumínicos asociados a las diferentes propuestas estilísticas mencionadas en la introducción del epígrafe. En numerosas ocasiones se ajustan al programa expresivo que se da detallado en el epígrafe 2.8, en el que existen correspondencias entre el planteamiento lumínico y la estructura del guión. De este modo se descubre una estructura diferente en cada acto, constituyendo los puntos de giro los momentos elegidos para realizar este tipo de cambio.

Por lo tanto, dentro de las convenciones estilísticas asociadas a un determinado tipo de género y teniendo en cuenta que en un mismo filme coexisten varios, encontramos variaciones estilísticas tanto entre diferentes filmes, como entre las secuencias del mismo según las motivaciones expresivas de cada director de fotografía. De este modo, si una obra audiovisual posee un tono de comedia en su primer acto y evoluciona a un tono más dramático en el tercer acto,

se puede observar un cambio estilístico paralelo desde una tonalidad en clave alta, bajo contraste y calidad de luz suave, hacia una tonalidad en clave baja, incremento del contraste y calidad de luz dura. Un ejemplo de este planteamiento es el filme *Sleepers* (Barry Levinson, 1996) fotografiado Michael Ballhaus, en el que en el primer acto existe una intención de crear un estilo visual cálido porque los protagonistas están creciendo en ese momento y son felices. El segundo acto en el reformatorio, el estilo visual cambia de dirección ofreciendo un *look* frío y oscuro opuesto a la calidez del primer acto. Finalmente el tercer acto ofrece un estilo visual que trata de asemejarse a lo que nuestros sentidos identifican como real³⁶⁷.

Siguiendo el programa expresivo mencionado con anterioridad, están presentes en esta década tanto aquellos filmes en los que coexisten las fuentes de iluminación dura y suave, como planteamientos lumínicos en los que están presentes en exclusiva tanto las fuentes de luz suave como las duras³⁶⁸.

Ejemplos del uso exclusivo de iluminación suave están presentes en la filmografía de Philippe Rousselot, Roger Deakins, Sven Nykvist y Emmanuel Lubezki³⁶⁹.

Frente a ello, están presentes otros casos en los que existe un uso exclusivo de iluminación dura como en *Candyman* (Bernard Rose, 1992) fotografiada por Anthony Richmond, *The hot spot* (Dennis Hopper, 1990) por Ueli Steiger, *Batman Forever* (Joel Schumacher, 1995) por Stephen Goldblatt, *Bugsy* (Barry

³⁶⁷ TURNER, GEORGE, "Revenge served cold", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996, p. 36

³⁶⁸ DAVENPORT, RICHARD, J. "One drink minimum", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 2, February 1996, pp. 30-31

³⁶⁹ HEURING, DAVID, "Nykvist continues storied career with *Chaplin*", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 1, January 1993, pp. 35-40; RUDOLPH, ERIC, "This is your life", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998, p. 76; PIZZELLO, STEPHEN, "Gallopig ghost", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 12, December 1999, pp. 38-53; PIZZELLO, STEPHEN, "Interview with the vampire taps new vein", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 1, January 1995, p. 46

Levinson, 1991) por Allen Daviau o *Terminator 2: Judgment day* (James Cameron, 1991) de Adam Greenberg³⁷⁰.

Dead Again (Kenneth Branagh, 1991) fotografiada por Matthew F. Leonetti, es un claro ejemplo en el que conviven fuentes de iluminación dura y suave. En ella está presente un planteamiento expresivo que identifica la calidad de la luz dura y el blanco y negro, con las escenas que representan el pasado y la luz suave y el color, con las escenas que representan el presente.

En una gran cantidad de filmes de los noventa, predominan las tonalidades oscuras y el alto contraste, influencia directa de filmes como *Blade Runner*. Dichas características son consecuencia de un diseño lumínico en clave baja (tanto con fuentes de luz dura como suaves), de un alto contraste (conseguido a través de la iluminación, y/o con procesos de laboratorio tipo E.N.R.), de la dirección artística (las tonalidades oscuras cobran protagonismo frente a las claras) y de la introducción de ópticas ultra luminosas como las Zeiss, que permiten trabajar con diafragmas muy abiertos y ofrecen una alta definición. Entre los ejemplos en los que destaca la tendencia hacia las tonalidades oscuras y el alto contraste se encuentran *Lost Highway* (David Lynch, 1996) fotografiada por Peter Deming, *Unforgettable* (John Dahl, 1996) fotografiado por Jeff Jur y *Crash* (David Cronenberg, 1996) por Peter Suschitzky³⁷¹.

Algunos filmes que cumplen las características mencionadas en el párrafo anterior, más otras que no pertenecen al ámbito de la fotografía cinematográfica, han sido clasificadas por ciertos autores como cine negro contemporáneo o *neo-*

³⁷⁰ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The *Hot Spot*: Crime, Romance, Deceit, Steiger Records Small Town Chicanery", *American Cinematographer*, vol. 71, n° 11, November 1990; PIZZELLO, STEPHEN, "Batman forever mines comic book origins", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 7, July 1995, pp. 34-44; HEURING, DAVID; PIZZELLO, STEPHEN; RHEA MARJI, "Cinematography's finest feted", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 5, May 1992, pp. 59 y 61

³⁷¹ PIZZELLO, STEPHEN, "Highway to hell", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, March 1997, pp. 34-42; OPPENHEIMER, JEAN, "An *Unforgettable* world of light and shadow", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 1, January 1996, pp. 52-57; DAVIAU, ALLEN; ELMES, FRED, "Auto erotic", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 4, April 1997, p. 39

*noir*³⁷², una especie de revival en color del cine negro clásico de los años cuarenta. Aunque sería necesario un profundo análisis para identificar las constantes visuales que caracterizan la fotografía de los filmes que se consideran pertenecientes al cine negro, algunas de las obras que se incluyen en la denominación *neo-noir* son *Miller's crossing* (Joel Coen, 1990) fotografiada por Barry Sonnenfeld, *The last seduction* (John Dahl, 1993) por Jeffrey Jur, *Killing Zoe* (Roger Avary, 1994) por Tom Richmond, *Se7en* (David Fincher, 1995) por Darius Kondji, *The usual suspects* (Bryan Singer, 1995) por Newton Thomas Sigel, *Devil in a blue dress* (Carl Franklin, 1996) fotografiada por Tak Fujimoto, *Fargo* (Joel Coen, 1996) por Roger Deakins y *Lost Highway*³⁷³.

El acusado contraste de la imagen de los noventa no es exclusivo de los filmes pertenecientes al cine negro contemporáneo o *neo-noir*, sino que será una característica común a otros tantos filmes de diferentes géneros. Junto al descenso de la saturación de los colores, constituirá un estilo visual cercano al monocromatismo, presente en gran cantidad de filmes de esta década y de la siguiente, aunque como veremos, a través de diferentes tratamientos. Sin

³⁷² Para un estudio en profundidad del cine negro contemporáneo o *neo noir*: CAMERON IAN (ed.), *The movie book of film noir*, London, Studio Vista, 1992; COPJEC, JOAN (ed.), *Shades of Noir: A Reader*, New York, Verso, 1993; CROWTHER, BRUCE, "Film noir. Reflections in a dark mirror", London, Columbus, 1988; RUBIN, RUBIN, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; TAQUINTO, MARILYN, *Pump 'em full of lead A look at gangsters at film*, New York, Twayne, 1998; VACHAUD, LAURENT, "Le rouge et le noir", *Positif*, n° 420, Feb. 1996, pp. 78-79

³⁷³ WILLIAMS, DAVID, E., "The sins of a serial killer", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 10, October 1995, pp. 34-40, 42; SONNENFELD, BARRY, "Shivers for blood simple", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 7, July 1985, pp. 70-72, 74; HARRELL, AL, "Personality prevails in *Killing Zoe*", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 4, April 1995, pp.72-74, 76-77; PIZZELLO, STEPHEN, "Highway to hell", Op. cit., pp. 34-42; RUDOLPH, ERIC, "True luminaries", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998, p. 103; PROBST, CHRISTOPHER, "Cold-blooded scheming", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 3, March 1996, pp. 28-34; RUDOLPH, ERIC, "Exposing Hollywood's sordid past. *Film noir* gets a facelift in *L.A. Confidential*", *American Cinematographer*, vol 78, n° 10, October 1997, pp. 46-55

embargo, también existe otra tipología de filmes que emplean el tono y la saturación del color de modo expresivo, tanto a través de la dirección artística como del empleo de fuentes de luz coloreada. Encontramos el caso del director de fotografía Vittorio Storaro y la simbología del color que en *Little Buddha* (Bernardo Bertolucci, 1993) fotografiada por Vittorio Storaro, cuya simbología queda reflejada a través del color de cada protagonista y que se especifica en el epígrafe 3. Otros casos donde está patente la luz coloreada son los filmes como *Cube* (Vincenzo Natali, 1997) fotografiada por Derek Rogers, en la que a pesar de que se rueda todo el filme en la misma localización, se crean espacios diferentes a través del empleo de la iluminación coloreada (blanco, verde, ámbar, rojo y azul). También está presente la luz coloreada en filmes como *Trainspotting* (Danny Boyle, 1995) fotografiada por Brian Tufano, en la que la paleta de color surrealista pretende provocar una reacción de repulsión en el espectador. El espacio en el que los protagonistas se drogan está dividido mediante la aplicación de diferentes gelatinas de color creando un espacio dominado por las tonalidades rojas para la cocina, amarilla para una de las habitaciones y azul para otra³⁷⁴. Otro ejemplo es la significación del azul y del amarillo en el filme *Get on the bus*. Ambos colores complementarios se colocan uno al lado del otro debido a la tensión que crean. En dicho filme, un cambio de color del amarillo al azul o viceversa, señala una progresión emocional³⁷⁵. Otros filmes como *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990) fotografiada por Vittorio Storaro o *Natural Born Killers* son también ejemplos de la aplicación del color como tratamiento expresivo adaptado a la narración.

En la década posterior veremos cómo la iluminación coloreada junto a procesos relacionados con la cinematografía digital, está presente de forma especial en filmes que son adaptaciones de cómics como *Batman Forever* o *Batman and Robin* (Joel Schumacher, 1997) fotografiada por Stephen Goldblatt³⁷⁶.

³⁷⁴ THOMPSON, ANDREW, "Trains, Veins and Heroin Deals", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 8, August 1996, p. 82

³⁷⁵ THOMPSON, ANDREW O., "Magic bus", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 11, November 1996, p. 64

³⁷⁶ DILLON, MARK, "Gleaming the *Cube*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 3, March 1998, p. 16; MAGID, RON, "Comic Book World Springs to Life for *Dick Tracy*, Lloyd, Ellenshaw Recount Design and Execution", *American Cinematographer*, vol. 71, n°

Independientemente de los planteamientos lumínicos de cada filme, la tendencia en el desarrollo tecnológico de los aparatos de iluminación sigue siendo la reducción del tamaño de los mismos y el mantenimiento de su potencia, tanto en fuentes de iluminación suave como dura. Es una consecuencia directa de la introducción de celuloideos de alta sensibilidad, así como de las ópticas ultra luminosas que permiten trabajar con diafragmas más abiertos. El aumento de la sensibilidad de las emulsiones también permite el aprovechamiento de las fuentes de luz presentes en los decorados, sean estas naturales (luz disponible o *available light*), o artificiales (practicables), así como un planteamiento más cercano a la naturalidad en sus esquemas lumínicos, lo cual constituye uno de los grandes anhelos de todo director de fotografía³⁷⁷. Durante esta década siguen utilizándose de forma extensiva las fuentes de luz dura introducidas en las décadas anteriores, como los HMI y las lámparas PAR, destacando la inferior utilización de los Fresnels muy presentes en la cinematografía clásica de Hollywood.

En cuanto a las fuentes de luz suave, la respuesta mejorada en la colorimetría de la fluorescencia y la introducción de una gran variedad de dispositivos de diferentes tamaños, la convierten en otra fuente de iluminación ampliamente utilizada en esta década, hasta el punto de crear un aspecto visual especial que ha llegado a tener gran influencia en lo que podríamos denominar el *look* de los noventa. De hecho el director de fotografía Darius Khondji elige iluminar a la actriz Liv Tyler enteramente con fluorescentes en *Stealing beauty* (Bernardo Bertolucci, 1996), precisamente por la carga simbólica que este tipo de proyector aporta al personaje identificándolo con la estética propia de los noventa o la postmodernidad³⁷⁸.

Otras novedades en proyectores de luz suave son las lámparas chinas (*chinese lanterns*), muy útiles para la iluminación de relleno. El director de

12, December 1990, pp. 80-87; PIZZELLO, STEPHEN, "Batman forever mines comic book origins", Op. cit., pp. 34-44; PIZZELLO, STEPHEN, "Heavy weather hits Gotham city", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 7, July 1997, pp. 34-50

³⁷⁷ MILLER, ARTHUR, "Natural lighting for interior sets", *American Cinematographer: special lighting suplement*, 2005, p. 14

³⁷⁸ WILLIAMS, DAVID, E., "A passion for color", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 6, June 1996, p. 58

fotografía Philippe Rousselot es pionero en esta técnica que se convierte en una de sus marcas estilísticas desde su empleo en *Interview with the vampire* (Neil Jordan, 1994) y en *Le reine Margot* (*Queen Margot*, Patrice Chereau, 1994). La influencia del estilo Rousselot es visible en el filme *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) fotografiada por Janusz Kaminiki³⁷⁹.

La calidad de luz suave y omnidireccional también se puede lograr mediante un tipo de pantalla difusora que aparece en esta década, –las *chimeras*– que se colocan directamente sobre los proyectores de luz, así como con los balones de helio (*Helium balloons*), grandes globos suspendidos en el aire en cuyo interior se alojan diferentes lámparas. Se usan de un modo cada vez más extendido para la iluminación de grandes superficies en las que resulta costoso e incluso imposible colocar proyectores tradicionales. Uno de los primeros usos en *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996) fotografiada por Stephen H. Burum³⁸⁰.

2.9.2. Los celuloideos de alta sensibilidad, la mezcla de formatos, los procesos de laboratorio, la mejora de las ópticas, dispositivos digitales en las cámaras cinematográficas, el despliegue de los soportes para la movilidad de la cámara.

El programa expresivo mencionado en la introducción del epígrafe también se aplica a través de los elementos fotográficos relacionados con la cámara cinematográfica. Dicha evolución está presente a través del empleo de filtros difusores o correctores, de las focales de las ópticas, de la velocidad de la cámara, del ángulo de obturación y de la estaticidad o movilidad de la misma.

La movilidad de la cámara se convierte –a partir de la década de los noventa– en una extensión ostentosa que comienza a manifestarse en el periodo anterior. Su capacidad para añadir energía y emoción (cine de la emoción) a la narración, provocan el incremento de su demanda y la popularización de los

³⁷⁹ PIZZELLO, STEPHEN, “*Interview with the vampyre taps new vein*”, Op. cit., p. 47; PIZZELLO, STEPHEN, “*Breaking slavery’s chains*”, *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1998, p. 34

³⁸⁰ GAINSBOROUGH, JOHN, “*Global village: Up, up in the air*”, *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999, pp. 12-14

planos en movimiento realizados tanto con la cámara al hombro como con soportes estabilizadores como la *steadicam* o con diferentes tipos de grúas. Un ejemplo de la tendencia a utilizar movimientos de cámara que producen mayor impacto es el cine del director Luc Besson, quien en *The fifth element* (Luc Besson, 1997) fotografiada por Thierry Arbogast³⁸¹. Otro ejemplo de movimiento de cámara que podría definirse como barroco por su alta estilización se produce en la escena en la que se presenta al personaje protagonizado por Paul Newman en *The Hudsucker Proxy*³⁸².

A pesar de la extrema movilidad de la cámara en comparación con otros periodos de la historia del cine, en la mayoría de las ocasiones se aplica el programa expresivo paralelo a la narración, enfatizándose el movimiento en los momentos de mayor tensión dramática (siguiendo un patrón propio del cine clásico). Aunque existen numerosos ejemplos, destaca el filme *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) fotografiado por Remi Adefarasin, en el que se produce una asociación entre la locura de la protagonista y el constante movimiento de la cámara, estilo que cesa cuando retorna la calma al final de la obra³⁸³. También en *Titanic* se marcan dos estilos fotográficos diferenciados en cada acto de la narración, siendo más suaves al inicio y tornándose frenéticos con el hundimiento del barco³⁸⁴.

La estrategia expresiva también es aplicada por ciertos directores de fotografía en el ámbito de las ópticas cinematográficas, variando las distancias focales desde angulares a teleobjetivas o viceversa, según evolucione la narración o el impacto que quieran producir mediante dicho cambio. También están aquellos que optan por un rango determinado de distancias focales, aplicando exclusivamente lentes angulares o teleobjetivas.

³⁸¹ THOMPSON, ANDREW, O., "Astral grandeur", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 5, May 1997, p. 34

³⁸² COMER, BROOKE, "Byzantine business plot begets *The Hudsucker Proxy*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 4, April 1994, p. 40

³⁸³ THOMPSON, ANDREW, O., "Production slate: for queen and country", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 12, December 1998, p. 18

³⁸⁴ RUDOLPH, ERIC, "This is your life", Op. cit., p. 100

Una de las principales razones que explican la elección de las ópticas angulares es la provocación en el espectador de una sensación impactante, visceral, de vivencia de la narración casi física. También existen numerosos ejemplos de esta aplicación entre los que se encuentran filmes de los hermanos Coen como *The Hudsucker proxy* (Joel Coen, 1994), *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, 1991) o *Fargo*, las tres fotografiadas por Roger Deakins³⁸⁵. Circunstancia similar sucede en *In the line of fire* (Wolfgang Petersen, 1993) fotografiada por John Bailey, *Hard target* (John Woo, 1993) por Russell Carpenter y *Temptress Moon* (Chen Kaige, 1996) por Christopher Doyle. Otros filmes como *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) fotografiada por Peter Suschitzky y *Trainspotting* se decantan por el empleo en exclusiva de una óptica angular (el 27 mm. en el primer caso y el 10 mm. en el segundo)³⁸⁶.

En cuanto a aquellos que se decantan por ópticas teleobjetivas encontramos *Final Analysis* (Phil Joanou, 1992) fotografiada por Jordan Conenweth o *The wings of the dove* (Iain Softley, 1997)³⁸⁷.

Los cambios de velocidad de la cámara, el ángulo de obturación y la aplicación de filtros, constituyen otras variables fotográficas que se aplican con finalidades expresivas. Los cambios de velocidad se dirigen –mayoritariamente– a enfatizar un determinado momento dramático, expandiendo o contrayendo el tiempo de la narración. Algunos ejemplos están presentes en filmes como

³⁸⁵ COMER, BROOKE, "Byzantine business plot begets *The Hudsucker Proxy*", Op. cit., p. 38

³⁸⁶ FISHER, BOB; PIZZELLO, CHRIS, "*In the line of fire*: An action film for existentialists", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993, p. 42; SCHARRES, BARBARA, "The hard road to *Hard Target*", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993, p. 70; RUDOLPH, ERIC, "Flesh for fantasy", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 5, May 1999, p. 49; THOMPSON, ANDREW, "Trains, Veins and Heroin Deals", Op. cit., p. 83; THOMPSON, ANDREW, O., "Shanghai charade", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 4, April 1997, p. 54

³⁸⁷ SINGER, MICHAEL, "*Final Analysis*: Freudian suspense, shot with style", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 3, March 1992, p. 46; RUDOLPH, ERIC, "This is your life", Op. cit., p. 96

Afterglow o *Clockers* (Spike Lee, 1995) fotografiada por Malik Sayeed³⁸⁸. Uno de los tándems que utiliza los cambios de velocidad de la cámara –entre otras constantes estilísticas– es el formado por el director Kar Wai Wong y el director de fotografía Christopher Doyle, en filmes como *Chung Hing sam lam* (Kar Wai Wong, 1994)³⁸⁹. También se hallan casos en los que las variaciones en el ángulo del obturador se aplican con la intención de aumentar el dramatismo de la narración. Según la ampliación o reducción del mismo sobre el ángulo estándar (172,8°) se obtienen resultados diferentes que varían desde la obtención de una imagen más definida o nítida con ángulos de 45° y 90°, que caracterizan las imágenes hiperrealistas del desembarco de Normandía en *Saving Private Ryan* o algunas escenas del filme *U-turn*³⁹⁰. En el caso contrario, cuando el ángulo de obturación se amplía sobre el estándar, se obtiene una imagen falta de nitidez en la que los objetos en movimiento fotografiados provocan una estela tras de sí. Se ha empleado en ocasiones para simular estados de embriaguez, de sensación de pérdida o poéticos.

La aplicación de los filtros difusores con finalidades expresivas son visibles en filmes como *Forrest Gump*, en el que para diferenciar los periodos de la narración aplica filtros difusores de diferente intensidad. De este modo en la década de los cincuenta crea imágenes más suaves y cálidas, frente a la década que relata la guerra de Vietnam, en la que añade textura a las imágenes y elimina la difusión³⁹¹.

La variedad existente en relación a la tipología de celuloideos permite la elección entre un amplio abanico de posibilidades según las necesidades expresivas de cada filme y el estilo de cada director de fotografía. De ahí que existan tres tipos de planteamientos estilísticos: los que aplican una gran variedad

³⁸⁸ PIZZELLO, STEPHEN, "Between "Rock" and a Hard Place", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 9, September 1995, p. 44; MAGID, RON, "A luminous *Afterglow*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 3, March 1998, p. 57

³⁸⁹ THOMPSON, ANDREW, O., "Shanghai charade", *Op. cit.*, pp. 48-56

³⁹⁰ THOMPSON, ANDREW, O., "Desert Noir", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 10, October 1997, p. 36

³⁹¹ PARISI, PAULA, "*Forrest Gump* gallops through time", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 10, October 1994, pp. 39-40

de emulsiones buscando experimentar con los mismos, aquellos que varían los celuloides adaptándose a las necesidades lumínicas y expresivas, y los que emplean un único celuloide para toda la narración. Entre estos últimos destacan *Feng yue* (Kaige Chen, 1996) fotografiada por Christopher Doyle, *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997) fotografiada por Guillermo Navarro, *Elizabeth, Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) fotografiada por Emmanuel Lubezki, *Trainspotting*, *Interview with the vampyre* y *Fargo*³⁹².

En el caso de los que experimentan con las emulsiones y con los formatos, encontramos filmes en los que está presente la mezcla de celuloides de 35 mm. de distintas características y sensibilidades, pero también se fusionan diversos formatos de negativo (Super 8 mm., 16 mm., 35 mm., 65 mm.). Tal es el caso de *Little Buddha*, en la que Vittorio Storaro diferencia de modo expresivo las escenas que narran la época contemporánea (35 mm.) de las que representan el pasado (65 mm.). Se pretende de este modo mostrar un pasado idílico en el que resalta la alta calidad de las imágenes y la saturación de los colores³⁹³.

El tándem formado por Robert Richardson y Oliver Stone introduce en sus filmes de forma pionera y con intenciones expresivas, la hibridación de formatos videográficos y cinematográficos. En *Natural Born Killers*, *JFK* o *Nixon* (Oliver Stone, 1995) encontramos mezclas de diversos tipos de celuloide en color y en blanco y negro de 35 mm., Super 8 mm., emulsión en blanco y negro de 16 mm. y vídeo en color (Hi-8 y Beta), material de archivo propio y ajeno. Uno de los ejemplos de la aplicación expresiva del formato Super 8 está presente en *Natural born killers*, en la escena que narra la boda de los protagonistas. Richardson utiliza la carga icónica del formato característico de las películas caseras de los años setenta, para crear un tipo de emoción en el espectador, circunstancia que se

³⁹² THOMPSON, ANDREW, O., "Shanghai charade", Op. cit., p. 54; THOMPSON, ANDREW, O., "Fly girl", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1998, p. 50; THOMPSON, ANDREW, O., "Production slate: for queen and country", Op.cit., p. 18; PIZZELLO, STEPHEN, "Gallopig ghost", Op. cit., p. 49; THOMPSON, ANDREW, "Trains, Veins and Heroin Deals", Op. cit., p. 83; PIZZELLO, STEPHEN, "*Interview with the vampyre* taps new vein", Op. cit., p. 46; PROBST, CHRISTOPHER, "Cold-blooded scheming", Op. cit., p. 30

³⁹³ FISHER, BOB, "Large format expands *Little Buddha*", Op. cit., pp. 38-46

repite en las escenas que muestran imágenes pertenecientes a las comedias de situación americanas³⁹⁴. Otros ejemplos están presentes en filmes como *Forrest Gump*, *Get on the bus* (Spike Lee, 1996) fotografiada por Elliot Davis y *Clockers*³⁹⁵.

El programa expresivo está presente también en la colorimetría de la imagen, siendo adjudicados tonalidades más brillantes y saturadas a los filmes pertenecientes al género cómico y adaptaciones de comic o de fantasía, y menos brillantes y con una saturación inferior en dramas, thrillers y filmes de época. También la paleta de color evoluciona con la narración en filmes como *Squeeze* (Robert Patton-Spruill, 1997), fotografiada por Richard Moos, en la que el color verde se identifica con las drogas y el crimen. De ahí que la localización en la que se dan cita dichos valores, esté permanentemente iluminada con un tono verdoso. Frente a ello la luz neutra y las tonalidades cálidas se identifican con los ambientes que connotan la calma y la tranquilidad³⁹⁶. La progresión de la colorimetría también se desarrolla de modo paralelo a la narración en *Idle Hands* (Rodman Flender, 1999) fotografiada por Chris Baffa, aunque en este caso los colores se tornan más saturados con el incremento de la maldad³⁹⁷.

La aplicación de ciertas variables fotográficas a un programa expresivo es posible en parte, gracias a las innovaciones tecnológicas que se introducen a lo largo de la historia del cine. En esta década además de las mencionadas, se encuentran las emulsiones de muy alta sensibilidad que tendrán una influencia importante en el estilo visual de los filmes. Por su parte, los procesos de

³⁹⁴ PIZZELLO, STEPHEN, "Natural born killers blasts big screen with both barrels", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 11, November 1994, pp. 36-54; GENTRY, RIC, "A splintered vision of America", Op. cit., pp. 36-44

³⁹⁵ PARISI, PAULA, "Forrest Gump gallops through time, Op. cit., p. 39; THOMPSON, ANDREW O., "Magic bus", Op. cit., p. 60; PIZZELLO, STEPHEN, "Between "Rock" and a Hard Place", Op. cit., p. 41

³⁹⁶ THOMPSON, ANDREW, O., "Straight out of beantown", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, March 1997, p. 55

³⁹⁷ ARGY STEPHANIE, "Fingers of doom", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999, p. 66

laboratorio asociados con la retención de la plata y los baños sin blanqueo que comienzan en la década anterior, alcanzan su máximo apogeo en este periodo.

De gran importancia es la aparición al final de los noventa del Intermediate Digital (*Digital Intermediate* o DI), proceso en el que está involucrado el escaneado del negativo, su manipulación a través de plataformas digitales, y su impresión posterior en una emulsión sensible. Este proceso híbrido (celuloide-digital-celuloide) es el paso intermedio de la transición de un sistema analógico a un sistema digital. Uno de los usos pioneros del DI en el que el celuloide es escaneado en su totalidad es *Pleasantville* (Gary Ross, 1998) fotografiada por John Lindley. A través de su digitalización es posible la mezcla en un mismo plano de elementos en color junto a otros en blanco y negro. El objetivo expresivo consiste en la identificación del color con los elementos positivos, frente al blanco y negro de los negativos. La evolución del filme hacia un final feliz permite la progresión desde el blanco y negro total hasta el color. A pesar de que el proceso se encuentra en un estadio muy primitivo a final de la década de los noventa, constituye una revolución en el campo cinematográfico similar a la de la introducción del celuloide en color. En el entorno europeo el primer empleo del DI se produce en el filme sueco *Zingo* (Christjan Wegner, 1998) En el siguiente epígrafe se especificará de modo extenso la influencia de la introducción del DI en el estilo visual de los filmes y en la integración de la cinematografía digital con la analógica³⁹⁸.

En el terreno de las emulsiones cinematográficas coexisten durante esta década las dos mayores compañías productoras de celuloide sensible: Kodak y Fuji, aunque la primera está a la cabeza de las emulsiones más reclamadas en la cinematografía internacional y especialmente en Estados Unidos.

Entre las novedades tecnológicas más interesantes relativas a las emulsiones sensibles se encuentran la introducción y la mejora de los celuloideos de alta sensibilidad. Entre ellas la Eastman EXR 5298 (500T) –que Kodak comercializa en

³⁹⁸ FISHER, BOB, "Black and white in color", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998, pp. 60-67; KAUFMAN, DEBRA, "A flexible finish", *American Cinematographer*, vol.84, n° 4, April 2003, p. 81

1994– y la Kodak VISION 5289 (800T) surgida en 1998, la emulsión más rápida jamás concebida³⁹⁹.

La alta sensibilidad de este tipo de emulsiones de la gama VISION, así como su alto contraste tienen claras influencias en el estilo visual de los filmes de esta década y de la siguiente, no sólo por el contraste inherente a la propia emulsión, sino por los niveles inferiores de iluminación necesarios para su impresión y las consecuencias que derivan. La alta sensibilidad junto a las ópticas ultra luminosas que se encuentran en el mercado permite trabajar con diafragmas muy abiertos (entre f 1.6 y f 2.8.), lo que implica la reducción notable de la profundidad de campo.

El incremento de la sensibilidad de los celuloides también supone el aumento del grano de la imagen resultante, sobre todo en el celuloide de 800T, y de ahí que las mejoras posteriores introducidas en las emulsiones, estén destinadas a la disminución del tamaño de dicho grano como es el caso de las emulsiones 500T y 320T de la familia Kodak VISION, introducidas en 1996.

También la compañía Fuji introduce emulsiones de alta sensibilidad sin alcanzar a la 800T, y sus mejoras también están destinadas al perfeccionamiento del grano de sus emulsiones. De este modo encontramos en los noventa la introducción de la Serie F con sus emulsiones F-250D y F-500T, que serán sustituidas en 1997 por las series SUPER-F a través de la emulsión F-500 (8571), celuloide favorito de Eduardo Serra, que aplica en *The wings of the dove* y en *What dreams may come* (Vincent Ward, 1998)⁴⁰⁰.

399

http://motion.kodak.com/US/en/motion/Products/Chronology_Of_Film/chrono4.htm (29/03/2009); PROBST, CHRISTOPHER, "New products: Kodak's expanding Vision", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998, p. 98; WILLIAMS, DAVID, E., "The art of darkness", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 5, May 1996, pp. 30-34

⁴⁰⁰ THOMPSON, ANDREW, O.; WILLIAMS, DAVID, E., "New products: New Fuji production and Intermediate stocks", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997, p. 114; RUDOLPH, ERIC, "This is your life", Op. cit., p. 96; MAGID, RON, "Dream weavers", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998, p. 44

Importante para la producción televisiva es la aparición en 1995, de los primeros negativos exclusivos para este medio como Kodak EXR Primetime 640T. Con menor contraste que los negativos destinados a los filmes para la gran pantalla, poseen una amplia latitud que permite captar las sutilezas que varían desde las altas luces hasta las sombras. Entre los directores de fotografía que eligen esta nueva emulsión en 35 mm. se encuentran Kenneth Zunder, que la aplica en la serie televisiva *Chicago Hope* y Tom Del Ruth en el capítulo piloto de la serie televisiva *Courthouse*⁴⁰¹. Frente a la emulsión de 35 mm., en la producción televisiva coexisten otros formatos como el Super 16 mm., cuya aplicación se incrementa gracias a las mejoras en la calidad de las emulsiones, en las ópticas, en las cámaras, y sobre todo debido al descenso en los costes presupuestarios frente al 35 mm. (15.000 dólares por episodio). Está presente en las series de televisión *The wonder years*, *The Young Indiana Jones chronicles*, *The commish* y *Sweet justice*, *Picket Fences*; *Dr. Quinn Medicine woman*; *The Monroes*; *Walker*; *Texas Ranger*; *Central Park West* y *Homicide: Life on the street*⁴⁰².

A mitad de la década de los noventa el formato Super 35 comienza a imponerse sobre el formato anamórfico a pesar de su inferior calidad. Algunos filmes que emplean el Super 35 son *True lies* (James Cameron, 1994) fotografiada por Russell Carpenter, *Apollo13* (Ron Howard, 1995) fotografiada por Dean Cundey, *Virtuosity* (Brett Leonard, 1995) por Gale Tattersall, o *The fifth element*. No obstante la aplicación del Super 35 se incrementa notablemente en la siguiente década, debido al empleo cada vez más importante del Intermediate Digital. Algo similar sucede con el Super 16 mm., que se plantea como formato idóneo para

⁴⁰¹ HEURING, DAVID, "Primetime stock enhances the airwaves", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996, pp. 75-79

⁴⁰² WILLIAMS, DAVID, E., "Transforming Super 8. New stocks reinvigorate small format", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 11, November 1996, pp. 28-32; RUDOLPH, ERIC, "MOMA celebrates Super 8", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 7, July 1998, pp. 115-116

filmes en los que se realiza un escaneado del negativo y su manipulación digital, como en el filme *Vera Drake* (Mike Leigh, 2004) fotografiada por Dick Pope⁴⁰³.

Los procesos de laboratorio también constituyen un recurso expresivo ampliamente empleado en la década de los noventa, constituyendo un marcador de estilo en directores de fotografía como Vittorio Storaro, Darius Khondji o Janusz Kaminski.

El E.N.R. se sigue aplicando de modo sobresaliente en filmes de esta etapa como *Michael Collins* (Neil Jordan, 1996) fotografiada por Chris Menges, *Bulworth*, *L.A. Confidential*, *Little Buddha* o *Stealing beauty*⁴⁰⁴, en *Amistad* y en *Saving private Ryan*⁴⁰⁵. El éxito del E.N.R. provoca la aparición de otros procesos similares como el C.C.E. (*Color Correction Enhancement*) y el A.C.E. (*Adaptive Color Enhancement*) de los laboratorios Deluxe. El C.C.E. se aplica por primera vez en el filme *Se7en*, y posteriormente en *Sleepy Hollow*. Khondji también será pionero en la aplicación del proceso A.C.E. en el filme *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), aunque otro ejemplo de su aplicación es el filme *The X-Files* (Rob Bowman, 1998), fotografiado por Ward Russell.

Otros procesos similares al E.N.R. son el N.E.C. (*Noir en Couleur*) de los laboratorios LTC, aplicado por Darjius Khondji en el filme *Le cité des enfants perdus* (Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, 1995) y en *Fight's club* (David Fincher, 1999). También Vilmos Zsigmond lo emplea en *Assassins* (Richard Donner, 1995), Antoine Roche en *Un frère* (Sylvie Verheyde, 1997) y Gerry Fisher en *K* (Alexandre Arcady, 1997).

Los procesos que evitan el baño de blanqueo (*Bleach Bypass*) ofrecen resultados parecidos al E.N.R., aunque no idénticos. Destaca el aplicado por los laboratorios Eclair en el filme fotografiado por Darjus Khondji *Delicatessen* (Marc

⁴⁰³ RUDOLPH, ERIC, "16 mm makes inroads in network television production", *American Cinematographer*, vol.76, n° 10, October 1995, pp. 60-66

⁴⁰⁴ OPPENHEIMER, JEAN, "Revolutionary images", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996, p. 81; FISHER, BOB, "Master of light and motion", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998, p. 57; FISHER, BOB, "Large format expands *Little Buddha*", Op. cit., p. 44; WILLIAMS, DAVID, E., "A passion for color", Op. cit., p. 56

⁴⁰⁵ PIZZELLO, STEPHEN, "Breaking slavery's chains", Op. cit., p. 32

Caro y Jean-Pierre Jeunet, 1991). Los laboratorios Fotokem ofrecen tres modalidades del proceso que consiguen diferentes intensidades: en el positivo, en el negativo y en el intermediate, consiguiendo diversas intensidades. Por su parte los laboratorios CFI disponen de dos tipos de aplicación con diferentes intensidades: el *standard silver tint* visible en el filme *She's so lovely* (Nick Cassavettes, 1997), fotografiada por Thierry Arbogast y en *Joyride* (Quinton Peeples, 1996), fotografiada por Stephen Douglas Smith. El otro tipo de proceso – *Enhanced silver tint*– es más intenso, y se usa por primera vez en *Kansas City* (Robert Altman, 1996) fotografiada por Oliver Stapleton⁴⁰⁶.

Durante los 90 se detecta otro tipo de proceso de laboratorio como el denominado “cruzado” (*cross process*) cuya aplicación responde a finalidades expresivas. Combina una emulsión reversible que requiere un proceso especial de laboratorio y un revelado estándar. Los resultados obtenidos ofrecen imágenes con un grano, una saturación y un contraste alto, en las que se produce un cambio notable con respecto a las tonalidades reales. Aunque los filmes que aplican este proceso son escasos, y a pesar de la existencia anterior de este tipo de emulsión, en 1999 se introduce la Kodak Ektachrome 100D (5285). La aplicación del proceso está presente en gran parte de las obras dirigidas por Spike Lee y por lo tanto podría considerarse un marcador de estilo. Influenciado por *The Underneath* (Steven Soderbergh, 1995) fotografiado por Elliot Davis. Lee utiliza el material reversible en *Clockers*, *Get on the bus* y *4 little girls* (Spike Lee, 1997) fotografiada por Ellen Kuras⁴⁰⁷. También el director de fotografía Robert Richardson aplica el proceso cruzado en *U-Turn*. La finalidad expresiva –en este caso– está justificada por el paralelismo entre la naturaleza desviada del celuloide y la de los protagonistas del filme⁴⁰⁸. El director de fotografía Newton Thomas Sigel aplica

⁴⁰⁶ RUDOLPH, ERIC, “Jazzed up” *American cinematographer*, vol. 77, n° 9, September 1996, p. 37

⁴⁰⁷PIZZELLO, STEPHEN, “Between “Rock” and a Hard Place”, Op. cit., pp. 38 y 40; THOMPSON, ANDREW O., “Magic bus”, Op. cit., pp. 56-66; RUDOLPH, ERIC, “Honoring the memory of *4 little girls*”, *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1998, p. 67

⁴⁰⁸ THOMPSON, ANDREW, O., “Desert Noir”, Op. cit., p. 36

en esta década el proceso cruzado en las secuencias que ofrecen el punto de vista del personaje que encarna a Mefistófeles en *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998)⁴⁰⁹.

En el terreno relativo a las cámaras de cine tradicionales, las principales novedades tecnológicas introducidas durante la década de los noventa están relacionadas con la creación de dispositivos digitales que permiten trasladar los datos de registro (diafragma, obturador, velocidad, distancia de enfoque, óptica empleada, etc) a una plataforma digital. Estas características permiten tener un control más exhaustivo sobre los parámetros técnicos empleados en cada plano, lo que resulta muy útil en filmes que requieren la aplicación de efectos especiales. Entre los modelos que incluyen las novedades digitales se encuentra el 535 de la compañía Arriflex, que se comercializa en 1990 y cuya aplicación es visible en filmes como *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992) fotografiada por Michael Ballhaus, *Elizabeth* o *Star Wars: Episode I: The phantom menace* (George Lucas, 1999) fotografiada por David Tattersall. El modelo 535 se vuelve más ligero y con mejoras en 1992, denominándose Arriflex 535B. Su aplicación está presente en multitud de filmes de la década, entre los que destaca *The fifth element*⁴¹⁰. Otra novedad de la compañía Arriflex es la introducción en 1994 del modelo 435 de la compañía Arriflex, capaz de rodar a una velocidad de 125 fps, con cambios de velocidad (*rampings*) programables⁴¹¹.

Desarrollos tecnológicos similares a los de la compañía Arriflex suceden en la empresa Panavision, que introduce diferentes modelos de cámara a lo largo de los años noventa como la *Panastar* (en 1991), la *Platinum Panaflex* y la *Millennium Panaflex*⁴¹².

En 1992 Aaton crea la *XTR-Pro* para 16 mm. y en 1999 introduce la *A-Mínima* de tamaño muy reducido, con capacidad para chasis muy pequeños,

⁴⁰⁹ PROBST, CHRISTOPHER, "Soup du jour", *American Cinematographer*, vol. 79 n° 11, November 1998, pp. 82-93

⁴¹⁰ THOMPSON, ANDREW, O., "Astral grandeur", Op. cit., p. 34

⁴¹¹ THOMPSON, ANDREW, O., "New products: Arriflex high-speed camera, variable primes and universal lightweight matte-box", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 7, July 1996, p. 94

⁴¹² PROBST, CHRISTOPHER, "New products: a camera for the 21st century", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 3, March 1999, pp. 201-211

claro síntoma del resurgimiento del formato de 16 mm., en ésta y la siguiente década⁴¹³.

Las ópticas cinematográficas alcanzan una gran perfección en esta década, en la que aumenta su luminosidad (con diafragmas más abiertos), su definición y su contraste. Entre ellas destacan las ópticas de alta luminosidad introducidas en 1998: las *Ultra Primes* de las compañías fusionadas Arriflex y Zeiss, y las Cooke S4. La calidad también alcanza a las ópticas de distancia focal variable o *zoom*, que introducen a lo largo de la década las compañías especializadas. Esta circunstancia provoca que se renueve el interés por su uso frente a las ópticas de distancia focal fija. Algunos de los ejemplos de la presencia del *zoom* se encuentran en filmes como *The player* (Robert Altman, 1992) fotografiada por Jean Lépine, *Prêt-à-Porter* (Robert Altman, 1994) fotografiada por Jean Lépine y Pierre Mignot, y *Short Cuts* (Robert Altman, 1993) fotografiada por Walt Lloyd⁴¹⁴.

En esta etapa destaca la aplicación de ópticas que ofrecen la posibilidad de enfocar selectivamente diferentes áreas de la imagen, gracias a la manipulación de su eje. Entre los modelos que surgen destacan las *swing & shift* introducidas en 1992 por la Clairmount Company, las *Slant focus* de Panavision, y las *Shift & Tilt* de Arri introducidas en 1996. Entre los ejemplos de su aplicación encontramos ciertas escenas de los filmes *Clockers* y *4 little girls*⁴¹⁵. También a través de otro tipo de lentes –en este caso ópticas periscopio o *snorke*– es posible obtener otros efectos expresivos impactantes. La colocación de la óptica al final de un tubo óptico alargado, permite acceder a espacios muy reducidos como la vena de uno

⁴¹³ RUDOLPH, ERIC, "16 mm makes inroads in network television production", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 10, October 1995, pp. 60-65

⁴¹⁴ THOMPSON, ANDREW, O.; WILLIAMS, DAVID, E., "New products: New Cooke lenses", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998, p. 136; BERGERY, BENJAMIN, "Inside Panavision", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997, p. 31

⁴¹⁵ PIZZELLO, STEPHEN, "Between "Rock" and a Hard Place", Op. cit., p. 41; RUDOLPH, ERIC, "Honoring the memory of *4 little girls*", Op. cit., p. 65

de los protagonistas de *Trainspotting*, por la que se introduce la droga. Panavision introduce el modelo periscopio *Frazier System* en 1995⁴¹⁶.

En cuanto a soportes que permiten la movilidad de la cámara, destacan en esta década las mejoras relativas a la altura, longitud, maniobrabilidad y control digital de los mismos, como es el caso de la grúa telescópica Technocrane – introducida por primera vez en 1986– y de sus derivados. La obtención de imágenes impactantes que permiten la vivencia de la acción en primera persona, la convierten en un sistema muy demandado en los filmes de ésta y de la siguiente década, como *The Doors*, *For the boys*, *JFK* o *The fisher king*⁴¹⁷. En cuanto al control digital de los movimientos de cámara (*motion control*), es de gran importancia en el desarrollo de la cinematografía digital que incluye efectos especiales, puesto que permite grabar cada desplazamiento y reproducirlo con exactitud, cuantas veces sea necesario. Esta característica es de gran importancia en la superposición de dos imágenes de diferente procedencia (analógica y digital) como sucede en su aplicación extensiva en *Star Wars: Episode I-The phantom menace* (George Lucas, 1999) fotografiada por David Tattersall⁴¹⁸.

Otra de las introducciones relativas a los movimientos de cámara que se producen en esta época es el llamado “efecto *Mátrix*” (*Bullet time* o *multi-camera array*), en honor al filme que lo populariza: *The Matrix*⁴¹⁹. El efecto se logra mediante la colocación en hilera y a corta distancia entre sí, de varias cámaras de fotografía convencional o fija. Las cámaras obtienen imágenes estáticas de la escena en movimiento en las que quedan reflejadas las mínimas variaciones que se producen, de forma que en su posterior edición ofrecen la ilusión de un movimiento ralentizado al más puro estilo Edward Muybridge. La detención del movimiento gracias a este dispositivo es muy superior al que se obtiene mediante

⁴¹⁶ THOMPSON, ANDREW, “Trains, Veins and Heroin Deals”, Op. cit., p. 86; SALT, BARRY, *Moving into pictures*, Op.cit., p. 312

⁴¹⁷ TURNER, GEORGE, “Read all about it: *Newsies* revives the Musical”, *American Cinematographer*, vol. 73, n° 5, May 1992, p. 47; PIZZELLO, STEPHEN, “Honoring ingenuity”, *American Cinematographer*, vol. n° 5, May 2005, p. 86

⁴¹⁸ <http://www.theasc.com/magazine/starwars/index.html> (13/05/2009)

⁴¹⁹ PROBST, CHRISTOPHER, “Welcome to de machine”, Op. cit., pp. 32-45; MAGID, RON, “Techno Babel”, Op. cit., pp. 46-55

el aumento de la velocidad de cualquier cámara cinematográfica. Experimentos anteriores a *The Matrix* están presentes en el filme *Kill and kill again* (Ivan Hall, 1981) fotografiado por Tai Krige, y posteriormente en el anuncio publicitario de la marca *Gap* "Khaki swing" (Matthew Rolston, 1998), fotografiado por Marco Mazzei⁴²⁰.

2.10. LA HIBRIDACIÓN ANALÓGICO-DIGITAL. LA TRASFORMACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA A TRAVÉS DE LA POSTPRODUCCIÓN DIGITAL

*Computers and typewriters have made it easier to write, but Herman Melville wrote Moby Dick with a pen. Millions of people own film and digital still cameras that are easy to use and inexpensive. But there is still only one Henri Cartier-Bresson, only one Mac Riboud and only one Sebastiao Salgado. (...) Digital technology is a tool we can use to tell our stories when and where it is appropriate, but techniques aren't a substitute for ideas, and style isn't a replacement for content*⁴²¹.

Los estilos fotográficos presentes en la dirección de fotografía del periodo relativo al 2000-2010 comparten las características apuntadas en el epígrafe anterior, es decir una sobresaliente hibridación estilística en la que destaca el extremismo presente tanto en las propuestas más estilizadas o teatrales, como en aquellas más cercanas a la mimesis de la realidad o realistas. En todas ellas existe la pretensión de captar y mantener la atención del espectador, así como la provocación de una vivencia directa (emoción) tanto a través de resultados impactantes desde el punto de vista visual, como mediante imágenes más cercanas al verismo ofrecido por los documentales, los reportajes de noticias y que asociamos con acciones que suceden en tiempo real.

A pesar del número de propuestas estilísticas existentes, sigue vigente en gran parte de ellas un común denominador basado en la adaptación a un

⁴²⁰ HOLBEN, JAY, "Short takes: Frozen moments and pop concert pizzazz", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 12, December 1999, pp. 99-103

⁴²¹ DEAKINS, ROGER, "On the future of filmmaking", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000, p. 5

programa expresivo vinculado a la estructura del guión, en el que se ven implicados varios aspectos de la dirección de fotografía.

Entre las tendencias no realistas presentes en los largometrajes de ficción continúa la influencia de otros productos audiovisuales como los anuncios publicitarios, los videojuegos y los vídeos musicales así como otras formas artísticas como la fotografía, la pintura o el diseño gráfico. Destacan de modo especial los vídeos musicales cuya calidad visual se incrementa progresivamente, y que se refleja tanto en los festivales especializados existentes, como en la creación de premios para ese tipo de producto dentro de la programación de festivales como el *Camerimage* (en el 2008)⁴²². De este modo se le otorga un lugar de importancia a este tipo de producto audiovisual, ámbito de prácticas de futuros profesionales y caldo de cultivo de experimentación visual que se transfiere al lenguaje fílmico de los largometrajes y de otras obras de ficción.

En el ámbito de las tendencias realistas la influencia de la puesta en escena documental apuntada en la década anterior, se incrementa de modo notable. Denominada estilo *vérité* por su relación con el *cinéma vérité*, persigue la autenticidad del resultado, mediante la creación de imágenes con una puesta en escena propia de los productos documentales o de los reportajes de noticias. El objetivo principal es provocar en el espectador la vivencia directa de la acción, mediante imágenes que simulan estar sucediendo en tiempo real. Para ello proponen un estilo alejado de los mecanismos clásicos de la ilusión cinematográfica, a través de un planteamiento de cámara y de la iluminación en el que se introducen conceptos como la imperfección (*rough style* o *gritty style*) y la improvisación. Algunos directores de fotografía como Christopher Doyle denominan a este tipo de acercamiento estilístico “anti-estético” o “Zen”, en el que las imágenes muestran aquello que observan nuestros ojos sin actuar sobre ellas ni introducir artificios⁴²³, lo que en principio resume la filosofía *vérité*. Entre los ejemplos de este tipo de acercamiento *vérité* destacan los filmes *Elephant* (Gus

422

<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=2679&PHPSESSID=ede3c8a0e24> (27/03/2009)

⁴²³ DAVIS, BOB, “Production slate: Indie drama and horror”, *American Cinematographer*, vol. 89, nº 4, April 2008, p. 20

Van Sant, 2003) fotografiada por Harris Savides, en la que los propios creadores reconocen la influencia de los documentales de Frederick Wiseman⁴²⁴. Otra propuesta en esta línea es la del filme *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) fotografiada por Emmanuel Lubezki, rodada mayoritariamente con planos secuencia, con escasa iluminación artificial, con la cámara en mano y evitando encuadres perfectamente delimitados⁴²⁵. Circunstancia similar a la que se desarrolla en el filme *Redacted* (Brian De Palma, 2007) fotografiada por Jonathon Cliff, en la que están presentes imágenes de noticias y de documentales, además de las obtenidas mediante cámaras de vigilancia y vídeos de baja resolución como los hallados en plataformas digitales como *Youtube*⁴²⁶. También está presente en el largometraje *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) fotografiada por Pablo Rosso, en la que se recrean las imágenes obtenidas a través de la videograbación de un reportero de noticias.

La introducción de sistemas de grabación digital desde los de mayor resolución –como la Alta Definición– hasta los de inferior calidad como el Mini-DV, junto con las nuevas ventanas de exhibición que ofrece Internet, impulsan el desarrollo de este tipo de vertiente realista e hiperrealista en los largometrajes de ficción. Entre los ejemplos se halla *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) fotografiada por Michael Bonvillain y rodada en Alta Definición, en la que se emulan las imágenes obtenidas por un video aficionado al más puro estilo *The blair Witch Project*, así como aquellas visibles en *YouTube* de los ataques terroristas del 2001⁴²⁷. Otro ejemplo de dicha influencia es el filme independiente *Megan is Missing* (Michael Goi, 2009) en el que se mezcla Alta Definición y Mini-DV, cuyas imágenes tratan de imitar a las obtenidas mediante cámaras *web* o de teléfono móvil. El propósito es obtener un producto que el propio director denomina

⁴²⁴ THOMSON, PATRICIA, "Walking the halls of fate", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 10, October 2003, pp. 60-71

⁴²⁵ BERGERY, BENJAMIN, "Humanity's last hope", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 12, December 2006, pp. 62 y 70

⁴²⁶ HEMPHILL, JIM, "War and truth", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 12, December 2007, pp. 22-28

⁴²⁷ WITMER, JON, D., "Some kind of monster", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 3, March 2008, pp. 36-45

hiperrealista, para lo que es necesario evitar la perfección clásica de las imágenes de los largometrajes de ficción⁴²⁸.

De modo paralelo a las tendencias detectadas, sigue presente la pretensión por parte de ciertos directores de fotografía de imprimir una marca estilística en las obras que realizan. Del mismo modo sigue vigente la lucha por la obtención de la autoría de las imágenes que tiene su continuidad en el congreso internacional sobre los derechos de autor de los directores de fotografía, celebrado en Huelva en el año 2005. En dicho congreso se reconoce a nivel mundial que las obras audiovisuales son el resultado de la contribución artística de varios creadores (co-autoría) y la contribución artística de los directores de fotografía en la creación de las imágenes en movimiento. Por lo tanto, el director de fotografía es siempre el autor de la fotografía cinematográfica y co-autor de la obra audiovisual⁴²⁹.

En el ámbito de los profesionales de la dirección de fotografía sigue vigente su internacionalización. Una de las novedades que surge en este periodo es el incremento de la presencia de las directoras de fotografía en el medio cinematográfico. Brianne Murphy es la primera mujer aceptada como miembro de la A.S.C., en 1980⁴³⁰ y en la actualidad –aunque el porcentaje es reducido frente al sector masculino– otras mujeres como Sandi Sissel, Nancy Schreiber, Ellen Kuras, Judy Irola, Amelia Vincent, Arlene Donnelly Nelson, Lisa Rinzler, Tami Reiker o Carolyn Chen, forman parte de dicha asociación⁴³¹. En otras asociaciones como la española, la presencia femenina es escasa ya que sólo Teresa Medina y Núria Roldós figuran como miembros de dicha asociación⁴³².

La presencia femenina se detecta fundamentalmente en productos audiovisuales incluidos en la categoría de independientes (el festival *Sundance* es

⁴²⁸ BOSLEY, RACHEL, K., "Production slate: A fateful connection", *American Cinematographer*, vol. 89, nº 11, November 2008, pp. 22-26

⁴²⁹ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Cinematographers as authors", Op.cit., p. 109

⁴³⁰ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "In memoriam", *American Cinematographer*, vol. 84, nº 11, November 2003, p. 118

⁴³¹ GABERT, SHELLEY, "Persistence of vision", *American Cinematographer*, vol. 85, nº 7, July 2004, pp. 74-83

⁴³² <http://www.aecdirfot.org/socios.php> (08/03/2012)

una constante) o destinados a la pequeña pantalla como las series de ficción, los videos musicales o los anuncios publicitarios. Destaca de modo especial el primer galardón que la A.S.C. entrega a una mujer – Tami Reiker– en la categoría de productos televisivos, por el piloto de la serie *Carnivàle* (Rodrigo García, 2003) de la HBO⁴³³.

Aunque la figura de la mujer no destaca de modo especial en los largometrajes de ficción de esta década, se detecta un incremento de su presencia en filmes como *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004) y *The ballad of Jack and Rose* (Rebecca Miller, 2005) ambas fotografiadas por Ellen Kuras; así como *Trees lounge* (Steve Buscemi, 1996), *Three Seasons* (Tony Bui, 1999) o *The night listener* (Patrick Stettner, 2006) fotografiadas por Lisa Rinzler. Maryse Alberti es otra directora de fotografía presente en el filme *The Westler* (Darren Aronofsky, 2008) y Mandy Walker en *Australia* (Baz Luhrmann, 2008).

Es obvia la ausencia de mujeres directoras de fotografía en la entrega de premios de los largometrajes más sobresalientes de la década. La tabla C muestra los galardones a la mejor fotografía cinematográfica entregados por la A.S.C, el festival *Camerimage* y la Academia de cine de Hollywood.

⁴³³ PIZZELLO, STEPHEN, "Images that linger", *American Cinematographer*, vol. 85, nº 5, May 2004, p. 87

Tabla C	CAMERIMAGE	A.S.C.	ÓSCAR
2000	<i>Amores Perros</i> , Rodrigo Prieto	<i>The Patriot</i> , Caleb Deschanel	<i>Crouching Tiger, Hidden Dragon</i> , Peter Pau
2001	<i>Le Roi Danse</i> , Gérard Simon	<i>The Man Who Wasn't There</i> , Roger Deakins	<i>The Lord of the Rings: The Fellowship Of the Ring</i> , Andrew Lesnie
2002	<i>Edi</i> , Krzysztof Ptak y <i>Road to Perdition</i> , Conrad L. Hall	<i>Road to Perdition</i> , Conrad Hall	<i>Road to Perdition</i> , Conrad L.Hall
2003	<i>Cidade de Deus</i> , César Charlone	<i>Seabiscuit</i> , John Schwartzman	<i>Master and Commander: The Far Side of the World</i> , Russell Boyd
2004	<i>Vera Drake</i> , Dick Pope	<i>A Very Long Engagement</i> , Bruno Delbonnel	<i>The Aviator</i> , Robert Richardson
2005	<i>Fateless</i> , Gyula Pados	<i>Memoirs of a Geisha</i> , Dion Beebe	<i>Memoirs of a Geisha</i> , Dion Beebe
2006	<i>The Illusionist</i> , Dick Pope	<i>Children of Men</i> , Emmanuel Lubezki	<i>El Laberinto del Fauno</i> , Guillermo Navarro
2007	<i>Le Scaphandre et le Papillon</i> , Janusz Kaminski	<i>There Will Be Blood</i> , Robert Elswit	<i>There Will Be Blood</i> , Robert Elswit
2008	<i>Slumdog Millionaire</i> , Anthony Dod Mantle	<i>Slumdog Millionaire</i> , Anthony Dod Mantle	<i>Slumdog Millionaire</i> , Anthony Dod Mantle
2009	<i>Venice</i> , Arthur Reinhart	<i>The White Ribbon</i> , Christian Berger, AAC	<i>Avatar</i> , Mauro Fiore
2010	<i>In darkness</i> , Jolanta Dylewska	<i>Inception</i> , Wally Pfister	<i>Inception</i> , Wally Pfister

Tal y como sucede en la década anterior, el género dramático domina en los tres festivales. También destaca la cantidad de filmes que narran épocas pretéritas como es el caso del festival *Camerimage*, en el que de las once películas que reciben galardón, 7 recrean épocas pasadas (2 pertenecen a siglos anteriores al XX y el resto están centradas en diferentes décadas de dicho siglo). Los restantes filmes se enmarcan en un periodo contemporáneo al de la grabación.

Por su parte, de las once películas vencedoras de los premios A.S.C., ocho reflejan épocas pasadas (una el siglo XVI y siete son un retrato de las diferentes décadas del siglo XX) y una de ellas está centrada en el futuro. Con respecto a los premios Oscar entregados en el periodo comprendido entre 2000-2010, seis de las

once películas galardonadas muestran épocas pasadas, una de ellas es contemporánea al momento de la grabación, y cuatro son de ciencia ficción.

En cuanto a la coincidencia de premios entregados, en el año 2002 y en el 2008, los tres festivales otorgan su máximo galardón al mismo filme: *Road to perdition* (Sam Mendes, 2002) fotografiada por Conrad L. Hall y *Slumdog millionaire* (Danny Boyle, 2008) fotografiada por Anthony Dod Mantle. La coincidencia de filmes galardonados se incrementa en el caso de los premios de la A.S.C. y de los Óscar ya que en el año 2002 el director de fotografía Conrad L. Hall recibe ambos galardones por *Road to Perdition*; dos años después el director de fotografía Dion Beebe es condecorado por *Memoirs of a Geisha*; Robert Elswit recibe ambos premios en el año 2007 por *There will be blood*; Anthony Dod Mantle en el 2008 por *Slumdog Millionaire*; y en el 2010, Wally Pfister por *Inception* (Christopher Nolan, 2010).

Tal y como muestra el gráfico J, *Camerimage* continúa siendo el festival con mayor diversidad de nacionalidades galardonadas entre sus directores de fotografía, aunque en esta etapa condecora al británico Dick Pope en dos ocasiones. También es el primer festival que premia a una directora de fotografía: Jolanta Dylewska.

De entre las nacionalidades galardonadas, destacan Gran Bretaña y Polonia con un porcentaje similar, a continuación se sitúa EE.UU, y finalmente el resto de nacionalidades con porcentajes similares.

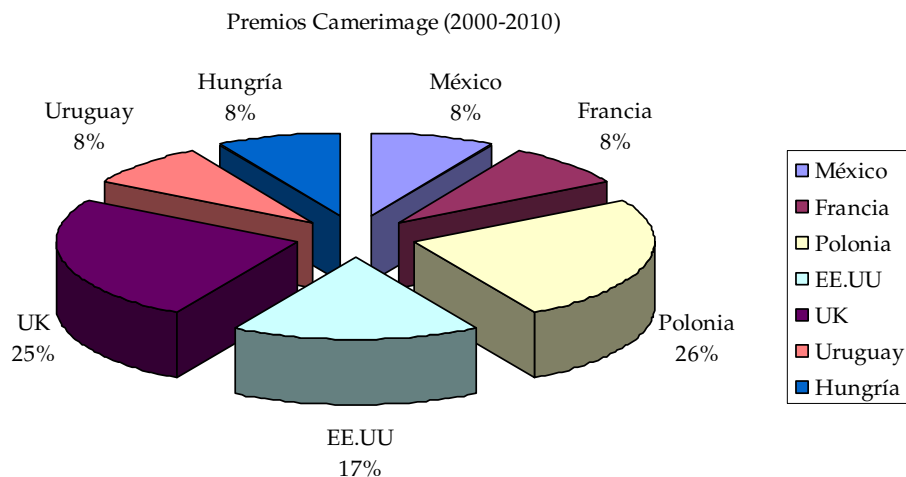


Gráfico J

Por su parte, los premios otorgados por la A.S.C. recaen durante esta década sobre una mayor variedad de nacionalidades, aunque sigue destacando de modo sobresaliente la presencia norteamericana. Los premios entregados por la Academia de cine de Hollywood recaen mayoritariamente en los directores de fotografía norteamericanos, aunque los australianos también poseen un porcentaje alto con respecto a las restantes nacionalidades.

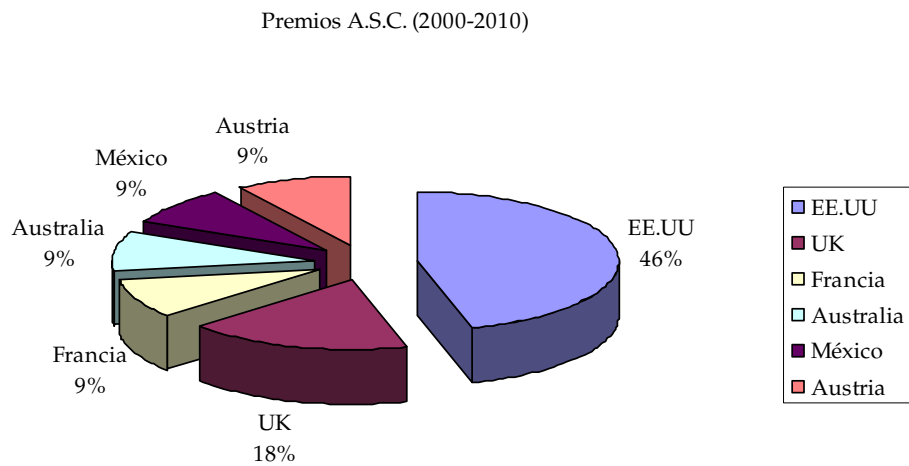


Gráfico J

Premios Oscar (2000-2010)

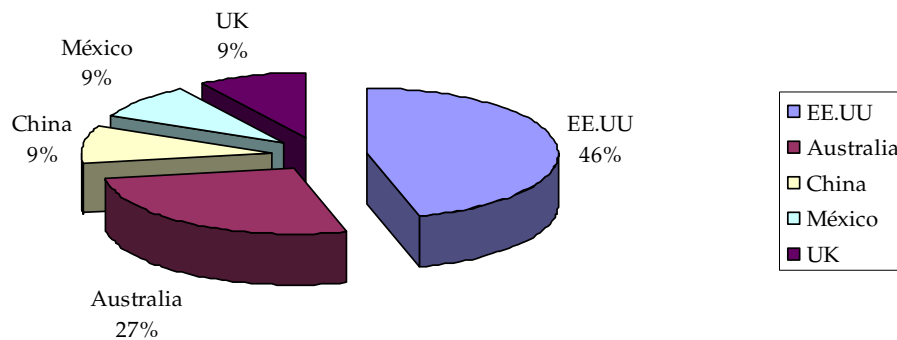


Gráfico L

Entre los directores de fotografía norteamericanos o pertenecientes a la A.S.C., que destacan durante esta década se encuentran Conrad L. Hall, Robert Elswit, Janusz Kaminski, Robert Richardson, John Schwartzman, Caleb Deschanel, Newton Thomas Sigel y Harris Savides. En el entorno europeo, los británicos Dick Pope, Roger Deakins, Barry Ackroyd, John Mathieson y Seamus McGarvey; los franceses Gérard Simon y Bruno Delbonnel. Pawel Edelman, Krzysztof Ptak y Slawomir Idziak en Polonia, y los húngaros Gyula Pados y Lajos Koltai.

En México, Emmanuel Lubezki y Guillermo Navarro destacan por los galardones recibidos siendo el uruguayo César Charlone, uno de los directores de fotografía más reconocidos a nivel internacional.

En China, los directores de fotografía Peter Pau y Zhao Xiaoding son las figuras más representativas en el panorama internacional.

El territorio australiano continúa siendo fuente de directores de fotografía que despuntan en esta década con figuras como Andrew Lesnie, Dion Beebe, Russell Boyd, Donald Mcalpine y John Seale. De origen australiano pero afincado en Hong Kong, el director de fotografía Christopher Doyle destaca de manera

especial en esta década en los filmes que realiza junto a los directores de cine Zhang Yimou y Wong Kar Wai⁴³⁴.

La nula presencia de directores de fotografía españoles galardonados en festivales internacionales no implica la inexistencia de excelencia cinematográfica, sino la escasa internacionalización de los mismos. La tabla D muestra los premios más representativos del territorio español, los filmes galardonados, los directores de fotografía y el año de entrega.

⁴³⁴ BERGERY, BENJAMIN, "A nymph in our midst", *American Cinematographer*, vol. 87, nº 8, August, 2006, pp. 38-51; DAVIS, BOB, "Production slate: Indie drama and horror", *Op. cit.*, p. 18

Tabla D	A.E.C.	GOYA	MADRIDIMAGEN
2000	No consta información	<i>Goya en Burdeos</i> , Vittorio Storaro	<i>Glamour</i> , Sándor Kardos
2001	No consta información	<i>You're the One</i> , Raúl P. Cubero	<i>Knockout</i> , John O. Olsson
2002	No consta información	<i>Los Otros</i> , Javier Aguirresarobe	<i>The Good Thief</i> , Chris Menges
2003	<i>El caballero Don Quijote</i> , José Luis Alcaine TV: <i>Padre Coraje</i> , Tote Trenas	<i>El caballero Don Quijote</i> , José Luis Alcaine	<i>La felicità non costa niente</i> , Arnaldo Catinari
2004	<i>Al sur de Granada</i> , José Luis Alcaine TV: <i>Al filo de lo imposible</i> , varios autores	<i>Soldados de Salamina</i> , Javier Aguirresarobe	<i>La puta y la ballena</i> , José Luis Alcaine
2005	<i>El maquinista</i> , Xavier Giménez TV: <i>Cuéntame cómo pasó</i> , Tote Trenas	<i>Mar adentro</i> , Javier Aguirresarobe	<i>Os inmortaes</i> , Barry Ackroyd
2006	No consta información	<i>Iberia</i> , José Luis López Linares	<i>Beltenebros</i> , Javier Aguirresarobe
2007	<i>Un franco, 14 pesetas</i> , Tote Trenas TV: <i>El loco de la colina</i> , Paco Escamilla	<i>El laberinto del Fauno</i> , Guillermo Navarro	<i>Villa tranquila</i> , Federico Ribes
2008	<i>El orfanato</i> , Óscar Faura TV: <i>Cuéntame cómo pasó</i> , Tote Trenas	<i>Las trece rosas</i> , José Luis Alcaine	<i>El otro</i> , Marcelo Lavintman
2009	<i>Transsiberian</i> , Xavier Giménez TV: <i>Cuéntame cómo pasó</i> , Tote Trenas y <i>El lugar del poeta</i> , Paco Sánchez Polo	<i>Sólo quiero caminar</i> , Paco Femenía	<i>Malamuerte</i> , Federico Ribes
2010	<i>Ágora</i> , Xavi Giménez TV: <i>Dr. Mateo</i> , José Luis Alcaine	<i>Ágora</i> , Xavi Giménez	<i>El regalo</i> , David Bravo

El gráfico M muestra los porcentajes de los directores de fotografía que han recibido un mayor número de galardones en los festivales de dirección de fotografía cinematográfica celebrados en el territorio español, entre el año 2000 y

el 2010. No se diferencia entre festivales ni entre categorías, y los años en los que no consta información sobre las obras premiadas, no son considerados en los resultados percentiles.

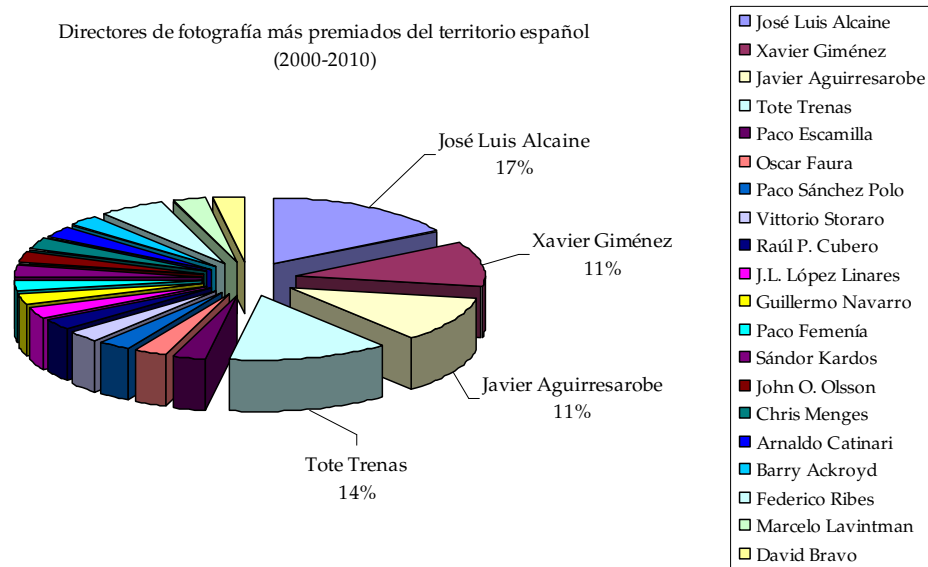


Gráfico K

Las conclusiones que se extraen del gráfico M es la supremacía de los directores de fotografía José Luis Alcaine (con un 17%), Tote Trenas (con un 14%), Javier Aguirresarobe y Xavier Giménez (ambos con un 11%) frente al resto de los directores de fotografía cuyo porcentaje es del 3% de la totalidad.

En el gráfico N se especifican los directores de fotografía que han recibido al menos un galardón de la A.E.C., en la categoría de largometrajes de ficción. Es necesario tener en cuenta que el gráfico refleja el porcentaje de premios que han podido ser contabilizados, teniendo en cuenta la ausencia de información en varias ediciones.

Premios A.E.C. en la categoría de largometraje (2000-2010)

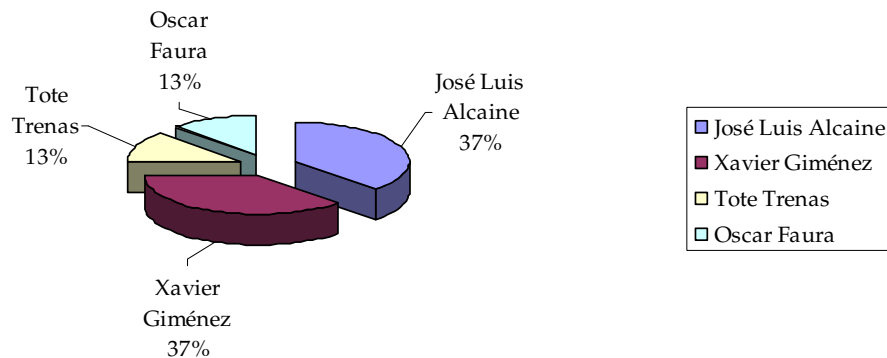


Gráfico L

Del gráfico N llama la atención en primer lugar la escasa variedad de directores de fotografía galardonados por la A.E.C. Destacan por igual José Luis Alcaine y Xavier Giménez, ambos con el 37% de la totalidad de los premios, y a continuación se sitúan Tote Trenas y Óscar Faura que poseen el mismo porcentaje (un 13%). Del mismo modo que en la década anterior, los resultados del gráfico N ponen de manifiesto la ausencia en estos premios de Javier Aguirresarobe, figura relevante de la fotografía cinematográfica española.

La categoría televisiva de los premios entregados por la A.E.C., cuyos resultados se muestran en el gráfico O, también pone de manifiesto la escasa variedad de directores de fotografía que participan en dicho premio. En primer lugar destaca la supremacía del director de fotografía Tote Trenas con un 49% de la totalidad de los galardones. Las otras tres figuras relevantes reciben el 17% de dicha totalidad.

Premios A.E.C. en la categoría televisiva (2000-2010)

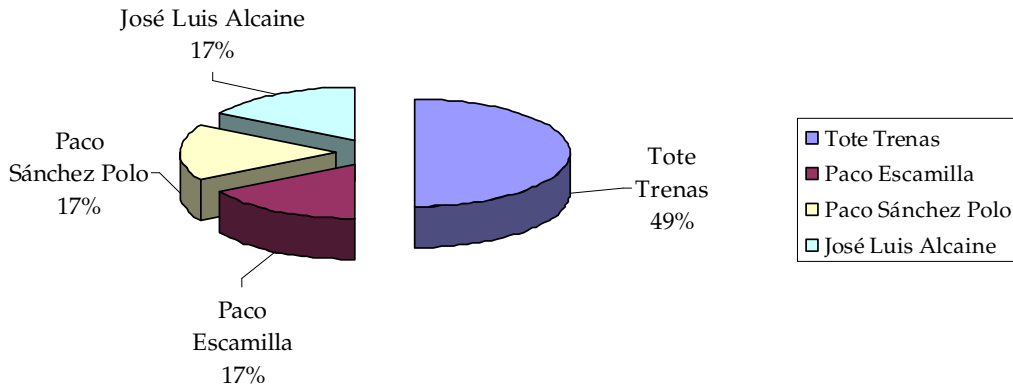


Gráfico M

El gráfico P pone de manifiesto una mayor internacionalización de los premios entregados por la Academia de cine española. Destaca la supremacía de Javier Aguirresarobe, con un 28% y de José Luis Alcaine, con un 18% de la totalidad de los galardones, circunstancia similar a la de la década anterior. Entre los directores de fotografía de otras nacionalidades premiados, destaca la figura del italiano Vittorio Storaro y del mexicano Guillermo Navarro, que reciben junto a otros directores de fotografía españoles, el 9% de la totalidad de galardones.

Premios Goya (2000-2010)

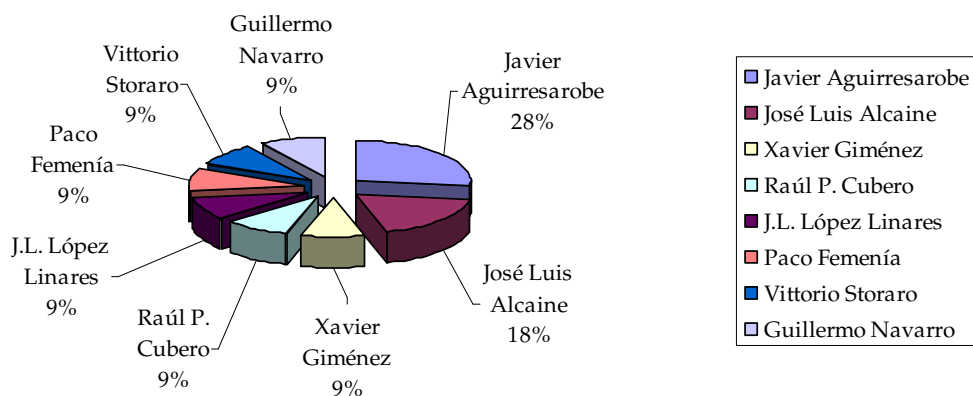


Gráfico N

El gráfico Q muestra a los directores de fotografía que han sido condecorados por el festival Madridimagen entre el año 2000 y el 2010. Como en la década anterior, destaca la variedad de nacionalidades y de directores de fotografía galardonados, ya que tan sólo Federico Ribes es condecorado en dos ocasiones. Las nacionalidades presentes son fundamentalmente europeas (Italia, Gran Bretaña, Suecia y Hungría), pero también América Latina, con el argentino Marcelo Lavintman y el chileno David Bravo.

Premios Madridimagen (2000-2010)

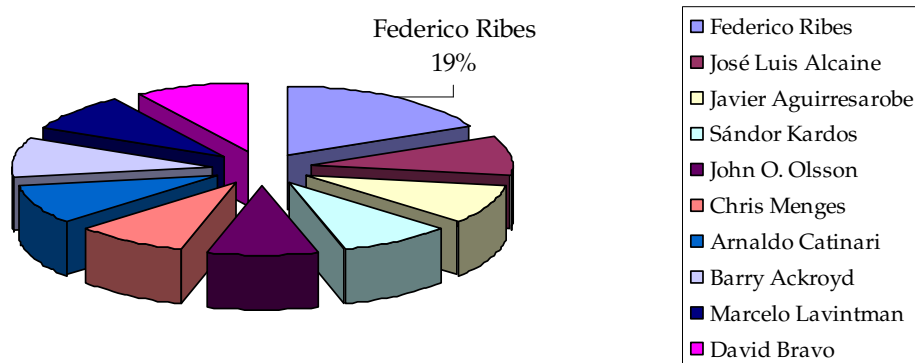


Gráfico O

Llegados a este punto es necesario mencionar la introducción de una de las novedades tecnológicas más importantes en el ámbito de la dirección de fotografía cinematográfica, que supone una revolución similar a la aparición del color en el medio cinematográfico. Aunque su potencial se desarrolla a partir de esta década, el Intermediate Digital (ID) o *Digital Intermediate* (ID) se introduce a finales de los noventa y ofrece numerosas posibilidades en el tratamiento específico de la imagen durante el proceso de postproducción.

2.10.1. Iluminación

Durante esta etapa continúa la hibridación de estilos de iluminación apuntada en el epígrafe anterior, que oscila desde un planteamiento más teatral que opta por propuestas que muestran una estilización autoconsciente, visible en

filmes como *Chicago* (Rob Marshall, 2002) fotografiada por Dion Beebe, así como aquellas más cercanas a los planteamientos clásicos en los que se pretende embellecer la naturaleza (realismo poético o realismo mágico) y que muestran un estilo visual realista pero con toques poéticos⁴³⁵. También está presente un estilo lumínico que se aproxima más a las propuestas documentales, en las que se prescinde de la luz artificial o se reduce al mínimo como en *American Gangster* (Ridley Scott, 2007) y *Milk* (Gus Van Sant, 2008) ambas fotografiada por Harris Savides, *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007) fotografiada por Christopher Doyle o *The Westler* en la que gran parte de las escenas dependen de la iluminación existente en las localizaciones⁴³⁶. Se trata de realizar una iluminación alejada de la perfección clásica e incluso imperfecta, para contribuir al estilo documental que se le quiere conferir. En gran parte de ellos existe una correlación entre la evolución de la iluminación (junto con otros elementos fotográficos) y la estructura del guión, adaptándose a un programa expresivo. Siguiendo dicho programa, en esta década coexiste un estilo lumínico que combina luz suave y dura, así como otros que emplean exclusivamente fuentes de luz suave o dura.

Entre los ejemplos de dicha progresión estilística destacan *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky, 2000) fotografiada por Matthew Libatique. En dicho filme, cada acto del guión corresponde a una estación del año y está marcado con una temperatura de color diferente. El primer acto del filme se caracteriza por la estación estival y se traduce en una iluminación cálida y dura correspondiente a dicha época. Los tonos más fríos se reservan para la etapa del otoño y la luz artificial de fluorescentes y el forzado del negativo para el invierno⁴³⁷. Otro ejemplo es *The Duchess* (Saul Dibb, 2008) fotografiada por Gyula Pados, en el que

⁴³⁵ SILBERG, JON, "Master of light", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 10, October 2004, pp. 62-69

⁴³⁶ HOLBEN, JAY, "Blood on the streets", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 12, December 2007, pp. 52-56; OPPENHEIMER, JEAN, "A high price for progress", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, December 2008, p. 34; DAVIS, BOB, "Production slate: Indie drama and horror", *Op.cit.*, p. 20; WALLA, CLAIRE, "Production slate: On the ropes", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 22, May 2009, p. 22

⁴³⁷ PIZZELLO, STEPHEN, "Downward Spiral", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 10, October 2000, pp. 52 y 54

la evolución lumínica muestra una transición desde tonalidades más brillantes y coloridas del principio del filme hasta tonalidades más frías y apagadas del final del desarrollo narrativo⁴³⁸.

La introducción de novedades tecnológicas en materia lumínica no destaca especialmente en esta década. Se mejoran los proyectores existentes que evolucionan hacia formas más ligeras y de inferior volumen, que conservan la potencia lumínica. En este sentido destaca la iluminación por LED (*light emitting diode*) que se desarrolla a lo largo de esta década. Se trata de una fuente de luz electrónica caracterizada por un escaso consumo energético, una mayor vida lumínica y un tamaño más reducido que la convierte en un sistema cada vez más empleado en los largometrajes. Aunque su presencia es tímida, los proyectores compuestos por LEDs se destinan principalmente para la iluminación de relleno o como motivos decorativos visibles en filmes como *The Island* (Michael Bay, 2005) fotografiada por Mauro Fiore, *Speed racer* (Andy y Larry Wachowski, 2008) fotografiada por David Tattersall o *Live free or die hard* (Len Wiseman, 2007) fotografiada por Simon Duggan⁴³⁹.

Otro de los sistemas utilizados para incrementar el control sobre la iluminación son los *dimmers*, mesas de iluminación con diferentes canales que permiten controlar cada proyector lumínico por separado y programar digitalmente diferentes esquemas de iluminación. El director de fotografía Vittorio Storaro es uno de los pioneros en su utilización desde *One From the Heart* (Francis Ford Coppola, 1982) y sigue utilizando el sistema en cada uno de

⁴³⁸ HOPE-JONES, MARK, "Portrait of a lady", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 9, September 2008, p. 43

⁴³⁹ HOLBEN, JAY, "New products and services: Litepanels 1 * 1 LED", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 8, August 2006, pp. 99-100; PIZZELLO, STEPHEN, "New products & services: Bi-color LED burns bright", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 4, April 2009, p. 88; SILBERG, JON, "Paradise lost", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 8, August 2005, pp. 32-41; HOLBEN, JAY, "A need for speed", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 5, May 2008, p. 55; GRAY, SIMON, "One-man riot squad", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 7, July 2007, pp. 40-41; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "New products & services", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 10, October 2009, pp. 82 y 84-86

sus filmes⁴⁴⁰. También Robert Richardson es partidario de la utilización de *dimmers* desde *Bringing Out the Dead* (Martin Scorsese, 1999) y continúa su aplicación en filmes de esta década como los dos volúmenes de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004) y *The Aviator* (Martin Scorsese, 2004) fotografiada por Robert Richardson⁴⁴¹.

La tendencia hacia la iluminación suave incrementa la utilización de fuentes de luz como las lámparas chinas (*Chinese lanterns*), estilo iniciado por el director de fotografía Philippe Rousselot, y que aplica en filmes de esta etapa como *Constantine* (Francis Lawrence, 2005)⁴⁴². También se detecta la influencia de dichos proyectores en filmes como *The Beach* (Danny Boyle, 2000) fotografiada por Darius Khondji⁴⁴³.

Siguiendo un concepto similar al de las lámparas chinas pero con un tamaño superior se encuentran los balones de helio (*helium balloons*), capaces de inundar grandes áreas de iluminación suave, presente en filmes como *Any given sunday* (Oliver Stone, 1999) fotografiada por Salvatore Totino, *Misión: Imposible 2* (John Woo, 2000) fotografiada por Jeffrey L. Kimball o *The Illusionist* (Neil Burger, 2006) fotografiada por Dick Pope⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ GALLOTTI, GIOSE, "Baroque visions", *American Cinematographer*, vol. n° 9, September 2007, p. 62

⁴⁴¹ PAVLUS, JOHN, "A bride vows revenge", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 10, October 2003, pp. 34-47; PAVLUS, JOHN, "High life", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 1, January 2005, pp. 38-53

⁴⁴² PROBST, CHRISTOPHER, "Hell to pay", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 4, April 2005, pp. 60-75

⁴⁴³ RUDOLPH, ERIC, "Paradise lost", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 2, February 2000, p. 82

⁴⁴⁴ PIZZELLO, CHRIS, "Smash-mouth football", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 1, January 2000, p. 46; RUDOLPH, ERIC, "Secret agent man", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 6, June 2000, p. 62; THOMSON, PATRICIA, "Conjuring the past", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 9, September 2006, pp. 57-58

Aunque alejado de la materia que nos compete es necesario apuntar la introducción y desarrollo en esta década, de la iluminación virtual⁴⁴⁵. Presente en los espacios generados digitalmente, la creación digital de dicha iluminación no es competencia de los directores de fotografía sino de los iluminadores virtuales. En el caso de que se integren imágenes generadas por ordenador junto con las captadas de la realidad, los iluminadores virtuales tratan de emular la fotografía propuesta por el director de fotografía. Si por el contrario todo el largometraje está compuesto por imágenes virtuales, toman referencias de la realidad o de otros productos audiovisuales para recrear una iluminación virtual.

2.10.2. ¿Muerte del celuloide?

El programa expresivo mencionado en el epígrafe anterior sigue vigente en esta década a través de los elementos fotográficos relacionados con la cámara cinematográfica. Dicha evolución está presente a través del empleo de filtros difusores y/o correctores, de las ópticas, del ángulo de obturación, de la velocidad de la cámara y de la estaticidad o movilidad de la misma. No obstante, en esta década se introduce una novedad importante que supone una revolución para la cinematografía en general y para la fotografía cinematográfica en particular. Se trata del desarrollo del Intermediate Digital, introducido a finales de la década anterior y que se tratará ampliamente en líneas posteriores.

En esta década continua la tendencia hacia la movilidad de la cámara en la mayoría de los filmes exhibidos en la gran pantalla, aunque existen excepciones de obras en las que predomina la estaticidad. El éxito de la movilidad de la cámara y el deseo de obtener imágenes impactantes está directamente relacionado con el desarrollo de tecnologías que mejoran dicha movilidad, así como el acceso a espacios inaccesibles. De ahí que continúen vigentes dispositivos como la

⁴⁴⁵ARGY, STEPHANIE, "Painting with virtual light", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 3, March 2001, pp. 80-89; ARGY, STEPHANIE, "Post focus: Improvements in virtual lighting", *American Cinematographer*, vol. 86, nº 12, December 2005, pp. 94-99

steadicam, la cámara al hombro, los diferentes tipos de grúas como la *Louma 2* introducida en 2009⁴⁴⁶ y las cabezas calientes.

Sobresale la aplicación de la cámara al hombro como estrategia para imprimir la sensación de verismo documental, en filmes como *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) fotografiada por Steven Soderbergh, *21 Gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003) fotografiada por Rodrigo Prieto, o en series de ficción como *The shield*, *24* o *The Office*⁴⁴⁷.

Independientemente de la mayor o menor movilidad de la cámara en los filmes de esta década, en gran cantidad de filmes existe una progresión estilística en su aplicación a lo largo de la estructura narrativa. Entre algunos de los ejemplos se encuentra *Cast Away* (Robert Zemeckis, 2001) fotografiada por Don Burgess, en la que los movimientos de cámara se reservan para las escenas del accidente de avión y el estatismo para las escenas de la isla desértica⁴⁴⁸. En el caso del filme *Inside Man* (Spike Lee, 2006) fotografiada por Matthew Libatique, el 80% se rueda con *steadicam* y con la cámara al hombro, pero se crea una distinción visual para cada personaje. En el caso de Russell se emplea una estrategia basada en los planos realizados con *steadicam*, un encuadre centrado y una temperatura de color uniforme, con el objetivo de mostrar a una persona equilibrada. En el caso del personaje denominado Frazier, combina la utilización de la cámara al hombro, encuadres descentrados o negativos y una amplia mezcla de temperaturas de color que enfatizan la sensación de caos a su alrededor⁴⁴⁹.

La progresión estilística también se aplica a través de las ópticas cinematográficas, variando las distancias focales desde angulares a teleobjetivas o viceversa, según evolucione la narración. En casos como el de *Sunshine* (Danny

⁴⁴⁶ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "New products and services: Panavision, Loumasystems unveils Louma 2", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 9, September 2009, p. 86

⁴⁴⁷ CALHOUN, JOHN, "Heartbreak and loss", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 12, December 2003, p. 42

⁴⁴⁸ HOLBEN, JAY, "Sole survivor", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 1, January 2001, p. 40.

⁴⁴⁹ CALHOUN, JOHN, "Cops vs. robber", *American Cinematographer*, vol. n° 4, April 2006, pp. 36-51

Boyle, 2007) fotografiada por Alwin Küchler, se describe un arco visual mediante el empleo de distancias focales que se incrementan a lo largo de la narración para comprimir el espacio en el que se encuentran los personajes⁴⁵⁰. Algo similar sucede en *Poseidon* (Wolfgang Petersen, 2006) fotografiada por John Seale, en la que el primer acto del filme emplea mayoritariamente ópticas angulares que se transforman en teleobjetivas a lo largo de la narración, para aumentar la sensación de claustrofobia⁴⁵¹.

Por lo tanto los marcadores de estilo también están presentes en la elección de un determinado rango de distancias focales, ya que existen directores de fotografía que eligen exclusivamente lentes angulares y/o teleobjetivas, así como los que optan por un rango óptico normal o más variado. Debido a que un gran número de filmes pretenden provocar la vivencia directa de la acción a través de la extrema cercanía a los personajes, es lógico hallar numerosos ejemplos en los que destacan las ópticas angulares frente a las teleobjetivas. Entre ellos, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) fotografiada por Janusz Kaminski, en la que las ópticas no superan los 27 mm.; *Tideland* (Terry Gilliam, 2005) fotografiada por Nicola Pecorini, en la que están presentes objetivos de 14 mm. y 10 mm.; o *Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events* (Brad Silberling, 2004) fotografiada por Emmanuel Lubezki, en la que predominan las ópticas como el 13 mm., el 21 mm., el 27 mm. y el 40 mm.⁴⁵².

Entre los ejemplos de filmes en los que están presentes las distancias focales extremas se encuentran *Ray* (Taylor Hackford, 2004) fotografiado por Pawel Edelman, en el que varía las distancias focales desde los 18 mm. y los 20 mm. para

⁴⁵⁰ HOLBEN, JAY, "Let there be light", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 8, August 2008, p. 33

⁴⁵¹ WILLIAMS, DAVID, E., "Taking on water", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 6, June 2006, pp. 62 y 63

⁴⁵² HOLBEN, JAY, "Criminal intent", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 7, July 2002, p. 35; SILBERG, JON, "Production slate: A gothic childhood", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006, p. 30; WILLIAMS, DAVID, E., "A darker side of fantasy", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 12, December 2004, p. 46

los planos generales, a los 150 mm. y 180 mm., para los primeros planos⁴⁵³. También en *The Cooler* (Wayne Kramer, 2003) fotografiada por Jim Whitaker, se evitan distancias focales medias y se emplean ópticas angulares y teleobjetivas para provocar un cambio visual evidente entre diferentes escenas⁴⁵⁴.

En cuanto a la preferencia estilística hacia las ópticas teleobjetivas, en esta década se encuentran ejemplos como *The Illusionist*, en la que el rango focal abarca desde los 32 mm. a los 150 mm., o *Demonlover* (Olivier Assayas, 2002) fotografiada por Denis Lenoir, en la que el 85 mm. se convierte en su lente principal⁴⁵⁵.

Las preferencias estilísticas tienen su impronta en las innovaciones tecnológicas que apoyan las necesidades expresivas de los directores y de los directores de fotografía. Entre ellas la aparición en el 2005 de las ópticas Arri/Zeiss Master Primes (T 1.3) de gran luminosidad, mayor resolución y contraste, así como las Arri/Zeiss Ultra Primes con la serie de ópticas con distancias focales que oscilan entre los 8 mm. y los 180 mm.

En esta década se produce un incremento de la aplicación de ópticas de distancia focal variable o *zoom* que se emplean en exclusiva o combinadas con las de distancia focal fija. Dicho incremento se debe a la mejora de la calidad óptica ofrecida por las ópticas *zoom* que las asemeja a las de distancia focal fija como el modelo LWZ-1 (15.5-45 mm., T 2.6) introducido por Arri/Zeiss en el 2008, que además reduce notablemente su peso para la realización de planos con la cámara al hombro, *steadicam* o control remoto⁴⁵⁶. La compañía Panavision introduce en el mercado ese mismo año, las ópticas *zoom* (PCZ, 19-90 mm., T 2.8) también óptimas para su aplicación en planos móviles. Posteriormente, esa misma

⁴⁵³ CALHOUN, JOHN, "Genius hits the road", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 12, December 2004, p. 74

⁴⁵⁴ PIZZELLO, CHRIS, "Production slate: Lovable loser", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 12, December 2003, p. 28

⁴⁵⁵ THOMSON, PATRICIA, "Conjuring the past", Op. cit., p. 54; CALHOUN, JOHN, "Techno lust", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003, p. 62

⁴⁵⁶ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Press releases: Arri lightweight *zoom* LWZ-1", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008, p. 112

empresa crea un *zoom* anamórfico gran angular (AWZ2, 40-80 mm., T 2.8) y otro teleobjetivo (ATZ, 70-200 mm, T 3.5)⁴⁵⁷.

Existen numerosos ejemplos de filmes en los que destaca el empleo de las ópticas de distancia focal variable y de directores de fotografía que muestran predilección por las mismas. Entre ellos, Vilmos Zsigmond las ha empleado desde sus primeros filmes con el director de cine Robert Altman. También el director de cine Martin Scorsese es bastante proclive a la realización de *snap zooms* (cortos y rápidos) visibles en el filme *The Departed* (Martin Scorsese, 2006) fotografiada por Michael Ballhaus. Otro ejemplo es el director de fotografía John Seale que emplea siempre ópticas de distancia focal variable en sus filmes⁴⁵⁸.

En general las novedades tecnológicas en materia de ópticas se traducen mejoras en la respuesta lumínica y en la resolución de la imagen. La cada vez mayor perfección de las mismas no siempre es del agrado de los directores de fotografía, que en numerosas ocasiones trabajan para reducir dicha perfección y crear una imagen más adecuada a la narración. En ese sentido destaca en esta década, el empleo de ópticas y cámaras antiguas en ciertos filmes como *Milk* (Gus Van Sant, 2008) en el que el director de fotografía Harris Savides utiliza ópticas de los años 70 (Cooke Panchro) para crear una imagen más fiel a dicha década⁴⁵⁹. Las cámaras antiguas también están presentes en *All the King's Men* (Steven Zaillian, 2006) fotografiada por Pawel Edelman, que emplea cámaras Eyemo para simular el material obtenido por los reporteros de aquella época⁴⁶⁰. En *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007) fotografiada por Robert Elswit, emplea

⁴⁵⁷ HOLBEN, JAY, "New products and services: Panavision unveils new tools", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008, pp. 108-109; THOMSON, PATRICIA, "Embracing anamorphic", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 2, February 2009, p. 52

⁴⁵⁸ PIZZELLO, STEPHEN, "Darkest Noir", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 9, September 2006, pp. 42 y 44; PIZZELLO, STEPHEN, "Deep cover", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 10, October 2006, p. 49; WILLIAMS, DAVID, E., "Taking on water", Op. cit., p. 54

⁴⁵⁹ OPPENHEIMER, JEAN, "A high price for progress", Op. cit., p. 33

⁴⁶⁰ HOLBEN, JAY, "Man of the people", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 10, October 2006, p. 60

una óptica antigua de 43 mm. fabricada para una cámara Pathé de 1910⁴⁶¹. Finalmente en el filme *Chéri* (Stephen Frears, 2009) fotografiada por Darius Khondji, emplea una combinación de ópticas antiguas (Technovision/Cooke Classics, Cooke Xtal Express y Kowa) para crear un estilo impresionista inspirado por pintores como Monet o Renoir y empleadas en filmes de Visconti y Antonioni⁴⁶².

Durante esta etapa continúa la aplicación de ópticas poco convencionales como las *Frazier* o las *Shift & Tilt* y sus homónimas. En el caso de las *Shift & Tilt*, el tipo de óptica permite obtener diferentes áreas de enfoque en el mismo plano y por lo tanto mostrar zonas desenfocadas junto a zonas enfocadas en objetos que se encuentran a la misma distancia de la óptica. Su aplicación suele mostrar puntos de vista subjetivos de los personajes como en la secuencia que narra la pesadilla de uno de los personajes de *Operation sandman* (Nelson McCormick, 2000) fotografiada por Larry Blanford, así como el punto de vista del personaje atrapado en su propio cuerpo de *Le scaphandre et le papillon* (Julian Schnabel, 2007) fotografiada por Janusz Kaminski⁴⁶³.

Los cambios de velocidad de la cámara, el ángulo de obturación y la aplicación de filtros constituyen otras variables fotográficas que se siguen aplicando con finalidades expresivas en los filmes de esta década. Los cambios de velocidad están presentes en filmes como *Wo hu cang long*, *Minority Report* o *Le scaphandre et le papillon* (Julian Schnabel, 2007). Las variaciones en el ángulo de

⁴⁶¹ PIZZELLO, STEPHEN, "Blood for oil", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008, pp. 41-42

⁴⁶² BERGERY, BENJAMIN, "Impressionistic cinema", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 7, July 2009, p. 36

⁴⁶³ ARGY, STEPHANIE, "Production slate: Enter *Sandman*", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 2, February 2000, p. 32; THOMSON, PATRICIA, "Production slate: A body fails, a mind adapts", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008, pp. 18-26

obturación se detectan en ciertas escenas de acción del filme *Inside Man*, en las que se pretende aumentar la tensión dramática⁴⁶⁴.

Los marcadores de estilo apuntados en la década anterior siguen presentes en el ámbito de las emulsiones sensibles. La variedad existente en relación a la tipología de celuloideos permite la elección entre un amplio abanico de posibilidades según las necesidades expresivas de cada filme y el estilo de cada director de fotografía. De ahí que continúen los tres planteamientos estilísticos citados: directores de fotografía que emplean varios celuloideos con diferentes características y sensibilidades, aquellos que emplean exclusivamente una única emulsión y los que aplican dos o tres emulsiones para captar las mejores condiciones lumínicas en las escenas rodadas en exteriores diurnos y en los interiores y exteriores nocturnos.

En el caso de la aplicación de más de dos celuloideos se encuentran directores de fotografía como César Charlone que en *Cidade de Deus* utiliza cuatro emulsiones de diferentes formatos; Robert Richardson –en cuyo caso podría considerarse una marca estilística– aplica 6 emulsiones en filmes como *Kill Bill* y *The Aviator*⁴⁶⁵; o Rodrigo Prieto utiliza expresiva ocho celuloideos en *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) y seis en *Alexander* (Oliver Stone, 2004) en la que aplica 6 emulsiones⁴⁶⁶.

No obstante, durante esta década también están presentes directores de fotografía que aplican un solo celuloide en la totalidad del filme, como Emmanuel Lubezki –una marca estilística de su obra– visible en *Lemony Snicket's a series of*

⁴⁶⁴ WILLIAMS, DAVID, E., "High-flying adventure", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 1, January 2001, p. 62; HOLBEN, JAY, "Criminal intent", Op. cit., p. 38; THOMSON, PATRICIA, "Production slate: A body fails, a mind adapts", Op. cit., p. 24

⁴⁶⁵ PAVLUS, JOHN, "A bride vows revenge", Op. cit., pp. 34-47; PAVLUS, JOHN, "High life", Op. cit., pp. 38-53

⁴⁶⁶ BOSLEY, RACHEL, K., "Forging connections", *American Cinematographer*, vol. 87, nº 11, November 2006, p. 36; BOSLEY, RACHEL, K., "Warrior king", *American Cinematographer*, vol. 85, nº 11, November 2004, pp. 36-51

unfortunate events, *Children of Men* y *Burn After Reading*⁴⁶⁷. También el director de fotografía Javier Aguirresarobe prefiere emplear un solo celuloide en sus filmes como en *Goya's Ghosts* (Milos Forman, 2006)⁴⁶⁸.

La perfección de los nuevos celuloides como el Kodak Vision2, 500T (5218) también favorece su aplicación en exclusiva tal y como sucede en filmes como *Poseidon*, *Sunshine* o *The Black Dahlia* (Brian De Palma, 2006) fotografiada por Vilmos Zsigmond⁴⁶⁹.

En referencia a la introducción de novedades tecnológicas con respecto al material sensible, las mejoras se destinan no tanto al aumento de su sensibilidad, sino al perfeccionamiento de la calidad del grano, la latitud, la respuesta colorimétrica o de características específicas que las convierten en adecuadas para diferentes propósitos (televisión, telecine, escaneado del negativo, efectos especiales). Aunque se mencione exclusivamente el formato de 35 mm. por tratarse del estándar en largometrajes de ficción, dichas mejoras también se aplican a otros formatos como el 16 mm. o el Super 8 mm.

Las primeras novedades en emulsiones de 35 mm. de esta década datan del 2001 cuando Kodak introduce la gama Vision Expression de sensibilidad 500T (5284), con un contraste menos acusado que sus predecesoras. Un año después se produce el lanzamiento de la Kodak Vision 500T (5263) cuyo contraste es el más bajo de todos sus productos, ofrece una amplia latitud y una paleta de color de escasa saturación, características excelentes para el telecinado o el escaneado digital⁴⁷⁰. Ese mismo año surge la familia Kodak Vision2 con el celuloide de

⁴⁶⁷ WILLIAMS, DAVID, "A darker side of fantasy", Op. cit., pp. 38-57; BERGERY, BENJAMIN, "Humanity's last hope", Op.cit., p. 64; WITMER, JON, D., "Memoirs of a Spook", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 10, October 2008, p. 62

⁴⁶⁸ OPPENHEIMER, JEAN, "Production slate: Immortalizing Spanish strife", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 8, August 2007, p. 24

⁴⁶⁹ WILLIAMS, DAVID, E., "Taking on water", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 6, June 2006, p. 54; SILBERG, JON, "Production slate: A gothic childhood", Op. cit., p. 30; HOLBEN, JAY, "Let there be light", Op. cit., p. 33; PIZZELLO, STEPHEN, "Darkest Noir", Op. cit., p. 45

⁴⁷⁰ BANKSTON, DOUGLAS, "New products and services: Another 500-speed film stock", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 6, June 2002, pp. 114-116

sensibilidad 500T (5218), cuyo revolucionario grano fino ofrece una imagen de gran calidad y resulta excelente para su transferencia a telecine. En el 2003 Kodak introduce la familia Vision2 Expression a través de su emulsión 500T (5229) que ofrece un contraste reducido y una respuesta de color de baja saturación y tonalidades suaves. A lo largo de la década se introducen emulsiones de diferentes sensibilidades tanto en la familia Vision como en la Vision2, y en dos años, 2007 y 2009 Kodak introduce la nueva familia Kodak Vision3, con las emulsiones 500T (5219) y 250D (5207) que incrementa las mejoras ya introducidas por la Vision2 y que está diseñada para el Intermediate Digital⁴⁷¹.

En esta etapa destaca el aumento de la aplicación de las emulsiones Fujifilm en una gran cantidad de filmes entre los que se encuentran *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) fotografiada por Anthony Dod Mantle, *W* (Oliver Stone, 2008) fotografiada por Phedon Papamichael, o *Honeydripper* (John Sayles, 2007) fotografiada por Dick Pope⁴⁷². La compañía Fujifilm introduce novedades en su gama de celuloideos de bajo contraste y grano ultra fino, lanzando en el año 2000 un negativo de sensibilidad 400. La misma empresa introduce un año después la primera película de alta sensibilidad (REALA, 500D) que incluye cuatro capas⁴⁷³.

La familia de celuloideos Fujifilm Eterna Vivid se introduce en el 2007, con el negativo de sensibilidad 160ISO (8543). Concebida para obtener una alta

⁴⁷¹ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "New products and services: Kodak unveils Vision3", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 2, February 2008, p. 74; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "New products and services: Kodak introduces Vision3 250D", *American Cinematographer*, n° 6, vol. 90, June 2009, p. 84

⁴⁷² STASUKEVICH, IAN, "1-Man riot squad", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, December 2008, p. 73; ARGY, STEPHANIE, "Rags to riches", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, December 2008, p. 61; THOMSON, PATRICIA, "The making of a president", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008, p. 47; THOMSON, PATRICIA, "Electrifying riffs", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 2, February 2008, pp. 17-18

⁴⁷³ BANKSTON, DOUGLAS, "New products and services: New Fuji daylight film", *American Cinematographer*, vol. 83, n°1, January 2002, pp. 120-122; DINOFF, DUSTIN, "New products and services: Cinematographers test Fuji 500D film stock", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 5, May 2002, pp. 102 y 104

saturación del color, un alto contraste y una alta resolución de la imagen. Posteriormente se introducen nuevos miembros de la familia con diferentes sensibilidades como la Eterna 200, 250, 400 y 500⁴⁷⁴.

Entre los celuloides menos convencionales presentes en esta década se encuentra la emulsión reversible Kodak Ektachrome 100D (5285) introducida en el 2000⁴⁷⁵. Permite la obtención de colores saturados alejados de los ofrecidos por la naturaleza, y entre sus aplicaciones destacan las escenas de *flashback* del filme *Blow* (Ted Demme, 2001) fotografiado por Ellen Kuras, en el que también aplica el proceso cruzado para obtener tonalidades irreales⁴⁷⁶. Ese mismo proceso junto con la citada emulsión se utiliza en gran parte del filme *Domino* (Tony Scott, 2005) fotografiado por Daniel Mindel, o en los planos del punto de vista del francotirador de *Phone Booth* (Joel Schumacher, 2002) fotografiada por Matthew Libatique⁴⁷⁷.

La aparición del Intermediate Digital posibilita la simulación mediante técnicas digitales de ciertos procesos de laboratorio como los concernientes a la retención de la plata o el proceso cruzado. Algunos de los ejemplos están presentes en filmes como *Burn After Reading*⁴⁷⁸, *Daredevil* (Mark Steven Johnson, 2006) fotografiada por Ericson Core⁴⁷⁹ o *Flags of Our Fathers*⁴⁸⁰. Sin embargo ciertos directores y directores de fotografía encuentran que los

⁴⁷⁴ STASUKEVICH, IAIN, "Fuji Eterna Vivid 160", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 6, June 2007, pp. 103-104

⁴⁷⁵ COHEN, ED, "New products and services: Kodak premieres new color reversal film", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 3, March 2000, p. 114

⁴⁷⁶ WIENER, DAVID, "Life in the fast lane", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 3, March, 2001, pp. 38 y 40

⁴⁷⁷ PROBST, CHRISTOPHER, "Dangerous beauty", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 11, November 2005, pp. 58-65; BOX, HARRY, "Cold call", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 11, November 2002, p. 64

⁴⁷⁸ WITMER, JON, D., "Memoirs of a Spook", Op. cit., p. 63

⁴⁷⁹ CALHOUN, JOHN, "Man without fear", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 3, March 2003, p. 42

⁴⁸⁰ WILLIAMS, DAVID, E., "Symbolic victory", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006, p. 81

resultados ofrecidos por el Intermediate Digital son más artificiales que aquellos proporcionados por los procesos tradicionales de laboratorio. Por consiguiente, existen numerosos filmes en los que todavía están presentes tratamientos como el E.N.R., C.C.E. o A.C.E., o el proceso sin blanqueo, que no impiden la aplicación del Intermediate Digital para otros propósitos. Entre los ejemplos encontramos *Artificial Intelligence: A.I.* (Steven Spielberg, 2001) y *War of Worlds* (Steven Spielberg, 2005) ambas fotografiadas por Janusz Kaminski⁴⁸¹.

Otro tipo de proceso de laboratorio poco convencional es el *Technicolor Oz process* denominado así en honor a sus creadores Bob Olson y Mike Zacharia. Aplicado de forma pionera en el filme *American Gangster* (Ridley Scott, 2007) fotografiada por Harris Savides, ofrece resultados similares al E.N.R. como la reducción de la saturación de la imagen, pero incrementando la pureza de los blancos y la intensidad de los negros⁴⁸².

Durante esta década también se produce una alta hibridación de formatos que incluye emulsiones sensibles (65 mm., 35 mm., Super 35 mm., Super 16 mm., Super 8 mm.); formatos digitales que oscilan desde la Alta Definición a los de inferior calidad como el Mini-Dv; las cámaras de teléfonos móviles, de vigilancia o las *web*; y formatos analógicos como el Betamax y el Hi-8. Entre los ejemplos encontramos los filmes fotografiados por César Charlone, *Cidade de Deus* y *The constant gardener* (Fernando Meirelles, 2005) en los que mezcla el Super 35 mm. y el Super 16 mm. Charlone añade el formato digital en *Blindness* (Fernando Meirelles, 2008) en la que mezcla Mini-DV, Super 35 mm., Super 16 mm. y 8-perf. 35 mm.⁴⁸³. En el caso del filme *I'm not there* (Todd Haynes, 2007) fotografiada

⁴⁸¹ HOLBEN, JAY, "Boy wonder", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 7, July 2001, pp. 32-43; PROBST, CHRISTOPHER, "A hostile takeover", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 7, July 2005, pp. 50-59

⁴⁸² HOLBEN, JAY, "Blood on the streets", Op. cit., pp. 48-59

⁴⁸³ OPPENHEIMER, JEAN, "Production slate: Deadly dealings in Africa", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 10, October 2005, pp. 22-26; OPPENHEIMER, JEAN, "A frightening fable", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 9, September 2008, p. 53 ; OPPENHEIMER, JEAN, "Boys from Brazil", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 2, February 2003, pp. 82-90

por Edward Lachman, se mezclan el Super 8, el 16 mm. y el 35 mm.⁴⁸⁴. En los filmes *Get Smart* (Peter Segal, 2008) fotografiada por Dean Semler, *21* (Robert Luketic, 2008) fotografiada por Russell Carpenter y *Public Enemies* (Michael Mann, 2009) fotografiada por Dante Spinotti, se mezcla el Super 35 mm. con la Alta Definición⁴⁸⁵.

Durante esta década el formato estrella es el Super 35 mm., gracias al desarrollo del Intermediate Digital. No obstante, algunos creadores defienden el formato anamórfico debido a su superior calidad, combinándolo en ocasiones con el Intermediate Digital. Entre ellos, directores de fotografía como José Luis Alcaine en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), Janusz Kaminski en *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008), y Tom Stern en *Flags of Our Fathers* (Clint Eastwood, 2006), *Letters from Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006) y *Changeling* (Clint Eastwood, 2008)⁴⁸⁶.

Otros formatos cinematográficos de inferior calidad al 35 mm. como el Super 16 mm. y el Super 8 mm. aumentan su aplicación en esta década gracias a la introducción de mejoras en los celuloideos, en los procesos de laboratorio, en las cámaras cinematográficas y el desarrollo del Intermediate Digital⁴⁸⁷. Aunque el Super 16 mm. se aplica mayoritariamente en productos televisivos como las series

⁴⁸⁴ SILBERG, JON, "Deconstructing Bob Dylan", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 11, November 2007, p. 51

⁴⁸⁵ BOSLEY, RACHEL, K., "Dark Matters", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 8, August 2008, p. 37; HOLBEN, JAY, "Card sharks", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 4, April 2008, p. 41; HOLBEN, JAY, "Big guns", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 7, July 2009, pp. 24-33

⁴⁸⁶ OPPENHEIMER, JEAN, "Production slate: family secrets", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 12, December 2006, p. 34; KADNER, NOAH, "Vintage Indy", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008, p. 37; WILLIAMS, DAVID, E., "Symbolic victory", Op. cit., p. 85; WILLIAMS, DAVID, E., "A line in the sand", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 3, March 2007, p. 39 ; DEURING, DAVID, "Production slate: Lost and seemingly found", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008, p. 18

⁴⁸⁷ RUDOPH, ERIC, "Points east: Super 16 makes great strides", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 5, May 2002, pp. 107-108

Sex & the city, *Law & order*, *Friday Night lights* y *Chuck*⁴⁸⁸, también se utiliza con finalidades expresivas en largometrajes de inferior presupuesto destinados a la gran pantalla como *Vera Drake* (Mike Leigh, 2004) fotografiada por Dick Pope, *Innocent Voices* (Luis Mandoki, 2004) fotografiada por Juan Ruiz-Anchia o *The Squid and the Whale* (Noah Baumbach, 2005) fotografiada por Robert D. Yeoman⁴⁸⁹.

Por su parte, la capacidad del formato de Super 8 mm. para conferir a las imágenes un carácter pretérito, lo convierte en idóneo para la recreación de imágenes de archivo, películas caseras de las décadas de los setenta y de los ochenta, así como *flashbacks* o secuencias de ensoñación. Entre los ejemplos de su aplicación se encuentran series televisivas, anuncios publicitarios, videos musicales y largometrajes de ficción como las escenas de *flashback* de los filmes *8 mm* (Joel Schumacher, 1999) fotografiada por Robert Elswit, *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) ambas fotografiadas por John Schwartzman⁴⁹⁰.

Los desarrollos tecnológicos concernientes a las cámaras cinematográficas de 35 mm., versan sobre la introducción y desarrollo de los dispositivos digitales. También son destacables las novedades con respecto a la cinematografía digital, sobretodo la mejora progresiva de las cámaras de Alta Definición.

En el ámbito de las cámaras de 35 mm., en el año 2000 la compañía Arriflex introduce dos prototipos: la Arricam Studio (ST) y la Arricam Lite (LT), que junto con la 435 se convierten en los modelos más solicitados de la industria. La

⁴⁸⁸ RUDOLPH, ERIC, "Sex and the city", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 3, March 2000, pp. 98-101; BIRCHARD, ROBERT, S., "90 years of precision", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008, p. 78

⁴⁸⁹ HART, HUGH, "Production slate: A secret life", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 1, January 2005, pp. 30-34; OPPENHEIMER, JEAN, "Young blood", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 9, September 2005, pp. 52-59; THOMPSON, PATRICIA, "Production slate: A difficult divorce", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 11, November 2005, pp. 28-33

⁴⁹⁰ MUSITANO, GILES, "Production slate: Super8 on the big screen", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 7, July 2001, pp. 27-31; SILBERG, JON, "The mind of a madman", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 5, May 2004, p. 56.

novedad más importante que ofrecen estas cámaras es un sistema digital de obtención de datos a través de la óptica (*Lens Data System*), capaz de registrar información sobre parámetros como el diafragma, la distancia de foco, la focal, el ángulo de obturación o la velocidad⁴⁹¹. Arriflex también introduce en el año 2003 el prototipo 235, un modelo compacto y ligero cuya versatilidad permite la realización de planos con ángulos y posiciones únicas, así como su utilización al hombro, con *steadicam*, en vehículos móviles, en planos aéreos o en dispositivos con control remoto.

En el ámbito de los formatos digitales, la Alta Definición ofrece la mejor calidad con respecto al resto de sistemas digitales para su exhibición en la gran pantalla. Aunque cada vez se incrementa más el número de filmes rodados exclusivamente con dicho formato o que lo combinan con el celuloide, la gran mayoría de los largometrajes destinados a la gran pantalla recurren al tradicional celuloide de 35 mm. La explicación no sólo radica en la superior calidad del 35 mm., sino por la inexistencia de un estándar de proyectores de cine digital. De ahí que una gran cantidad de exhibidores sean reacios a cambiar sus proyectores de 35 mm., y que gran cantidad de filmes rodados digitalmente se impriman en una emulsión sensible de 35 mm. para su exhibición en la salas cinematográficas.

Entre los modelos de cámaras de Alta Definición considerados idóneos para su exhibición en la gran pantalla se encuentran Arri D-21, Panasonic AJHPX 3700, Panavision Genesis, Red One, Sony F23 y F35 y Thomson Grass Valley Viper⁴⁹².

Entre ellas, el modelo Arri D-21 es una evolución del anterior prototipo D-20 introducido en el 2003, que ofrece una respuesta mejorada en la colorimetría y en la definición de la imagen. Empleada en videos musicales, anuncios publicitarios, cortometrajes y productos televisivos como *Tin man* (Nick Willing, 2007) fotografiada por Thomas Burstyn, *Anatomía de Grey*, *The bank job* o *Rocknroller*⁴⁹³.

⁴⁹¹ BANKSTON, DOUGLAS, "New products & services: Arri unveils its new ST and LT cameras", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 6, June 2000, pp. 111-116

⁴⁹² ARGY, STEPHANIE; EDLUND, RICHARD, "Testing digital cameras", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 6, June 2009, p. 64

⁴⁹³ BIRCHARD, ROBERT, S., "90 years of precision", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008, p. 78; BANKSTONE, DOUGLAS, "New products and services: Arri

Otro modelo de cámara de Alta Definición novedoso es la Panavision Génesis, introducida en el 2004. Con un tamaño de chip similar al del área del formato del Super 35 mm., se aplica por primera vez en el filme *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006) fotografiada por Newton Thomas Sigel y posteriormente en largometrajes como *The Spirit* (Frank Miller, 2008) fotografiada por Bill Pope y *Deception* (Marcel Langenegger, 2008) fotografiada por Dante Spinotti⁴⁹⁴.

Otra novedad importante en materia de cinematografía digital es la introducción de modelos como la Red One –presentada en el NAB 2006– capaces de capturar información a una resolución de 4K*2K (4520 píxeles por 2540 píxeles) gracias a su sensor de 12 megapíxeles. Aunque la resolución de 4K (4096*3112) dista bastante de asemejarse a la del negativo original (aproximadamente 6 K), es la máxima capaz de ser apreciada por el ojo humano en las copias positivas del formato de 35 mm. Su aplicación está presente de forma pionera en la serie de televisión *Sanctuary* y en el largometraje *Knowing* (Alex Proyas, 2009) fotografiado por Simon Duggan⁴⁹⁵.

unveils D-20 digital film-style camera prototype”, *American Cinematographer*, vol. 85, n° 2, February 2004, pp. 91-94; ARGY, STEPHANIE, “Short takes: Tapping Arri’s D-20 for Jeffron’s *Dance*”, *American Cinematographer*, vol. 87, n° 2, February 2006, pp. 76-79; ARGY, STEPHANIE, “Short takes: A musical campaign gives Arri’s D-20 a test run”, *American Cinematographer*, vol. 87, n° 1, January 2006, pp. 88-90; STASUKEVICH, IAIN, “Short takes: *Milia* showcases Arri’s D-20”, *American Cinematographer*, vol. 89, n° 4, April 2008, pp. 14-17; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, “New products and services: Arri D-20 turns D-21”, *American Cinematographer*, vol. 89, n° 7, July 2008, p. 74

⁴⁹⁴ HOLBEN, JAY, “New products and services: Let there be digital: Panavision unveils digital cinematography camera system”, *American Cinematographer*, vol. 85, n° 9, September 2004, pp. 94-98; GRAY, SIMON, “Hero shots”, *American Cinematographer*, vol. 87, n° 7, July 2006, pp. 28-43; WITMER, JON, D., “Dead reckoning”, *American Cinematographer*, vol. 90, n° 2, February 2009, pp. 40-51; SILBERG, JON, “Kink and the city”, *American Cinematographer*, vol. 89, n° 5, May 2008, p. 63

⁴⁹⁵ KADNER, NOAH, “New products and services: Red readies 4K camera”, *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007, pp. 124-126; HOLBEN, JAY, “New products and services: Catching up with the Dalsa Origin”, *American Cinematographer*, vol. 88, n°

La aplicación de la Alta Definición está cada vez más presentes en largometrajes de ficción entre los que destacan *Vidocq* (Pitof, 2001) fotografiada por Jean-Pierre Sauvaire y Jean-Claude Thibaut; *Collateral* (Michael Mann, 2004) fotografiada por Dion Beebe y Paul Cameron; *Sin City* (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2005) fotografiada por Robert Rodríguez; o *Zodiac* (David Fincher, 2007) fotografiada por Harris Savides⁴⁹⁶. En este sentido es importante destacar que el filme *Slumdog Millionaire*, con un 60% de captura digital recibe en el 2009 el Oscar a la mejor fotografía, el máximo galardón de la A.S.C. y el del festival *Camerimage*. Mezcla imágenes obtenidas con la cámara de fotografía fija EOS-D1 Mark III, el Super 35 mm. e imágenes capturadas digitalmente con la cámara SI-2K, con un tamaño muy reducido y una resolución de 2K⁴⁹⁷.

Aunque la escasa resolución de los formatos digitales de inferior calidad a la Alta Definición, no es aconsejable para los largometrajes destinados a las salas cinematográficas, adquieren una importancia progresiva en esta etapa. La aplicación principal de este tipo de formato son los productos destinados a la pequeña pantalla o a los circuitos independientes, y en principio en ningún festival de prestigio se admiten. No obstante, el filme rodado enteramente con Mini-DV, *November* (Gregg Harrison, 2003) fotografiado por Nancy Schreiber, obtiene el máximo galardón en la edición del 2004 del festival independiente *Sundance*, lo que es una de las causas por las que el formato se utiliza en exclusiva en filmes como *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 2000) fotografiada por Robby Müller; *The Anniversary Party* (Alan Cumming y Jennifer Jason Leigh, 2001) fotografiada por John Bailey; *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002)

1, January 2007, pp. 104, 106 y 108; BANKSTON, DOUGLAS, "Habitat for inhumanity", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008, pp. 64-73; GRAY, SIMON, "Sum of all fears", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 4, April 2009, pp. 44-53

⁴⁹⁶ SILBERG, JON, "A master sleuth", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 4, April 2002, pp. 48-57; WILLIAMS, DAVID, E., "Few against many", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007, p. 53; WILLIAMS, DAVID, E., "Cold case file", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007, pp. 32-51

⁴⁹⁷ ARGY, STEPHANIE, "Rags to riches", Op. cit., pp. 44-61

fotografiada por Anthony Dod Mantle; o parte de *Inland Empire* (David Lynch, 2006) fotografiada por el mismo David Lynch⁴⁹⁸.

La hibridación de formatos también incluye sistemas de muy baja resolución y escasa calidad que persiguen determinados efectos expresivos como la obtención de resultados de gran verosimilitud. Entre los ejemplos hallamos las imágenes obtenidas mediante cámaras de seguridad en ciertas escenas de combate del filme *Alí* (Michael Mann, 2001) fotografiado por Emmanuel Lubezki, o las obtenidas mediante cámaras de teléfonos móviles como en el anuncio televisivo del modelo Motorola v710, dirigido y fotografiado por Ed Lachman⁴⁹⁹. También se utilizan otros formatos analógicos de reducida calidad como el Betamax, el VHS y el Hi-8, principalmente en filmes de bajo presupuesto como *Tarnation*⁵⁰⁰ (Jonathan Caouette, 2003) fotografiada por Jonathan Caouette.

A partir de finales de la década de los noventa, gran cantidad de novedades tecnológicas se centran en la cinematografía digital. En el epígrafe anterior se ha apuntado la importancia de la introducción a finales de la década de los noventa del Intermediate Digital (ID), no sólo para la integración de los efectos especiales o de las imágenes generadas por ordenador, sino también para la manipulación de una gran cantidad de parámetros fotográficos. En el caso de las imágenes generadas por ordenador (CGI o *Computer Generated Images*), en los últimos veinte años se produce un incremento notable en su empleo, tanto en filmes en los que aparecen en exclusiva como en otros en los que se integran con imágenes obtenidas mediante procesos fotográficos convencionales. El primer filme que se rueda en su totalidad con actores con fondos de *chroma-key* es *Sky Captain & the*

⁴⁹⁸ WINTERS, ROCHELLE, "Love on the rocks", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 7, July 2001, July 2001, p. 57; BANKSTON, DOUGLAS, "All the rage", *American Cinematographer*, vol. 84, nº 7, July 2003, pp. 82-90; KADNER, NOAH, "Post Focus: Lynch goes digital with *Inland Empire*", *American Cinematographer*, vol. 88, nº 4, April 2007, pp. 116, 118-119

⁴⁹⁹ HOLBEN, JAY, "Ring leader", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 11, November 2001, pp. 34-49; ARGY, STEPHANIE, "Short takes: Phoning it in-literally", *American Cinematographer*, vol. 86, nº 2, February 2005, pp. 74-77

⁵⁰⁰ CALHOUN, JOHN, "Points east: *Tarnation* finds beauty in chaos", *American Cinematographer*, vol. 85, nº 11, November 2004, pp. 108-109

World of Tomorrow (Kerry Conran, 2004) fotografiada por Eric Adkins; posteriormente *Sin City, 300* (Zack Snyder, 2006) fotografiada por Larry Fong, *Transformers* (Michael Bay, 2007) fotografiada por Mitchell Amundsen, o *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) fotografiada por Larry Fong⁵⁰¹.

El ID es un proceso híbrido en el que está involucrado el escaneado del celuloide que se digitaliza la información de la emulsión sensible, su manipulación a través de plataformas digitales, y su posterior impresión en un celuloide, a través de un láser. Este proceso constituye en esta década, la mejor opción para obtener la máxima calidad ofrecida por el celuloide de 35 mm. frente a los sistemas de captura digital, sin prescindir de las ventajas de dichos dispositivos. De hecho, el comité de tecnología de la A.S.C. inaugurado en el 2003, trabaja para asegurar que los desarrollos tecnológicos contribuyan al avance del arte y del oficio de la cinematografía. De ahí su estrecha colaboración con la Iniciativa de Cine Digital o Digital Cinema Initiative (DCI) para producir material digital y probar su proyección en pantalla grande. El comité ha llegado a la conclusión de que aunque el proceso híbrido entre celuloide y digital será en un futuro digital, hoy en día la emulsión cinematográfica es el único medio idóneo para el mejor mantenimiento y archivado de los largometrajes. Otra de las conclusiones ofrecidas por el comité es que la transición al medio digital está siendo más problemática y costosa de lo necesario, además de suponer una traba para la utilización del potencial creativo de los creadores⁵⁰². De ahí la importancia del Intermediate Digital como proceso híbrido fundamental entre la cinematografía tradicional y la digital en esta década, además de las posibilidades creativas que ofrece. Entre ellas la manipulación de diferentes parámetros

⁵⁰¹ PROBST, CHRISTOPHER, "A retro future", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 10, October 2004, pp. 32-43; WILLIAMS, DAVID, E., "Few against many", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007, p. 53; WILLIAMS, DAVID, E., "Few against many", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007, pp. 52-65; KADNER, NOAH, "Rock 'em, sock 'em robots", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 8, August 2008, pp. 44-53; WITMER, JON, D., "Watchmakers", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 4, April 2009, pp. 28-43

⁵⁰² CLARK, CURTIS, "Tomorrow's technology: A.S.C.'s Technology Committee helps shape the future", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 4, April 2006, pp. 120-121

fotográficos de la imagen como la colorimetría, la iluminación, la utilización de filtros o la simulación de procesos de laboratorio, que pueden aplicarse por áreas independientes (sin afectar al resto de la imagen), con lo que se convierte en una herramienta similar a la paleta de un pintor. Sin embargo, entre los inconvenientes de este proceso se encuentra la escasez de recursos económicos para remunerar la presencia del director de fotografía en dicha fase de la postproducción. El hecho de que un mayor número de agentes como los coloristas puedan manipular la imagen, convierten al Intermediate Digital en un arma de doble filo⁵⁰³.

Tal y como introducíamos en el epígrafe anterior, el primer filme enteramente escaneado es Pleasantville y en el entorno europeo, el filme sueco *Zingo*. Posteriormente, otro de los filmes de referencia es *O brother, where art thou* (Joel Coen, 2000) fotografiada por Roger Deakins, en el que se demuestra la posibilidad de manipular selectivamente los tonos de diferentes áreas de la imagen. Con la finalidad de conseguir un resultado visual similar a las postales

⁵⁰³ POSTER, B. POSTER, "Filmmakers'forum: When will film be dead?", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 8, August 2000, p. 134; HORA, JOHN, C., "A.S.C. statement on digital cinema", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 8, August 2000, p. 135; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The future of filmmaking", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000, pp. 73-90; BANKSTON, DOUGLAS, "New products and services: A digital revolution", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000, pp. 151-152, 154; CRUDO, RICHARD, "Filmmakers'forum: Into the digital breach", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000, pp. 176 y 175; BAILEY, JOHN, "Filmmakers' forum: Digital, Digital getdown", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 11, November 2000, pp. 118-120; FISHER, BOB, "Tomorrow's technology: Exploring the Digital Intermediate", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 4, April 2004, pp. 124-126; FISHER, BOB, "Tomorrow's technology: Exploring the Digital Intermediate", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 4, April 2004; BAILEY, JOHN, "Filmmakers'Forum: The ID Dilemma, or: Why I still love celluloid", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008, pp. 92-97

antiguas pintadas a mano de los años treinta, Deakins reduce selectivamente la saturación de la imagen y cambia ciertas tonalidades⁵⁰⁴.

A partir del año 2004, se detecta un incremento sobresaliente en la aplicación del Intermediate Digital que comienza principalmente en filmes de alto presupuesto debido a su alto coste⁵⁰⁵. En un principio se aplica para escenas determinadas como en *In the cut o The last samurai* (Edward Zwick, 2003) fotografiada por John Toll. Posteriormente se incrementa exponencialmente el número de filmes que escanean la totalidad del celuloide como *The Lord of the Rings: the Return of the King* (Peter Jackson, 2003) fotografiada por Andrew Lesnie; *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004) fotografiada por Ueli Steiger; o *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) fotografiada por Guillermo Navarro⁵⁰⁶.

Con la introducción y el desarrollo del Intermediate Digital se asocian otras innovaciones tecnológicas como los escáner y los láser de diferentes compañías. Entre ellas Arriflex lanza en 1998 el Arrilaser, que imprime la información digital en una emulsión sensible, y en el 2004 el Arriscan, que escanea celuloide a resoluciones que oscilan entre los 2 K y los 6 K⁵⁰⁷. Teniendo en cuenta que la resolución del negativo de 35 mm. es de aproximadamente 4K, la posibilidad de escanear a mayor resolución supone la captura óptima de la información ofrecida

⁵⁰⁴ FISHER, BOB, "Escaping from chains", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 10, October 2000, pp. 36-49

⁵⁰⁵ KAUFMAN, DEBRA, "A flexible finish", Op. cit., pp. 80-82, 84, 86-89

⁵⁰⁶ CALHOUN, JOHN, "Interior landscapes", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 11, November 2003, pp. 76-85; BOSLEY, RACHEL, K., "Envisioning an empire", *American Cinematographer*, vol. 85, n°1, January 2004, pp. 36-53; GRAY, SIMON, "The fate of middle-earth", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 1, January 2004, pp. 54-67; MAGID, RON, "Masters of disaster", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 6, June 2004, pp. 44-53; CALHOUN, JOHN, "Fear and fantasy", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 1, January 2007, pp. 34-45

⁵⁰⁷ KAUFMAN, DEBRA, "New products and services: scanning the Arriscan's possibilities", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 2, February 2004, pp. 94-95; BIRCHARD, ROBERT, S., "90 years of precision", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008, p. 78

por el negativo. Aunque a principios de la década el estándar de escaneado se fija en 2K, entre otras cuestiones por problemas de almacenaje, supone la eliminación de la mitad de la información disponible en el celuloide y por lo tanto una pérdida de calidad inicial. De ahí la explicación de que el formato más empleado en esta década sea el Super 35 mm., cuya resolución es de aproximadamente 2K. De este modo, no sólo se logra la máxima información en el proceso de escaneado, sino que se evita la pérdida de calidad que supone el paso óptico necesario en su transformación al formato anamórfico.

A mediados de la década varios filmes comienzan a ser escaneados a 4K como *Spider-Man 2* y *Spider-Man 3* (Sam Raimi, 2004 y 2007) fotografiados por Bill Pope o *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008) fotografiado por Roger Deakins⁵⁰⁸. También existen filmes que comienzan a escanear ciertas secuencias a 6K como las escenas rodadas en VistaVisión del filme *Blindness*⁵⁰⁹.

Entre las opciones más importantes que el ID permite en el ámbito de la dirección de fotografía, se encuentra el control preciso del equilibrio de color de las imágenes (*color grading*) entre planos o secuencias contiguas, la posibilidad de retocar o reparar el color, cambiar la tonalidad, el brillo y la saturación, la recreación de procesos de laboratorio y la creación de determinados efectos de iluminación en áreas específicas de la imagen⁵¹⁰. Entre ellos, destaca la manipulación de la colorimetría de la imagen, coexistiendo tanto la tendencia hacia la reducción de la saturación del color y el aumento de la misma, e incluso el empleo del blanco y el negro.

Entre las aplicaciones creativas del color también se encuentra la recreación de procesos antiguos como en *The Aviator*, ganadora del Oscar a la mejor fotografía cinematográfica, en el que emulan digitalmente dos procesos de color extintos: el *Technicolor* de 2 y de 3 negativos, con la función expresiva referencial

⁵⁰⁸ CALHOUN, JOHN, "Filmmakers' forum: Bill Pope, A.S.C. discusses *Spider Man 2*'s finish", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 7, July 2004, pp. 100-102; HOLBEN, JAY, "A complex web", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 5, May 2007, pp. 42-43

⁵⁰⁹ OPPENHEIMER, JEAN, "A frightening fable", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 9, September 2008, p. 53

⁵¹⁰ JAMES, J., *Digital Intermediates for film and video*, Oxford, Focal Press, 2006, pp. 270, 277, 281, 284 y 288

que trata de trasladar a la audiencia a los años dorados del cine de Hollywood. En el filme se produce un arco visual en paralelo con la narración que refleja los avances tecnológicos de la época y el estado emocional de los personajes⁵¹¹. También en el largometraje *The Illusionist* se pretende crear una atmósfera de principios del siglo XX, recreando un estilo visual similar al de los inicios del cinematógrafo. Para ello gracias al ID es posible crear –entre otros efectos– imágenes que emulan a las obtenidas con las emulsiones primitivas de color como el *Autochrome*, una versión anterior al *Kodachrome*⁵¹². Algo similar realiza posteriormente Dick Pope en *Honeydripper* (John Sayles, 2007) en la que trata de recrear una atmósfera de los años 50 de una zona sur de los Estados Unidos, recreando un proceso de color anterior al *Kodachrome*⁵¹³.

Entre los ejemplos en los que está presente la tendencia hacia el empleo de una saturación reducida destacan los filmes de Clint Eastwood junto al director de fotografía Tom Stern, en los que además predomina el alto contraste con negros densos. Esta tendencia es visible en *Flags of Our Fathers* en la que las escenas de batalla de Iwo Jima podrían describirse como “kodalíticas”, y se incrementa en *Letters from Iwo Jima*, en la que simboliza el viaje a las profundidades del subconsciente⁵¹⁴.

En otros filmes como *All the King's Men* y *W* se produce una progresión estilística en la que desciende la saturación de la imagen desde el principio al fin del desarrollo narrativo, simbolizando la trayectoria personal de sus protagonistas desde etapas más optimistas a momentos más difíciles⁵¹⁵. Apoyado por la dirección artística y el vestuario, *Fur: An Imaginary portrait of Diane Arbus* (Steven Shainberg, 2006) fotografiada por Bill Pope, establece la diferencia colorimétrica entre el apartamento de Diane Arbus: monocromático y sin vida,

⁵¹¹ PAVLUS, JOHN, “High life”, Op. cit., pp. 38-53

⁵¹² THOMSON, PATRICIA, “Conjuring the past”, Op. cit., pp. 52-53

⁵¹³ THOMSON, PATRICIA, “Electrifying riffs”, Op. cit., p. 17

⁵¹⁴ WILLIAMS, DAVID, E., “Symbolic victory”, *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006, p. 79; WILLIAMS, DAVID, E., “A line in the sand”, *American Cinematographer*, vol. 88, n° 3, March 2007, p. 32

⁵¹⁵ HOLBEN, JAY, “Man of the people”, Op. cit., pp. 55 y 60; THOMSON, PATRICIA, “The making of a president”, Op. cit., pp. 46-47

frente al de Lionel con tonalidades saturadas y vibrantes que reflejan sus diferentes personalidades⁵¹⁶.

El director Pedro Almodóvar muestra una clara tendencia hacia la saturación de los colores y el empleo de la tonalidad roja en especial, visible en filmes como *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), fotografiadas por José Luis Alcaine. Para ello se emplean diferentes elementos expresivos como los relacionados con la dirección artística, el vestuario y la iluminación⁵¹⁷.

Otros filmes en los que se emplea el color de forma simbólica son *The fountain* (Darren Aronofsky, 2006) fotografiada por Matthew Libatique, en la que –según sus creadores– el dorado representa la falsa verdad de los Mayas, el blanco la mortalidad y la verdad, el verde la vida y el rojo la muerte. El filme describe un arco visual que oscila desde la oscuridad a la luz, del oro y las sombras a la luz blanca y el brillo⁵¹⁸. También en *Ying xiong* (*Hero*, Yimou Zhang, 2002) fotografiada por Christopher Doyle, los colores rojo, blanco, azul, verde y negro actúan de forma simbólica⁵¹⁹.

En cuanto a la tendencia estilística que utiliza de forma expresiva el blanco y negro, durante esta década conviven varias opciones como la utilización del celuloide en color y su eliminación posterior en el proceso de postproducción, y el empleo de sistemas de captación en blanco y negro a los que se les puede añadir color en el proceso de postproducción. Entre los ejemplos encontramos los filmes *I'm not there* y *Kill Bill* en los que se mezcla el celuloide en blanco y negro y en color, unificando el material posteriormente con el Intermediate Digital⁵²⁰. En los

⁵¹⁶ THOMSON, PATRICIA, "Production slate: Finding her eye", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006, p. 26

⁵¹⁷ OPPENHEIMER, JEAN, "Production slate: family secrets", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 12, December 2006, pp. 34 y 38

⁵¹⁸ CALHOUN, JOHN, "Eternal love", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006, pp. 53-54

⁵¹⁹ DOYLE, CHRISTOPHER, "A fantastic fable", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003, pp. 32-45

⁵²⁰ SILBERG, JON, "Deconstructing Bob Dylan", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 11, November 2007, p. 51; PAVLUS, JOHN, "A bride vows revenge", Op. cit., pp. 34-47

largometrajes *Good Night and Good Luck* (George Clooney, 2005) fotografiada por Robert Elswit y *Control* (Anton Corbijn, 2007) fotografiada por Martin Ruhe, se utiliza el ID para eliminar el color del negativo. Frente a ello, *Sin City* –rodada mayoritariamente en blanco y negro– se le añaden algunos toques de color en zonas específicas de la imagen mediante el Intermediate Digital⁵²¹.

⁵²¹ WITMER, JON, D., “Production slate: Murrow vs. McCarthy”, *American Cinematographer*, vol. 86, n° 11, November 2005, pp. 24-33; DAVIS, BOB, “Losing Control”, *American Cinematographer*, vol. 88, n° 11, November 2007, pp. 74-81; WILLIAMS, DAVID, E., “Few against many”, *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007, p. 53

3. COLOR: DESDE LOS PRIMEROS EXPERIMENTOS HASTA 2009

Existe una gran cantidad de ensayos y bibliografía que definen el color aludiendo tanto a su naturaleza física como a la perceptiva o sensorial. Entre ellas Steve Neale puntualiza que el color es el resultado mental o psicológico de la acción física de las diferentes longitudes de onda. El sistema óptico humano es capaz de percibir una porción de dicha energía radiante que conforma el espectro lumínico y que percibimos como color. Por lo tanto, el color de un objeto en particular es el resultado de dos procesos distintos. El primero se debe a la modificación de la luz por el propio objeto que refleja unas longitudes de onda y absorbe otras, y en segundo lugar, es el resultado de las características físicas y psicológicas presentes en la percepción humana⁵²². Debido a las características físicas y perceptivas propias del color, su presencia o ausencia constituye un medio de expresión del que disponen los directores de fotografía y otros agentes relacionados con la producción de las obras audiovisuales, cuya aplicación en el medio cinematográfico es posible abordar desde diferentes perspectivas. La complejidad de la naturaleza del color convierte su estudio en una materia con entidad suficiente para dedicarle un espacio propio. Es necesario puntualizar la evidente relación con el resto de recursos tecnológicos que también funcionan como vehículo de expresión y que han ido apareciendo a lo largo de las décadas, tal y como se ha tratado en profundidad en el epígrafe 2.

Las perspectivas principales desde las que es posible el análisis del color en un filme son principalmente las decisiones tomadas por parte de los creadores, el medio en el que se traducen y los efectos sobre la audiencia. Esta última perspectiva es menos significativa en el estudio estilístico de los filmes, puesto que teniendo en cuenta los planteamientos de Barry Salt, a diferencia de la relación entre un filme y sus creadores que permanece invariable y definitiva independientemente del tiempo, el estudio de su relación con la audiencia debe considerar su grado de sofisticación y el contexto histórico en el que se inscribe (la reacción de la audiencia contemporánea a un filme del periodo mudo difiere

⁵²² NEALE, STEVE, Op. cit., p. 110

considerablemente de una audiencia contextualizada en la década de los veinte)⁵²³. Además, la percepción de determinados elementos estilísticos por parte de la audiencia media se produce a un nivel más superficial que en el caso del analista, puesto que requiere no sólo de un conocimiento de los medios expresivos que utiliza cada creador, sino de un profundo y continuado visionado de las obras audiovisuales para detectar una determinada aplicación expresiva.

El desarrollo de esta investigación se centra por lo tanto en la perspectiva de las decisiones tomadas por los creadores y en el resultado de su aplicación en la narración cinematográfica. Dicho estudio posibilita la obtención de información acerca de la existencia de motivos recurrentes en la aplicación colorimétrica y por lo tanto, la identificación de un estilo determinado ya sea vinculado a una obra individual o a un conjunto. La toma de decisiones en el caso de la fotografía cinematográfica se inscribe en un contexto que abarca las tradiciones de género, pero también cuestiones económicas y preferencias de los creadores que a su vez se circunscriben en un contexto cultural que bebe de disciplinas artísticas como la pintura, la fotografía fija, el diseño, los videos musicales, los anuncios publicitarios y otras formas audiovisuales, dependiendo de tendencias imperantes o modas. Desde los primeros desarrollos de la cinematografía en color, el blanco y negro se consolida como un recurso expresivo más adecuado para el drama y el realismo, frente al color para géneros menos realistas, lo que ha supuesto una serie de convenciones que caracterizan su aplicación. Por supuesto las condiciones económicas son fundamentales en la toma de decisiones, ya que un presupuesto generoso permite ampliar las posibilidades de elección. Las preferencias de los creadores circunscritas en un contexto cultural provoca la influencia de otras disciplinas artísticas como la pintura, que especialmente constituye una referencia importante en la toma de decisiones por parte de los directores de fotografía que citan en numerosas ocasiones a artistas como Edward Hopper, Matisse, Rembrandt, Vermeer, Goya, o movimientos artísticos como el impresionismo, el surrealismo o el fauvismo. En menor medida sucede algo similar con la fotografía fija, el diseño y con obras audiovisuales como los videos musicales, los anuncios publicitarios, sobretodo a partir del desarrollo televisivo.

⁵²³ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Análisis*, Op. cit., p. 24

Sin embargo, uno de los condicionantes fundamentales para que se pueda tener en cuenta el contexto anteriormente apuntado es la existencia de las herramientas tecnológicas que posibiliten la aplicación del color en las obras audiovisuales. Por lo tanto es necesario el estudio de la evolución histórica de las herramientas tecnológicas relacionadas con el color, el contexto en el que se inscribe la toma de decisiones y el análisis detallado del medio visual u obras en las que se proyectan dichas decisiones, que confirman o no, las intenciones iniciales. El análisis de la/s obra/s ofrece información sobre determinados motivos que se repiten a lo largo de las obras audiovisuales (de los que los propios autores son en ocasiones, no conscientes) y de la forma en que se vinculan con la narración cinematográfica.

La naturaleza compleja del color ha provocado que las principales corrientes de investigación cinematográfica hayan relegado su estudio a un segundo plano. No obstante ciertos teóricos que advierten la capacidad del color como herramienta expresiva, se atreven a reflexionar sobre el mismo. Entre ellos se encuentran las obras de Rudolph Arnheim sobre la percepción visual⁵²⁴, Josef Albers sobre la interacción del color, Harald Küppers que analiza los fundamentos de la teoría del color o Jacques Aumont⁵²⁵, que desde la estética cinematográfica reflexiona sobre diferentes aspectos de la naturaleza fílmica, entre los que se encuentra el color.

En el ámbito teórico también destaca la investigación de Johann Wolfgang Von Goethe, en especial las categorías sensibles-morales del color que relaciona con el estatus social y que revelan una evidente carga ideológica. Es interesante la asociación elaborada por Goethe entre el rojo púrpura, lo bello y los gobernantes, frente al violeta cuya categoría moral es la inutilidad desde el punto de vista

⁵²⁴ ARNHEIM, RUDOLPH, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza editorial, 2002; *El cine como arte*, Op. cit.; *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986

⁵²⁵ AUMONT, JACQUES, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992; *Le couleur en cinema*, París, Cinématèque Française, 1995; *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1ª edición 1997, pp. 127-146; AUMONT, J.; MARIE, M., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 2ª edición 1993; *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001

económico y que asocia con el estatus social de los artistas⁵²⁶. La teoría del color de Goethe influye poderosamente en la configuración del color del pueblo alemán, como es visible en las investigaciones llevadas a cabo por Eva Heller. Centrada en Alemania, aborda un estudio basado en encuestas realizadas a 2000 personas de distintas profesiones, a las que se les cuestiona acerca de sus preferencias en términos colorimétricos, las impresiones causadas por cada color y su asociación con diferentes sentimientos. Los resultados del estudio muestran que colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia, en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento⁵²⁷. El problema del estudio elaborado por Heller se basa en que en otras culturas, los resultados varían considerablemente, es decir, que aunque podemos estar de acuerdo en el nombre de un color en cuanto al matiz, no existe *quórum* en cuanto a su significación. Si en la cultura occidental el amarillo puede adquirir variados y contradictorios significados como traición, diversión o amabilidad, en la cultura oriental se identifica con la felicidad, con la gloria, con la sabiduría, con la armonía o con lo imperial.

Del lado de los creadores que teorizan acerca del color se encuentran figuras como la del director de cine Sergei Eisenstein, que reflexiona sobre las relaciones entre el color y el montaje, y compara la música y el color en cuanto a la función que cumplen en el conjunto de la dramaturgia⁵²⁸. Como veremos más adelante, otro director de cine pionero en la aplicación expresiva del color en su obra cinematográfica es Rouben Mamoulian. Entre los directores de fotografía es sobresaliente el caso de Vittorio Storaro que como se detalla al final del epígrafe, desarrolla un lenguaje propio del color que aplica en varios de sus filmes.

⁵²⁶ VON GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Teoría de los colores*, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1992

⁵²⁷ HELLER, EVA, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 17

⁵²⁸ EISENSTEIN, SERGEL, *The film sense*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1ª edición 1942; *Film form*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1ª edición 1949; "Del color en el cine", en ROMAGUERA I RAMIO, JOAQUIM; ALSINA THEVENET, HOMERO (Editores), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 496-506

Entre la actividad académica más reciente destaca el Congreso organizado por la Universidad de Bristol, *Color and the moving image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, que parece haber despertado un nuevo interés en la profundización sobre la materia⁵²⁹. En este terreno, una de las obras más recientes en las que se realiza una aproximación al estudio del color es *Color, the film reader*⁵³⁰. En ella se plantean diferentes aproximaciones a su estudio que abarcan el punto de vista de la tecnología y el estilo visual de los filmes, la teoría del color, el creador como teórico y diferentes metodologías de análisis. Según esta obra, la actividad más fructífera relativa a la investigación del color en el cine se centra en los aspectos relacionados con el estilo visual y entre los investigadores más relevantes destacan Richard Haines, Gorham Kindem, Brad Chisholm, Scott Higgins, Steve Neale, Barry Salt o David Bordwell⁵³¹.

Procedente de la Universidad de Bristol, Richard Misek es otro de los autores que reflexionan sobre el color en su obra *Chromatic Cinema: a history of screen color*. En ella ofrece un panorama histórico sobre la evolución del color, sus cambiantes aplicaciones y significados, desde los fotogramas pintados a mano hasta las tendencias más actuales en la manipulación digital del color⁵³².

⁵²⁹ http://www.bristol.ac.uk/drama/colour_conference (29/10/2009)

⁵³⁰ DALLE VACCHE, ANGELA; PRICE, BRIAN, (Editores), *Color, the film reader*, New York, Routledge, 1ª edición 2006

⁵³¹ HAINES, RICHARD, *Technicolor Movies: The history of Dye Transfer printing*, Jefferson, N.C.; McFarland & Co., 1993; KINDEM, GORHAM (Editor), "Hollywood's conversion to color: The technological, economic and aesthetic factors", *The American Movie Industry*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1982, pp. 146-158; BALIO, T. (Editor), "Red, Blue and lots of green: The Impact of color television on Feature film production", *Hollywood in the age of Television*, Boston, Mass.; Unwin & Hyman, 1990, pp. 217-226; HIGGINS, SCOTT, "Demonstrating Three-Colour Technicolor: Early Three-Colour Aesthetics", *Film History*, vol. 12, nº 4, 2000, pp. 358-383; NEALE, STEVE, Op. cit.; SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit.; *Moving into pictures*, Op. cit.; BORDWELL, DAVID; STAIGER, JANET; THOMPSON, JANET, Op. cit.; BORDWELL, DAVID, *On the history of film style*, Op. cit.; BORDWELL, DAVID, *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*, Op. cit.

⁵³² MISEK, RICHARD, Op. cit.

Uno de las cuestiones más controvertidas en el ámbito académico se cierne en torno a la significación del color. John Belton defiende en *Color and meaning in Marnie*, que el color no posee una identidad por sí mismo, sino que la adquiere del objeto que posee esa tonalidad en particular⁵³³. Edward Branigan defiende esa misma postura y añade que el color adquiere su significación a través de su vinculación o diferencia con otros tonos presentes en la obra audiovisual⁵³⁴.

La cuestión de fondo radica en evitar lo que Marzal Felici defiende como “deriva interpretativa” para describir la ausencia de dirección alguna en el trayecto analítico que exhibe un buen número de análisis críticos⁵³⁵. Umberto Eco también advierte del peligro inherente a cualquier obra de interpretarse hasta el infinito⁵³⁶ y Susan Sontag habla de la “arrogancia de la interpretación” por excesiva atención al contenido, y propone la descripción rigurosa de la forma como antídoto necesario⁵³⁷.

La estructura de este epígrafe diferencia una primera parte en la que se exponen las propiedades objetivas del color y las funciones más importantes que puede desempeñar en una narración cinematográfica. En una segunda parte, se detallan los principales agentes creadores relacionados con la dirección de fotografía cinematográfica y los avances tecnológicos más importantes relacionados con el color y sus aplicaciones expresivas.

3.1. PARÁMETROS OBJETIVOS DEL COLOR Y FUNCIONES EXPRESIVAS EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA:

En la introducción del epígrafe se ha detallado la necesidad de abordar cuestiones relacionadas con la toma de decisiones por parte de los creadores. Sin

⁵³³ http://www.bristol.ac.uk/drama/colour_conference/abstracts.pdf (29/10/2009)

⁵³⁴ BRANIGAN, EDWARD, “The articulation of color in a filmic system”, *Color, the film reader*, p. 170

⁵³⁵ FELICI, MARZAL, JAVIER, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid Cátedra, 2007, p. 172

⁵³⁶ ECO, UMBERTO, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1990

⁵³⁷ SONTAG, SUSAN, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984

embargo cada uno de los factores que influyen en dichas decisiones no podría estar presente sin la existencia de los medios necesarios mediante los que se traducen las propuestas visuales de los directores de fotografía. De ahí la necesidad de abordar cuestiones relativas a la introducción de los desarrollos tecnológicos más importantes. La presencia o ausencia de un determinado desarrollo tecnológico permite entre otras cuestiones, dilucidar la novedad u originalidad de ciertas aplicaciones expresivas, así como conocer los medios más importantes de los que se sirve el director de fotografía para desarrollar su trabajo. El sentido último de la aplicación expresiva del color mediante el empleo de determinadas herramientas está estrechamente vinculado con el desarrollo de la narración. El estudio del resultado visual en la obra nos permite dilucidar no sólo la presencia o ausencia de determinados medios tecnológicos, sino las funciones que desempeña en el seno de la narración y su significación.

La fotografía cinematográfica comparte características con la fotografía fija en cuanto que es una suma de imágenes estáticas (fotogramas), pero se diferencia en que se introduce el componente del movimiento (cinematografía como imagen en movimiento). Por lo tanto para abordar el análisis de las funciones del color en la obra cinematográfica se han considerado funciones de la imagen fija que apuntan investigadores como Marzal Felici y Justo Villafaña⁵³⁸, se han simplificado algunas de ellas y se han añadido otras que se consideran eficaces desde el punto de vista analítico, en su aplicación a la imagen en movimiento.

Marzal cita en primer lugar los parámetros objetivos del color (como pigmento y como luz). El tono o matiz permite distinguir los colores entre sí, ya que cada uno posee una determinada longitud de onda. El descubrimiento de las longitudes de onda se debe a los experimentos de Isaac Newton, que demuestran que la luz del sol es una mezcla de diferentes longitudes de onda, a través del empleo de un prisma que divide la luz del sol y la proyecta en una pantalla. El efecto proyectado está conformado por varias tonalidades que es lo que denominamos el espectro cromático visible.

⁵³⁸ MARZAL FELICI, JAVIER, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid Cátedra, 2007, pp. 190-194; VILLAFANE, JUSTO, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1998, pp. 111-122

En segundo parámetro objetivo citado por Marzal es la saturación del color, que se refiere a la sensación de mayor o menor intensidad del color o a su grado de pureza. Dondis añade una característica interesante en cuanto a la saturación de los colores, apuntando que los menos saturados tienden hacia una neutralidad cromática e incluso un acromatismo y son sutiles y tranquilizadores, frente a la carga expresiva y emocional de los colores más saturados⁵³⁹. La saturación del color vendrá determinada por su brillo que es el tercer parámetro objetivo del color. Alude a la cantidad de blanco que contiene el color, a su luminosidad, un parámetro que es de naturaleza lumínica. Los colores más brillantes por orden son el amarillo, el cian, el magenta, el verde, el rojo y el azul. Si el brillo es excesivo, los colores resultan muy blanquecinos y por el contrario muestran una pérdida de color hasta desvanecerse si el brillo es muy reducido⁵⁴⁰.

Es necesario añadir que existen tres matices que caracterizan a los colores primarios que son aquellos que no pueden obtenerse mediante la combinación de ningún otro. En el color-pigmento son el amarillo, el rojo y el azul, y en color-luz, el rojo, el verde y el azul. Dichos colores primarios provocan según Dondis, reacciones físicas en el espectador como la vinculación del rojo con la actividad o la emoción, la relación con la luz y el calor de las tonalidades amarillas, o del azul con la pasividad⁵⁴¹. No obstante ya desde el desarrollo de los procesos de color en el cine, existen investigaciones científicas sobre la reacción física en términos de excitación o pasividad que provocan las diversas longitudes de onda⁵⁴².

De la suma de los primarios se obtienen los colores secundarios, que en el color-pigmento corresponden al púrpura (rojo más azul), al naranja (rojo más amarillo) y al verde (azul más amarillo), y en el color-luz se describen como magenta (rojo más azul), amarillo (rojo más verde) y cian (verde más azul). La fotografía cinematográfica en color está basada en el proceso sustractivo que se

⁵³⁹ DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 67-68

⁵⁴⁰ MARZAL FELICI, JAVIER, Op. Cit., p. 191

⁵⁴¹ DONDIS, D.A., Op.cit., pp. 67-68

⁵⁴² JONES, LOYD, A., "The emotional appeal of color", *American Cinematographer*, vol. 10, nº 8, August 1929, pp. 5-6, 36 y 38

relaciona estrechamente con los colores-luz secundarios, descubrimiento de James Clerk Maxwell hacia 1855⁵⁴³.

Los colores terciarios sólo existen en pigmento, ya que en el color-luz la suma de varias longitudes de onda tiende a la luz blanca y al negro en el caso de la suma de varios colores-pigmento.

Por otra parte Marzal cita el parámetro de la temperatura de color como una propiedad objetiva del color-luz, presente en las fuentes lumínicas naturales y artificiales. Según las características de la fuente de luz, emite una tonalidad que tiende al azulado cuando es más elevada (aproximadamente de 5.600° K, que corresponde a la luz de un día nublado o a la emitida por fuentes lumínicas artificiales como el HMI) y al anaranjado cuando es más baja (aproximadamente 3.400° K, correspondiente a fuentes lumínicas como una vela o a la luz de una lámpara de tungsteno)⁵⁴⁴. Las características de las fuentes lumínicas provocan la producción por parte de la industria, de emulsiones sensibles calibradas para las temperaturas de color citadas. De este modo encontramos celuloide equilibrado para luz de día y para tungsteno.

Los parámetros objetivos del color suponen la materia prima sobre la que se sustentan los medios técnicos de los que disponen los directores de fotografía, para traducir visualmente una narración audiovisual. Situados por lo tanto en el origen, son el fundamento para el estudio de la posterior vinculación de la forma y el contenido, en el que cumplen diferentes funciones que aportan significado.

Teniendo en cuenta la principal adaptación a la narración audiovisual, se han subdividido las principales funciones que desempeña el color en espacial, actoral y temporal. La función espacial alude a la capacidad del color o de cierta gama de colores para identificar un espacio de la narración (en el sentido de localización) tanto interior como exterior, en la que uno o varios personajes desarrollan una acción.

Entre los numerosos ejemplos se puede citar el filme *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) fotografiada por Slawomir Idziak, en el que la elección de una paleta de color identifica diferentes espacios pertenecientes a la narración. La base

⁵⁴³ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Color in the motion picture", *American Cinematographer*, vol. 50, nº 1, January 1969, p. 80

⁵⁴⁴ MARZAL FELICI, JAVIER, Op. cit., p. 192

militar se identifica con una tonalidad verde de escasa saturación, el pueblo de la primera escena de combate es verde-anaranjado y el azul es el color dominante en el centro de operaciones⁵⁴⁵. Otro ejemplo es el filme *Ni na bian ji dian* (*What time is it there?*, Ming-liang Tsai, 2001) también diferencia las localizaciones de Taipei y las de París. En Taipei destaca la presencia de colores primarios saturados y en París el color tiende progresivamente a una menor saturación⁵⁴⁶. En cuanto a las propiedades inherentes a determinadas tonalidades se pueden citar cientos de ejemplos entre los que se encuentra *Witness* (Peter Weir, 1985) fotografiada por John Seale. En este filme las tonalidades cálidas predominan en las escenas que representan el mundo de los *amish* y las frías en las escenas de la ciudad⁵⁴⁷. En *Un long dimanche de fiançailles* (Jean Pierre Jeunet, 2004) se destinan las tonalidades frías para las escenas de guerra y las cálidas para los tiempos de paz⁵⁴⁸.

La función actoral alude a la capacidad del color o de cierta gama de colores para identificar a uno o a varios personajes.

El color puede funcionar para reconocer o identificar a un personaje y la vinculación de su personalidad con un tono, aporta significado a la narración. Así en filmes como *Garage Days* (Alex Proyas, 2002) fotografiada por Simon Duggan, el personaje de perfil depresivo de nombre Joe se identifica con el color morado oscuro, Freddie, el líder del grupo, se identifica con las tonalidades azules y verdes, y el personaje de Kate se vincula con tonalidades que oscilan entre el rojo y el marrón⁵⁴⁹. En el filme *Les parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) fotografiada por Jean Rabier, el color juega un rol importante como reflejo de los

⁵⁴⁵ PROBST, CHRISTOPHER, "Screen gems: Slawomir Idziak, *Black Hawk Down*", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 6, June 2002, pp. 80-86

⁵⁴⁶ DAVIS, BOB, "Composing with color", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002, pp. 30-35

⁵⁴⁷ BIRCHARD, ROBERT S., "*Witness*, John Seale, ACS", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 4, April 1986, pp. 74-78

⁵⁴⁸ BERGERY, BENJAMIN, "Cinematic impressionism", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 12, December 2004, pp. 58-69

⁵⁴⁹ SILBERG, JON, "A pop life", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 8, August 2003, pp. 66-73

estados psicológicos y emocionales de los personajes. En paralelo con el desarrollo de la narración, coexiste un arco visual que oscila desde los rojos violentos, rosas y azules a los tonos pálidos y los blancos que expresan el cambio emocional que sufre uno de los personajes⁵⁵⁰.

En cuanto a la capacidad simbólica del color y entre los numerosos ejemplos se encuentran filmes como *The red shoes* (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948) fotografiada por Jack Cardiff, en el que las zapatillas rojas simbolizan tanto la pasión como la muerte⁵⁵¹. También en *Schindler's list* (Steven Spielberg, 1993) fotografiada por Janusz Kaminski, el abrigo rojo de una niña funciona como símbolo de la vida. En *The passion of Anna* (Ingmar Bergman, 1969) fotografiada por Sven Nykvist la tonalidad roja del pañuelo de la protagonista en contraste con la nieve en la que cae, funciona como símbolo de la violencia⁵⁵².

La función temporal alude a la capacidad del color de aportar significado temporal en varias categorías: el momento del día (día, tarde, noche), la época del año (primavera, verano, otoño, invierno) y el tiempo futuro o pasado (función referencial).

Entre los numerosos ejemplos que aluden a la función temporal relativa al momento del día, se puede citar el filme *No man's land* (Danis Tanovic, 2001) fotografiada por Walther van den Ende, en el que crea dichas diferencias mediante el empleo de un esquema de color que distingue las tonalidades frías de la mañana, las cálidas de la tarde y las rojizas de la noche⁵⁵³.

En cuanto a los momentos pertenecientes al futuro o al pasado (función referencial de las imágenes según Aumont⁵⁵⁴), el color se aplica teniendo en cuenta tonalidades que se identifican con imágenes de diferentes obras

⁵⁵⁰ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 274-275

⁵⁵¹ BICHARD, ROBERT, S., "A Master's palette", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 3, March 2006, pp. 58-65; LIGHTMAN, HERB, "The red shoes", *American Cinematographer*, vol. 30, n° 3, March 1949, pp. 82—83, 99-100

⁵⁵² ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., p. 402

⁵⁵³ OPPENHEIMER, JEAN, "Production slate: Down in the trenches", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 12, December 2001, pp. 22-27

⁵⁵⁴ AUMONT, J.; MARIE, M.; Op. cit., p. 253

audiovisuales, que el espectador relaciona con un determinado periodo del desarrollo del medio audiovisual o con un determinado tipo de medio visual. De algún modo se trata de construir imágenes cinematográficas que se caracterizan por un tratamiento estilístico, que forma parte del acerbo visual del espectador y que éste asocia con determinados medios (cinematográficos, televisivos, impresos) y con determinadas épocas. Entre las finalidades de este tipo de tratamiento visual se encuentra el aumento de la verosimilitud del relato, pero también la obtención de determinados resultados visuales.

En cuanto a la evolución de las diferentes aplicaciones expresivas del color a lo largo de su desarrollo tecnológico, con anterioridad a la estandarización del celuloide en color, los filmes que aplican diferentes técnicas colorimétricas pertenecen a géneros infantiles, cómicos o de fantasía, frente al blanco y negro que se reserva para el género dramático. Este tipo de aplicaciones que han conformado unos estándares estéticos sobre el color o la ausencia del mismo en un determinado periodo histórico, evolucionan posteriormente, y en otras etapas se aplican para construir escenas que representan porciones del pasado. De ahí que se aplique el blanco y negro o los virados con esta finalidad, aunque también están presentes en escenas que relatan ensoñaciones o en aquellas que pretenden diferenciar entre la realidad y la ficción. En este último caso destaca el filme *The wizard of Oz*, en el que las escenas con tonalidades sepia describen la realidad, frente a las de color asociadas con la fantasía.

El blanco y negro sigue presente en filmes de décadas posteriores como opción estilística para recrear material procedente de épocas pasadas, como sucede en *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) fotografiada por Michael Chapman, en el que la intención es conseguir un resultado visual similar al de las imágenes publicadas en los años cuarenta por la revista *Look*. El blanco y negro también está presente en *Zelig* (Woody Allen, 1983) fotografiada por Gordon Willis, con la intención de emular los noticiarios de los años 20 y 30⁵⁵⁵. Otros casos como el de *Cinderella Man* (Ron Howard, 2005) fotografiada por Salvatore

⁵⁵⁵ GOODHILL, DEAN, Op. cit., pp. 1188-1194; BOGRE, MICHELLE, Op. cit., pp. 43-48; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The five films nominated for best cinematography of 1980", Op. cit., p. 488

Totino⁵⁵⁶ o *The Believer* (Henry Bean, 2001) fotografiada por Jim Renault, emplean el blanco y negro para las escenas de *flashback*.

No obstante existen directores de fotografía que optan por otros recursos estilísticos para recrear el pasado y evitar lo que se puede considerar un cliché. De este modo Gordon Willis utiliza filtración con tonalidades amarillas y marrones en *The Godfather*, opción estilística muy empleada posteriormente con intenciones similares.

A partir de la década de los ochenta, gran cantidad de filmes que retratan periodos del pasado emplean la opción estilística de lo que se puede acuñar como “neo blanco y negro”, cuya imagen resultante de escasa saturación, se aproxima al blanco y negro original. Entre los numerosos ejemplos destacan *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Road to perdition* (Sam Mendes, 2002) o *Seabiscuit* (Gary Ross, 2003) fotografiada por John Schwartzman⁵⁵⁷.

También existen otros filmes en los que gracias a los avances tecnológicos es posible la recreación digital de procesos extintos. De este modo destacan casos como los de *The Illusionist*, en el que las tonalidades cercanas al sepia pretenden imitar los resultados visuales del proceso antiguo Autochrome, uno de los primeros experimentos realizados con el color. En el caso del filme *The Aviator*, imita digitalmente los resultados visuales del método Technicolor, que el espectador identifica con largometrajes de ficción de las décadas de esplendor del proceso.

Otras tonalidades que nos remiten al pasado son los colores pastel que asociamos con un tipo de imagen de los años cincuenta o sesenta. Entre los ejemplos *Julie & Julia* (Nora Ephron, 2009) fotografiada por Stephen Goldblatt, narra dos historias paralelas de dos mujeres que viven con 50 años de diferencia. Cada narración posee su propio universo cromático, que en el caso de la historia contemporánea de Julie se caracteriza por las tonalidades saturadas y en el de

⁵⁵⁶ CALHOUN, JOHN, “Hard knocks”, *American Cinematographer*, vol. 86, n° 6, June 2005, pp. 60-67

⁵⁵⁷ ZONE, RAY, “Emotional triggers”, *American Cinematographer*, vol. 83, n° 8, August 2002, pp. 32-43; CALHOUN, JOHN, “Horse power”, *American Cinematographer*, vol. 84, n° 8, August 2003, pp. 42-53

Julia, situada en el París de los años cincuenta, por los tonos pastel⁵⁵⁸. También en la serie de ficción televisiva *Mad Men* se emplean las tonalidades pastel como recurso estilístico para retratar la década de los sesenta.

La función referencial no sólo alude a resultados visuales presentes en los largometrajes de ficción, sino que también puede emular imágenes que aparecen en otros medios audiovisuales como los informativos o los reportajes. De este modo, encontramos casos como el del director de fotografía Slawomir Idziak que en *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) aplica tonalidades verdosas en ciertas escenas nocturnas, con la intención de obtener un resultado similar al de las imágenes nocturnas emitidas por la CNN⁵⁵⁹.

La función referencial también está presente a través de las alusiones a otras formas artísticas como la pintura, la fotografía fija o el cómic. Entre los numerosos ejemplos se encuentra la referencia a la obra de Vermeer presente en algunos planos de *Girl with a pearl earring* (Peter Webber, 2003) fotografiada por Eduardo Serra y la referencia al cómic en *Dick Tracy* o *Sin City*.

La consideración de cada una de las funciones por separado, no exime de su consideración como un todo. El color es un recurso estilístico cuya aplicación se encuentra normalmente al servicio de la narración y por lo tanto evoluciona en paralelo con la misma. Teniendo en cuenta los actos en los que se divide un filme, se puede estudiar su estructura colorimétrica considerando las tonalidades predominantes si las hubiere y qué relaciones se establecen entre ellas (tono, saturación, brillo). De ahí surgen cuestiones acerca de la existencia de motivos recurrentes a lo largo de la estructura narrativa, que pueden configurar un ritmo (AB, AB, AB o ABC, ABC, ABC), teniendo en cuenta que la letra A puede identificarse con un valor como el color cálido, la B con el color frío y la C con la ausencia de color.

También constituye un objetivo averiguar las principales funciones presentes en la narración vinculadas al contenido y cómo evolucionan en paralelo con la narración. Dicha información se traduce en un sistema de valores de los creadores y por lo tanto de una ideología. Dicho sistema de valores está también

⁵⁵⁸ OPPENHEIMER, JEAN, "Fellow foodies", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 8, August 2009, pp. 28-37

⁵⁵⁹ PROBST, CHRISTOPHER, "Screen gems: Slawomir Idziak", Op. cit., pp. 80-86

muy relacionado con la concepción cinematográfica por parte de los creadores y el género predominante en el filme. Siendo conscientes de la dificultad y del riesgo que conlleva la alusión al término realismo en cinematografía y la tradición teórica a sus espaldas que se remonta a Bazin, es aventurado –pero no imposible– establecer dos planteamientos divergentes en cuanto al tratamiento colorimétrico, que oscilan entre el realista (que trata de acercarse a las tonalidades ofrecidas por la naturaleza) y el no-realista o teatral (que trata de alejarse de las tonalidades ofrecidas por la naturaleza). Aunque tradicionalmente vinculadas con el género de la narración (ya que tradicionalmente filmes de ciencia ficción, los musicales, los fantásticos o de terror aceptan un tipo de acercamiento colorimétrico que no es tan común en filmes pertenecientes a géneros más realistas), dependerá también de las intenciones de los creadores.

3.2. PRINCIPALES AGENTES RELACIONADOS CON EL TRATAMIENTO DEL COLOR, EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA Y APLICACIONES EXPRESIVAS EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA.

En las aplicaciones expresivas del color en una obra cinematográfica, participan varios agentes encargados de la toma de decisiones. En primer lugar se ha de considerar la figura del director del filme puesto que tiene la decisión final en cuanto a la propuesta efectuada por otros jefes de equipo. El director del filme siempre estará presente como co-autor junto con otras figuras relacionadas con la elección o el tratamiento del color. En segundo lugar figura el director de fotografía que como se especifica en el primer epígrafe, es el responsable de la exposición en términos visuales de la narración y de la toma de decisiones sobre la reproducción del color en el soporte elegido. De ahí que aunque el director de arte sea el responsable de los elementos relacionados con la decoración, la toma de decisiones respecto al color de los mismos se realiza junto al director de fotografía, puesto que los resultados de la aplicación de los medios fotográficos afectan a los mismos. Las figuras comentadas están presentes en la fase de preproducción y producción frente al etalonador y el colorista en la etapa final de postproducción, que junto con el director de fotografía toma las decisiones sobre la colorimetría del producto final. Dichas decisiones que se establecen en torno a los elementos relacionados con el color poseen una influencia directa sobre el resultado visual del filme, pero no siempre han sido posibles en la historia del

cine debido a la inexistencia de determinados desarrollos tecnológicos. Así en 1920 era impracticable realizar un etalonaje digital de un filme, y en la actualidad no es posible la utilización de un proceso de dos colores como el Kinemacolor a menos que sea mediante una recreación digital.

La importancia de los diferentes avances tecnológicos relacionados con el color, no sólo proporcionan un mero listado de los mismos, sino que permite conocer en qué momento histórico está presente (por su introducción novedosa) una determinada herramienta expresiva que provoca la posibilidad de su aplicación por parte de los creadores y por lo tanto ayudando a configurar su universo estilístico, tal y como cita Perkins⁵⁶⁰: los progresos tecnológicos han extendido simultáneamente la libertad del realizador para seleccionar una forma adecuada y su control de la forma seleccionada. Sólo con la normalización del color podemos considerar el uso de la fotografía en blanco y negro como fruto de una decisión artística. (...) Las posibilidades mutuamente excluyentes del cine son esenciales al hecho de la elección y al concepto del estilo.

Se ha citado en la introducción del epígrafe la existencia de un número elevado de estudios que profundizan en los desarrollos tecnológicos relativos a los primeros experimentos focalizados en la obtención del color en el cine. De ahí que lejos de tratar de realizar una historiografía sobre la evolución tecnológica del cine en su totalidad, se mencionen exclusivamente aquellos avances que han supuesto un cambio significativo en el desarrollo de la fotografía cinematográfica en color y en la expresividad de la imagen.

En la fotografía cinematográfica los parámetros objetivos que conforman el color resultante en la obra audiovisual se crean a través de la manipulación de herramientas expresivas como la temperatura de color de las fuentes lumínicas, así como a través de los medios vinculados con la cámara cinematográfica como las emulsiones, la aplicación de los procesos de laboratorio, el empleo de filtros y la postproducción de la imagen (analógica o digital).

La búsqueda de una reproducción fiel (realista) del color –en cuanto a su similitud con los colores presentes en la naturaleza y que el ser humano percibe– es uno de los objetivos que está presente en los primeros experimentos tecnológicos de la fotografía cinematográfica. Sin embargo, el término realista

⁵⁶⁰ PERKINS, V. F., Op. cit., pp. 65 y 69

varía a lo largo de la evolución de la forma cinematográfica y lo que en un principio se equipara con una reproducción fiel, posee escasa relación con lo que en la actualidad se considera realista. Así a principios del desarrollo cinematográfico, la imagen en blanco y negro se vincula con los géneros dramáticos o con aquellos que pretenden transmitir un mayor realismo, frente a la imagen en color reservada para los géneros musicales, los dibujos animados y los *westerns*. Sin embargo a partir de la introducción de la televisión en blanco y negro se fomenta el uso del color en la forma cinematográfica, con la finalidad de crear un espectáculo más atractivo. De ahí que el color se extienda también a los géneros tradicionalmente dominados por la imagen en blanco y negro⁵⁶¹.

Una de las cuestiones que llama la atención en los primeros experimentos en torno al color es la diferenciación entre los colores “naturales” frente a los “no naturales”. A finales de 1900 se define como “color natural”, el resultado obtenido a través de cualquier sistema fotográfico que consiga una reproducción que estimule la visión humana de un modo similar a la escena original, en contraste con aquellas imágenes coloreadas a mano, teñidas o viradas⁵⁶². Dichas imágenes teñidas y/o viradas forman parte de los primeros experimentos con el color que oscilan entre los fotogramas coloreados a mano, pasando por el teñido y el virado del filme, práctica que se convierte en estándar antes de la llegada del cine sonoro.

El color también se vincula desde los inicios de su desarrollo, con una intención expresiva que varía desde la pura atracción, hasta formas más complejas que identifican el color con diferentes niveles de significación asociados con el contenido de la narración. Tom Gunning afirma que el color en los filmes de los inicios del desarrollo cinematográfico, comparte tanto un rol de indexicalización (basados en una perspectiva realista), como un rol espectacular (basado en la obtención de una reacción de los sentidos como metáfora)⁵⁶³. En ese mismo documento aparece que en los filmes de la era muda, el color se aplica con finalidades muy diversas y a veces contradictorias que pueden estar motivadas

⁵⁶¹ BELTON, JOHN, Op. cit., pp. 201-202

⁵⁶² READ, PAUL, “*Unnatural colours: An introduction to colouring techniques in silent era movies*”, *Film History*, vol. 21, 2009, pp. 9-46

⁵⁶³ <http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen/num01/numero1d.htm>
(02/11/2009)

por consideraciones estéticas (que oscilan entre la pura atracción, la réplica del mundo natural de acuerdo con las normas establecidas, lo puramente sensorial que impacta en las emociones y sensaciones del espectador o como herramienta estilística o narrativa) y factores comerciales (diferenciación del producto, prácticas de distribución o exhibición, una herramienta de marketing para promocionar películas de alto presupuesto o como vehículo en anuncios de productos como la moda)⁵⁶⁴.

Entre las técnicas principales antes de la obtención del celuloide en color figura el pintado a mano de los fotogramas de un filme, que desarrollan compañías como Gaumont y Pathé. El proceso de pintado a mano consiste en la aplicación directa de un tinte sobre determinadas zonas del fotograma, en las que se pretende destacar el color por alguna razón. La laboriosidad del proceso provoca la búsqueda de una mayor sistematización que se logra a través de la mecanización del proceso, que adquiere hacia 1908, el nombre de Pathécolor. Una de las figuras más representativas de la aplicación del pintado a mano sobre el celuloide es Segundo de Chomón, en los filmes que realiza para la compañía Pathé. Entre ellos está presente la aplicación del color con una función de atracción, en filmes con temáticas fantásticas (filmes de trucajes, *féeries*, *fairly plays*) o cuentos para niños como *Danses cosmopolites à transformation* (1902), *La fée printemps* (1902) o *Metamorphoses du papillon* (1904). En referencia a la función del color en estos filmes Tom Gunning afirma que *la atracción de esta intensidad añadida abre el potencial del color para ser usado como un significante de fantasía o como una metáfora*⁵⁶⁵. Desde finales de 1908 suceden cambios fundamentales en la concepción cinematográfica y en el uso del color, y surgen filmes en los que se reduce la aplicación del color como una mera atracción y comienza a vincularse con el guión narrativo⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ TOMADJOGLOU, KIM, "Introduction: Early colour", *Film History*, vol. 21, n° 1, 2009, pp. 3-6

⁵⁶⁵ GUNNING, TOM, "Colorful metaphors: the attraction of color in early silent cinema", *Fotogenia*, N° 1, 1994

⁵⁶⁶ MINGUET BATLLORI, JOAN, "Segundo de Chomón and the fascination for colour", *Film History*, vol. 21, 2009, pp. 94-103

Otros procesos empleados en los primeros años del desarrollo del cinematógrafo y que se prolongan aproximadamente hasta la aparición del cine sonoro en 1927, son el teñido y el virado de la imagen, práctica que se extiende de modo considerable entre los filmes de principios del siglo pasado. El teñido consiste en la aplicación de color a la emulsión sensible, a través del uso de productos químicos que afectan a las áreas más brillantes o más claras de la imagen. Frente a ello, el virado actúa mediante un proceso químico que transforma el color de las sales de la emulsión fotográfica, actuando con una mayor intensidad en las zonas oscuras de la imagen, sin afectar a las más claras. Aunque la paleta de tintes es limitada, la aplicación de diferentes tonalidades en escenas que persiguen construir una atmósfera determinada, se convierte en una práctica estandarizada en los filmes de la época, aunque por supuesto existen excepciones en dicha codificación como algunos filmes realizados por Griffith. De este modo se estandariza la aplicación del color amarillo en las escenas que suceden a la salida del sol, el amarillo-anaranjado en las puestas de sol, las escenas de tarde en azul y los interiores en sepia. La identificación de este tipo de tonalidades con las escenas descritas se fundamenta en la percepción humana de dichos fenómenos naturales. Sin embargo también existen aplicaciones de otras tonalidades que lejos de funcionar como índices de la realidad, pretenden actuar como metáforas de determinado tipo de emociones. Por ejemplo el verde asociado a una escena en la que mediante títulos se lee: "Ella estaba verde de envidia", o el uso del color rojo en una localización exterior unido al siguiente título: "La sangre recorría las calles."⁵⁶⁷

Es necesario apuntar que el teñido en ciertas tonalidades como el sepia se estandariza en los filmes hasta tal punto que deja de poseer una significación determinada más que puramente estética. Entre las causas que explican dicha estandarización se encuentra la aparición en 1920 de un tipo de celuloide que incluye el tinte y que ofrece varias tonalidades (rojo, rosa, naranja, ámbar, ámbar pálido, amarillo, verde azul y lavanda). Entre los usos comunes de este tipo de celuloide se encuentran diversos largometrajes teñidos por entero en color sepia,

⁵⁶⁷ JONES, LOYD, A., Op. cit., pp. 5-6, 36 y 38; MILNER, VICTOR, "Tinted stock for better pictures", *American Cinematographer*, vol. 13, n° 6, June 1932, pp. 11 y 28

así como filmes de dibujos animados para los que también se emplea emulsión teñida de un tono lavanda⁵⁶⁸.

El teñido y el virado se combinan en ciertas obras, así como los fotogramas pintados a mano. Uno de los ejemplos en los que está presente esta amalgama de posibilidades expresivas es el filme *Way down east* (David Griffith, 1920) fotografiada por G. W. Bitzer, Charles Downs y Hendrik Sartov, en el que el teñido y el virado aparecen de forma sobresaliente en las escenas que se desarrollan en el río, siendo el cielo de la puesta de sol rosado y el resto de fotograma, azul. También aparecen zonas pintadas a mano como los vestidos de la escena correspondiente al baile⁵⁶⁹.

Uno de los procesos del inicio del desarrollo tecnológico del color al que se le adjudica el adjetivo de “natural” es el Kinemacolor. Exhibido públicamente en 1908, se prolonga hasta 1915 y es uno de los procesos aditivos de obtención de dos colores, más interesantes y exitosos. El Kinemacolor obtiene los colores mediante la colocación de dos filtros (verde y rojo) situados detrás del obturador, por los que atraviesa la luz e impresiona los fotogramas adyacentes de un negativo. Posteriormente esos dos filtros se colocan en el proyector para la exhibición de la imagen. Este tipo de proceso emplea celuloide en blanco y negro ortocromático (sensible a todo el espectro visible excepto a la longitud de onda correspondiente a las tonalidades rojizas) especialmente sensibilizado para producir una emulsión pancromática (sensible a toda el espectro visible). El Kinemacolor no tiene continuidad en el tiempo debido a su imposibilidad para reproducir determinadas tonalidades. También las imperfecciones del propio sistema provocan que el registro de los objetos en movimiento, aparezca con estelas de color. Uno de los primeros filmes que emplean el proceso es *The Durbar at Delhi* (1912). El éxito del Kinemacolor provoca la aparición de sistemas similares como Biocolor, Panchromotion, Douglas color, Vocolor, Morgana color o Omnicolor. Otros procesos que comparten principios similares al Kinemacolor y en los que las exposiciones se realizan simultáneamente en el mismo fotograma a través del

⁵⁶⁸ JONES, LOYD, A., “On tinted film for sound positives”, *American Cinematographer*, vol. 10, nº 7, July 1929, p. 5; MUSSEHL, ALLAN, A., “Color in early motion pictures”, *American Cinematographer*, vol. 65, nº 12, December 1984, pp. 35-38

⁵⁶⁹ LIMBACHER, JAMES, Op. cit.

empleo de dos o tres ópticas, son el Colcin, el Cinechrome, el Busch o el Raycol, todos ellos de dos colores, y el Chronochrome, el German Horst, el Franchita u Opticolor, de tres colores⁵⁷⁰.

El siguiente avance tecnológico significativo en cuanto a la obtención del color en la emulsión sensible se fundamenta en el método sustractivo basado en los experimentos de James Clerk Maxwell. Básicamente similar al aditivo en el sentido de que el celuloide se impresiona mediante la colocación de filtros de color delante de la cámara, la diferencia estriba en que se positiván en el color complementario al que se usa para el registro. Por lo tanto la imagen es en sí misma contenedora del color y no necesita filtros para su proyección. El proceso sustractivo permite la obtención de dos o tres colores, y existen numerosos sistemas derivados del mismo como el Cinecolorgraph, el Kodachrome, el Polychromide o el Multicolor (que evoluciona a Cinecolor en 1932). Aunque con menos intensidad que en el proceso Kinemacolor se siguen produciendo los problemas derivados de la utilización de filtros en el registro de la imagen además de la limitación en la obtención de tonalidades y su elevado precio⁵⁷¹. De ahí la importancia de la introducción del sistema de prismas en el interior de la óptica, que divide el haz de luz en dos y elimina el empleo de filtros en la cámara. El Prizma color es el sistema pionero en la incorporación de este avance que influye en las siguientes novedades tecnológicas.

Uno de los procesos más importantes en el desarrollo del color en la forma cinematográfica es el Technicolor de tres colores. El sistema evoluciona desde uno aditivo de dos componentes al sustractivo de tres componentes, pasando por diferentes etapas. El proceso Technicolor de tres colores utiliza un sistema óptico mediante el cual se impresionan tres negativos con la información sobre los tres primarios sustractivos. Hacia 1928 Technicolor introduce su método exclusivo de positivado basado en la transferencia de tinte o *imbibition* que consigue mediante el empleo de tres matrices correspondientes a cada color, la obtención de una

⁵⁷⁰ COE, BRIAN, Op.cit., pp. 112-139

⁵⁷¹ SALT, BARRY, *Film style and technology: History & Analysis*, Op. cit., p. 149; CRESPIEL, W.T., "As to Cinecolor", *American Cinematographer*, vol. 15, nº 1, January 1934, pp. 355, 380 y 381; KEANE, NORMAN, "Cinecolor moves around", *American Cinematographer*, vol. 29, nº 11, November 1948, pp. 373, 389-391

copia positiva final. A través de la superposición de dichas matrices a las que se les aplica el tinte correspondiente a cada color, se obtiene un resultado como si se tratara de una copia litográfica⁵⁷².

El proceso sustractivo de tres colores Technicolor revoluciona la cinematografía en color, ya que por primera vez se obtiene una imagen resultante que se acerca más que el resto de procesos, a una reproducción fiel de la realidad, a pesar de la intensa saturación que ofrecen sus resultados.

En cuanto a las decisiones estilísticas relativas al color que se llevan a cabo en los filmes que emplean el Technicolor, hay que tener en cuenta la figura del consultor del color asociado al proceso como Natalie Kalmus, con un gran peso en la decisión final sobre su aplicación expresiva. En estos casos a excepción de aquellos que como veremos más adelante, se atreven a transgredir las especificaciones del consultor, las decisiones estilísticas se ven condicionadas por un agente externo a los propios creadores.

Entre las primeras aplicaciones del Technicolor se encuentra el cortometraje *La cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934) y posteriormente el largometraje *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935) ambas fotografiados por Ray Rennahan. El director de cine Rouben Mamoulian es uno de los pioneros en dedicar su carrera a la aplicación expresiva del color. En *Becky Sharp* elabora un planteamiento colorimétrico que evoluciona desde el inicio dominado por el negro, el blanco y el gris hacia la introducción del color en la narración y la culminación con el matiz rojo. Dicha culminación del filme ocurre durante una secuencia de un baile, antes de Waterloo. Un mensajero comunica a uno de los personajes que se está formando el ejército francés y los invitados abandonan gradualmente la localización. Para ello Mamoulian juega dramáticamente con los colores del vestuario de los personajes, que dirige para que abandonen el salón por tonalidades, hasta que sólo el rojo permanece como el último elemento. Mamoulian experimenta posteriormente con el color en otros filmes como *Blood*

⁵⁷²BASTEN, FRED, E., *Glorious Technicolor: The movies' magic rainbow*, Connecticut, Easton Studio Press, 2005, pp. 265-268; STULL, WILLIAM, "Explanation of the Trichrome Technicolor", *American Cinematographer*, vol. 16, n° 1, January 1935, pp. 8-9, 12-13; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Will color help or hinder?", *American Cinematographer*, vol. 16, n° 3, March 1935, pp. 100, 106-108

and Sand (Rouben Mamoulian, 1941) fotografiada por Ernest Palmer y Ray Rennahan o *Summer Holiday* (Rouben Mamoulian, 1947) fotografiada por Charles Schoenbaum⁵⁷³.

Existen gran cantidad de filmes rodados con el sistema Technicolor que muestran la capacidad expresiva del color, así como las funciones que puede cumplir en su adaptación narrativa. De ahí que se requiera un análisis en profundidad de cada una de ellos para descubrir un estilo determinado en su aplicación. Entre la cantidad de filmes destacamos la aplicación del color *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) fotografiada por Harold Rosson, que se ha citado como ejemplo en la explicación de las funciones del color.

Uno de los tándems pionero en la introducción de novedades estilísticas con respecto al color es el formado por el director de fotografía Oswald Morris junto al director de cine John Huston. Entre ellas figura la obtención de tonos de escasa saturación mediante un proceso desarrollado en los laboratorios Technicolor en Roma y que aplica por primera vez en el filme *Moby Dick* (John Huston, 1952). A través de dicho proceso se logra reducir la saturación de la imagen, con tonalidades que tienden al sepia. Ese mismo estilo colorimétrico estará presente quince años después en su filme *Reflections in a golden eye* (John Huston, 1967)⁵⁷⁴. Morris y Huston serán pioneros también en transgredir las especificaciones indicadas por los consultores del proceso Technicolor en el filme *Moulin Rouge* (John Huston, 1953). Con la intención de recrear visualmente las obras del pintor Toulouse-Lautrec, aplica una paleta de color dominada por tonalidades marrones, ocre y verdes en las localizaciones exteriores diurnas, frente a las escenas de exteriores nocturnos en los que emplea tonalidades azuladas. En las escenas que se desarrollan en el interior del teatro "Moulin

⁵⁷³ ROMAGUERA I RAMIO, JOAQUIM; ALSINA THEVENET, HOMERO (Editores), "Rouben Mamoulian y el cine en color", Op. cit., pp. 507-509

⁵⁷⁴ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 119 y 122; LIGHTMAN HERB, A., "Reflections in a golden eye, viewed through a glass darkly", *American cinematographer*, vol. 48, n° 12, December 1967, pP. 862-865, 896 y 900; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "A Man for All Seasons, Oswald Morris (BSC) earns ASC's International Award", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 3, March 2000, pp. 38-49

Rouge”, dominan las tonalidades naranjas, rojas y rosas junto con el blanco y negro. También contrariamente a las especificaciones y aplicándolo de modo pionero en los filmes realizados con el proceso Technicolor, emplea filtros difusores y una gran cantidad de humo para crear tonalidades pastel en el filme⁵⁷⁵. En este caso la desviación de las normas aconsejadas por los consultores del proceso Technicolor proporcionan un resultado novedoso que constituye otro referente importante desde el punto de vista fotográfico, no sólo por las tonalidades pastel que caracterizan una gran tradición del cine europeo, sino por el aprovechamiento del desvío de la norma estandarizada como opción estilística para la obtención de imágenes novedosas.

A pesar del éxito del Technicolor en cuanto a la superior reproducción del color frente a los procesos anteriores, las limitaciones inherentes al sistema como el encarecimiento de la producción debido a la necesidad de emplear tres emulsiones, su baja sensibilidad, o la envergadura que adquiere la cámara incluyendo el sistema de insonorización, influyen directamente sobre las posibilidades estilísticas. Por lo tanto la verdadera revolución en el ámbito de la emulsión sensible se produce en 1950, con la comercialización del celuloide en color *Eastmancolor*, de la compañía Kodak, que supone el abandono progresivo del sistema Technicolor como proceso de registro de la imagen, quedándose en un sistema de obtención de copias positivas. El *Eastmancolor* deriva del proceso Agfacolor, creado en 1935 por la compañía alemana Agfa Ansco. El método revolucionario consiste en el empleo de una única emulsión con tres capas sensibles al rojo, al verde y al azul, con las que se forma la imagen negativa y cuya copia positiva también es única. Además el *Eastmancolor* no requiere la utilización de una cámara ni de un proyector específico, con lo que se elimina la problemática presente en el sistema anterior⁵⁷⁶. A pesar de las iniciales imperfecciones del sistema como la latitud inferior al Technicolor y la tendencia a unificar determinadas áreas de tonalidades similares, la introducción de mejoras

⁵⁷⁵ PETRIE, DUNCAN, Op. cit., p. 45; ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 240-241

⁵⁷⁶ CLAIRE, T.S., “Agfa’s new three color photography process”, *American Cinematographer*, vol. 18, nº 2, February 1937, p. 50; ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., pp. 432 y 433; SALT BARRY, Op. cit., p. 228

en la respuesta colorimétrica consigue que el proceso *Eastmancolor* se adopte en todo el mundo. La primera película rodada y positivada en *Eastmancolor* es *Sword of Monte Cristo* (Maurice Geraghty, 1951) fotografiada por Jack Greenhalgh.

Una vez estandarizado la aplicación de la emulsión única como el mejor método para la captación y reproducción del color, las novedades tecnológicas se centran en el perfeccionamiento de la sensibilidad, de la latitud, del contraste, del resultado colorimétrico o de su adaptación a diferentes medios (televisión, cine, Intermediate Digital), así como la introducción de emulsiones que coexisten en el tiempo y que por lo tanto amplían el elenco de posibilidades expresivas. Predominantemente desarrolladas por las compañías Kodak y Fuji, no sólo responden a intereses comerciales sino a las demandas de los directores de fotografía. La introducción de mejoras y de un amplio abanico de posibilidades en el material sensible provoca que se amplíe la variedad de elementos disponibles para su aplicación expresiva por parte de los directores de fotografía, que se ilustra en el epígrafe 2 con numerosos ejemplos.

Frente a la estandarización del celuloide en color en los años cincuenta, la aplicación de la emulsión en blanco y negro continúa presente en filmes de décadas posteriores a pesar de que su uso se reduce sensiblemente. Esta circunstancia se debe a que en un principio, la emulsión en blanco y negro es más económica que la de color, pero posteriormente se incrementa su coste y por lo tanto se reduce su aplicación en los filmes. Entre las películas realizadas en blanco y negro destacan aquellas en las que se pretende imprimir una puesta en escena documental o realista como *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) fotografiada por Gregg Toland, así como gran parte de los filmes pertenecientes a las nuevas olas que surgen en Europa a mediados de los años cincuenta. Otras obras posteriores realizadas con emulsión en blanco y negro son *Dog day afternoon* (Sidney Lumet, 1975) fotografiada por Victor J. Kemper, *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) fotografiada por Michael Chapman o *Zelig* (Woody Allen, 1983) el director de fotografía Gordon Willis⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ GOODHILL, DEAN, Op. cit., pp. 1188-1194; BOGRE, MICHELLE, Op. cit., pp. 43-48; AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The five films nominated for best cinematography of 1980", Op. cit., p. 488

Aunque de aplicación menos convencional debido a unos resultados colorimétricos irreales es interesante destacar la existencia de otro tipo de materiales sensibles cuya presencia denota una intención claramente estilística. Entre las principales aplicaciones expresivas se encuentran los planos que muestran puntos de vista subjetivos de un personaje (su estado emocional, psicológico o sensorial) o escenas de *flashback*. Entre ellos destaca el celuloide reversible que funciona como negativo y como positivo, cuya existencia se remonta a mediados de la década de los treinta, aunque su vinculación con el proceso cruzado comienza a partir de la década de los noventa. Existen ejemplos como el filme *Domino* (Tony Scott, 2005) fotografiada por Daniel Mindel, en el que se aplica en la práctica totalidad del filme. No obstante suele vincularse principalmente a las escenas de *flashback* como en el filme *X2* (Brian Singer, 2003) fotografiada por Newton Thomas Sigel, o a escenas que ofrecen puntos de vista subjetivos como en el caso del francotirador en *Phone Booth* (Joel Schumacher, 2002) fotografiada por Matthew Libatique⁵⁷⁸.

En una situación similar al anterior se encuentra el celuloide infrarrojo, cuyas características intrínsecas le permiten registrar longitudes de onda que se amplían a los infrarrojos y que en su versión en color obtiene resultados irreales. Aunque su versión en blanco y negro está presente en la fotografía fija aproximadamente desde 1910, comienza a aplicarse en la cinematográfica en escenas nocturnas que requieren fotografiarse durante el día, y por lo tanto necesitan sub-exponer el material (*day for night*). Un ejemplo de esta práctica es el filme *The bride came C.O.D.* (William Keighley, 1941) fotografiada por Ernest Haller, en el que ciertos momentos que pretenden simular escenas aéreas nocturnas, se ruedan de este modo. La versión en color de este tipo de emulsión aparece con la introducción del celuloide Kodak Ektachrome Infrared Aero Film (8443), en la década de los sesenta. Empleada mayoritariamente en fotografía aérea, posteriormente se amplía su aplicación a las portadas de discos de artistas que encajan con la estética psicodélica de finales de los sesenta y setenta. En el año 2007 Kodak anuncia el cese de la producción de su emulsión infrarroja en color

⁵⁷⁸ PROBST, CHRISTOPHER, "Dangerous beauty", Op. cit., pp. 58-65; SILBERG, JON, "A Universe X-pands", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 4, April 2003, pp. 36-47; BOX, HARRY, "Cold call", Op. cit., p. 64

(Ektachrome Professional Infrared/EIR) por la insuficiente demanda del mercado. Entre los ejemplos en los que está presente destacan ciertas escenas que ofrecen el punto de vista de uno de los personajes en *The mothman prophecies* (Mark Pellington, 2002) fotografiada por Fred Murphy y en *Alexander* (Oliver Stone, 2004) fotografiada por Rodrigo Prieto, cuando el protagonista tiene experiencia cercana a la muerte⁵⁷⁹.

Otras novedades cuya presencia es de gran importancia en el resultado colorimétrico de un filme son los diferentes tipos de filtros de cristal que pueden colocarse entre la óptica y la emulsión. Dependiendo de las cualidades físicas de los mismos, afectan de un determinado modo a la colorimetría de la imagen resultante. Entre los más comunes destacan los filtros correctores y parcialmente correctores, los filtros que añaden color a la imagen y los filtros difusores.

Directamente provenientes de la fotografía fija, la presencia de los filtros en la cinematografía se remonta a su desarrollo inicial con el celuloide en blanco y negro. Por lo tanto, aunque su aplicación varía a lo largo de las décadas suponen un tipo de herramienta que forma parte de las elecciones estilísticas al alcance de los directores de fotografía desde los inicios.

Centrándonos en la cinematografía en color, puesto que los filtros empleados en fotografía en blanco y negro son ampliamente conocidos, destacan principalmente los filtros correctores y los parcialmente correctores. Se aplican fundamentalmente para elevar o reducir la temperatura de color de la emulsión cinematográfica empleada, teniendo en cuenta las fuentes lumínicas presentes. Es decir si la emulsión está equilibrada para tungsteno y la iluminación del escenario posee una temperatura de color de 5.600° K, se emplea un filtro corrector de dominante naranja para equilibrar el resultado. De modo contrario, si se utiliza una emulsión equilibrada para luz de día y la iluminación presente posee una temperatura de color de 3.200° K, se aplica un filtro corrector de dominante azul para obtener un resultado equilibrado. En ocasiones, la aplicación de estos filtros se destina no sólo para corregir la temperatura de color, sino con la intención de enfatizar una atmósfera determinada como puede ser el aumento de la calidez o de la frialdad de un espacio.

⁵⁷⁹ HOLBEN, JAY, "A demon from above", *American Cinematographer*, vol. 83, nº 2, February 2002, pp. 54-63; BOSLEY, RACHEL, K., "Warrior king", *Op. cit.*, pp. 36-51

En cuanto a la aplicación de filtros correctores o parcialmente correctores con finalidades expresivas, destaca el empleo que el director de fotografía realiza en el filme *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972). El filme supone un antes y un después en el tratamiento estilístico de un filme de época, ya que Willis emplea filtración con dominante amarillenta para contribuir a la creación de la atmósfera del filme y evita el cliché del sepia o del blanco y negro. La influencia de este tipo de aplicación se manifiesta en filmes posteriores como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) fotografiada por John Alonzo⁵⁸⁰. Otros filmes más actuales en los que está presente la utilización de filtración amarilla como recurso expresivo para evocar una atmósfera del pasado, se encuentran algunos de los filmes fotografiados por Dick Pope, como *The way of the gun* (Christopher McQuarrie, 2000) o *The Illusionist*⁵⁸¹ (Neil Burger, 2006). Pero también *Master & Commander: The far side of the world* (Peter Weir, 2003) o *Un long dimanche de fiançailles* (Jean Pierre Jeunet, 2004)⁵⁸².

Tanto los filtros correctores o parcialmente correctores como aquellos que añaden color a la imagen resultante, pueden conformarse para producir resultados en gradación, es decir pueden ser más intensos en la parte superior y menos en la inferior o viceversa y se denominan filtros degradados. Entre las aplicaciones expresivas más habituales encontramos resultados que actúan en solitario o combinados y que pueden intensificar la parte superior de la imagen, como los filtros degradados azules para los cielos, o los degradados en tonos cálidos para la tierra. También figuran aquellos que añaden efectos irreales a las imágenes y obtienen resultados impactantes. Vinculados a géneros menos realistas, están altamente influenciados por la publicidad sobre todo a partir de la década de los ochenta. Este tipo de filtros está presente en filmes como *Requiem*

⁵⁸⁰ ALONZO, JOHN, A. "Behind the scenes of *Chinatown*", *American Cinematographer*, vol. 56, n° 5, May 1975, p. 573

⁵⁸¹ BANKSTON, DOUGLAS, "A pocket full of shells", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000, pp. 60-62, 66-72; THOMSON, PATRICIA, "Conjuring the past", *Op.cit.*, pp. 57-58

⁵⁸² GRAY, SIMON, "Hell or high water", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 11, November 2003, pp. 50-63; BERGERY, BENJAMIN, "Cinematic impressionism", *Op. cit.*, pp. 58-69

for a dream (Darren Aronofsky, 2000) fotografiada por Matthew Libatique, en la que con el objetivo de crear un estilo visual novedoso, se aplican técnicas poco convencionales como los filtros degradados de color, así como diferentes temperaturas de color adaptadas a la evolución de la narración. También se aplican filtros degradados en color en *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) tanto en las localizaciones exteriores como en interiores. Este tipo de filtro degradado de color también alcanza a series de ficción como *CSI: Miami*.

Otra tipología de filtros que también provienen de la fotografía fija, y que están presentes desde los inicios del desarrollo cinematográfico, son los difusores. Las propiedades físicas del material permiten la obtención de una imagen resultante de contornos difusos y tonalidades suaves, dependiendo de la gradación del cristal. Tal y como se ha citado en el desarrollo tecnológico expuesto en el epígrafe 2, su empleo ha ido fluctuando a lo largo de las décadas.

Existe otra tipología de filtros menos empleados, pero cuya aplicación posee una influencia directa sobre las tonalidades de la imagen. Entre ellos los polarizadores, los UV o los enfatizadores o *enhancers* que resaltan unas tonalidades sobre otras.

Otro recurso importante para el control de la imagen cinematográfica son los procesos de laboratorio que consisten en una serie de baños necesarios para el correcto revelado del negativo. Presentes desde la creación de la fotografía fija, poseen una influencia directa sobre los resultados cromáticos de la imagen, entre otros factores. En la cinematografía su manipulación expresiva se realiza desde los inicios del cinematógrafo a través de las diferentes posibilidades que ofrece el revelado del material en blanco y negro hasta los teñidos y virados posteriores. Tal y como se ha citado a lo largo del epígrafe 2, en diferentes décadas se han ido introduciendo novedades relacionadas con el procesamiento del celuloide, mediante las cuales es posible obtener diferentes resultados visuales.

Entre ellos tal y como se ha introducido el epígrafe 2.6 y 2.7, destaca a finales de la década de los sesenta y durante los setenta el pre-velado o post-velado del negativo, tanto con luz blanca como coloreada, que ofrece tonalidades pastel, negros agrisados y reducido contraste. Los resultados obtenidos mediante este proceso caracterizan a una serie de filmes realizados en dicha época como *The Deadly Affair* (Sidney Lumet, 1966), *The graduate* (Mike Nichols, 1967), *McCabe and Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971), *The sugarland express* (Steven

Spielberg, 1974) o *The day of the locust* (John Schlesinger, 1975)⁵⁸³. Este tipo de resultado visual ha convertido a los filmes de esa década en iconos que forman parte del acervo cultural del espectador, y por lo tanto ciertos filmes más contemporáneos tratan de reproducir dicha estética buscando situar al espectador en esa etapa. Entre ellos destaca *Munich* (Steven Spielberg, 2005) fotografiada por Janusz Kaminski⁵⁸⁴.

Las exposiciones “incorrectas” del negativo (se utiliza una exposición por debajo o por encima de las especificadas por el fabricante) como la sub-exposición o la sobre-exposición del celuloide, que puede revelarse de modo normal o combinarse con otras técnicas como el forzado o el sub-revelado, también tienen un resultado sobre la colorimetría de la imagen. Aunque se han detallado a lo largo del epígrafe 2, es necesario recordar que el resultado que se obtiene al sub-exponer y emplear un revelado estándar es –en términos generales– la disminución del brillo de los colores. Frente a ello la sobre-exposición logra resultados opuestos. Entre los directores de fotografía pioneros en aplicar de modo novedoso la sub-exposición del celuloide se encuentra la figura de Gordon Willis también conocido como “Príncipe de las tinieblas” cuya innovación consiste en aplicar la sub-exposición en localizaciones interiores (ya que en los exteriores nocturnos era una práctica bastante habitual). El filme *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) lo catapulta a la fama⁵⁸⁵.

La sub-exposición provoca, entre otras consecuencias, que las zonas de la imagen en negro cobren importancia, y será a finales de la década de los setenta cuando se incremente la tendencia a la enfatización de este no-color a través de diferentes parámetros fotográficos.

Entre los procesos de laboratorio más originales que experimenta por primera vez el director de fotografía Conrad L. Hall, se encuentra la sobre-

⁵⁸³YOUNG, FREDDIE, “A method of pre-exposing colour negative for subtle effect”, Op. cit., pp. 536-537; LIGHTMAN, HERB, A., “Cinematographer with split personality”, Op. cit., p. 138

⁵⁸⁴ B., BENJAMIN, “The price of revenge”, *American Cinematographer*, vol. 87, n° 2, February 2006, pp. 32-43

⁵⁸⁵ STEELE, GREGG, “On location with *The Godfather*”, Op. cit., pp. 568-571; GLASSMAN, ARNOLD, Op. cit.

exposición del negativo durante el rodaje, su revelado estándar y finalmente la corrección de dicha sobre-exposición en la positivadora. Mediante este procedimiento se logra un incremento de la saturación de los colores, y del contraste general de la imagen. El primer filme que aplica este proceso es *Hell in the Pacific* (John Boorman, 1968) y posteriormente en *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1970). Con la sobre-exposición del negativo, los colores pierden saturación (tienden a tonalidades pastel), efecto que se intensifica con el empleo de filtros de difusión de un índice alto.

En la década de los ochenta se introducen ciertas novedades técnicas relacionadas con los procesos de laboratorio, que ofrecen un aumento del contraste y una escasez de saturación que tiende a lo que en líneas anteriores se ha acuñado como el “neo blanco y negro”. Los procesos vinculados con la retención de la plata de la emulsión y los que eliminan el paso relativo al blanqueo en el revelado del celuloide, se han detallado a lo largo del epígrafe 2. Provocan una imagen en la que predomina la falta de saturación de los colores, la presencia del color negro y el aumento del contraste de la imagen. El éxito del proceso provoca su presencia en gran cantidad de filmes de dicha década y de las posteriores, e incluso fomenta la aparición de otros procesos similares con ligeros cambios en los resultados. En muchos de ellos, el blanco y negro o el sepia empleado con anterioridad para retratar décadas remotas, se sustituye por una imagen en la que predominan las tonalidades sin saturación.

Las características de la iluminación como los esquemas lumínicos, la dirección de la luz (frontal, lateral, cenital, nadir), la calidad (suavidad o dureza) o la temperatura de color, tienen una influencia directa sobre la colorimetría de la imagen. En este sentido es destacable que en una escena con una iluminación con niveles de intensidad similares ofrece un resultado más plano en el que es más sencillo distinguir tonalidades y contrastes colorimétricos. Sin embargo, la iluminación cinematográfica tiende a crear diferentes intensidades lumínicas para crear volúmenes en los elementos presentes en la puesta en escena, lo que dificulta el análisis del color.

La dirección de la luz presente en los esquemas lumínicos de los filmes provoca un impacto directo sobre la colorimetría de la imagen. No se obtiene el mismo resultado con un contraluz que con una fuente de luz procedente de una posición frontal. La combinación de las direcciones dificulta más aún dicho

análisis. Por otra parte, la calidad de la luz que distingue la suavidad o la dureza de los resultados en la pantalla, tiene una repercusión directa sobre la colorimetría de la imagen. En las mismas condiciones y dependiendo de los colores-pigmento presentes en el escenario, una iluminación suave (natural o artificial) crea tonalidades suaves, frente a una dura que enfatiza los colores brillantes. De ahí que la introducción de determinados proyectores lumínicos con una calidad de luz suave o dura, sean importantes para el estudio del color y de las posibilidades al alcance de los directores de fotografía, que se han detallado en el epígrafe 2.

La variedad de temperaturas de color que poseen las fuentes lumínicas en función de sus características físicas, posee un efecto directo sobre las tonalidades de la imagen. La temperatura de color y por lo tanto la tonalidad que emite la fuente de luz, puede modificarse mediante la aplicación de gelatinas teñidas de color, que se dividen en correctoras (transforman una fuente de luz cálida en una fría o viceversa, y corrigen dominantes colorimétricas como la verde de los fluorescentes), y no correctoras o teñidas con tonalidades más teatrales como el rojo, el amarillo o el verde, cuya aplicación persigue determinados efectos expresivos más allá de la corrección de la temperatura de color de las fuentes lumínicas. Estas últimas dan lugar a lo que se denomina iluminación coloreada. Las finalidades expresivas que resultan de la utilización de la temperatura de determinadas fuentes lumínicas o de la aplicación de este tipo de gelatinas, se orienta tanto a la obtención de una imagen más realista, como a resultados expresivos que van más allá de la reproducción fiel de la realidad.

En los inicios de la cinematografía en color se aplican las gelatinas correctoras para equilibrar la temperatura de color de las fuentes lumínicas presentes en el decorado, buscando la "invisibilidad" de la narración y lo que se considera un resultado correcto. Entre los primeros ejemplos de la aplicación de la luz coloreada con fines expresivos destaca el filme *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) fotografiada por Leon Shamroy, en el que con la finalidad de crear un ambiente más cálido, se aplica una iluminación coloreada en las

localizaciones pertenecientes a las estancias de la reina, tal y como se ha citado en el epígrafe 2⁵⁸⁶.

En la década de los setenta ciertos directores de fotografía inician la tendencia hacia la mezcla de fuentes de iluminación con diferentes temperaturas de color. Con la finalidad de obtener una imagen más verosímil y en contra de las convenciones imperantes, uno de los primeros filmes en los que está presente es *The french connection* (William Friedkin, 1971)⁵⁸⁷. Siguiendo la iniciativa de Roizman, otros directores de fotografía optan por esta opción estética tal y como se ha citado anteriormente. Su cercanía con una reproducción más verosímil de la realidad provoca que su aplicación se extienda hasta la actualidad y existen numerosos ejemplos como *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky, 2000) fotografiada por Matthew Libatique, en el que asocia diferentes temperaturas de color con determinados momentos narrativos con claras intenciones expresivas. De este modo las primeras secuencias están dominadas por las tonalidades cálidas que se identifican con un periodo en el que domina la felicidad de los protagonistas y finaliza con tonalidades frías que representan el declive de los mismos⁵⁸⁸.

En la década de los ochenta aparece la tendencia a emplear un estilo de iluminación más teatralizado o menos realista, en el que está presente la utilización de la luz coloreada. Entre los filmes en los que aparece este tipo de acercamiento se encuentra *The exorcist II-The Heretic* (John Boorman, 1977)⁵⁸⁹. También *Wesele* (Andrzej Wajda, 1972) constituye un filme representativo en el que el director de fotografía Witold Sobocinski, influido por las pinturas modernas de principios del siglo XX, aplica la luz coloreada en paralelo con la narración. Comienza con un acercamiento realista que sufre una transformación hacia tonalidades más teatrales en paralelo con la narración, con la intención de

⁵⁸⁶ GAVIN ARTHUR, "Photographing *Cleopatra*", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 7, July 1963, pp. 398, 421 y 422

⁵⁸⁷ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographing *The French connection*", Op.cit., p. 211

⁵⁸⁸ PIZZELLO, STEPHEN, "Downward Spiral", Op. cit., pp. 52 y 54

⁵⁸⁹ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "The photography of *Exorcist II: The heretic*", Op. cit., pp. 808-809

expresar la complejidad de las emociones y de los pensamientos de los personajes. También emplea tonalidades saturadas para las escenas en las que aparecen los fantasmas, para diferenciarlas de las reales⁵⁹⁰.

En la década de los ochenta ciertos directores de fotografía como Vittorio Storaro, Michael Ballhaus, Robby Müller, Edward Lachman o Johanna Heer aplican este tipo de iluminación coloreada con finalidades expresivas divergentes. Emplean gelatinas de color en fuentes lumínicas cinematográficas, e incluso algunos como Storaro diseñan las suyas (*Rosco's Storaro Collection*). También utilizan otro tipo de fuentes de luz como los neones, los fluorescentes o cualquier dispositivo capaz de emitir luz coloreada. Este tipo de acercamiento está presente en filmes como *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982) fotografiada por Xaver Schwarzenberger, en la que destaca el uso asociativo de la iluminación azul proyectada en aquellos personajes que van a morir⁵⁹¹.

Un caso interesante y novedoso en cuanto a la aplicación de la iluminación coloreada es el de la directora de fotografía Johanna Heer en filmes como *Subway riders* (Amos Poe, 1981), *Kutya éji dala* (Gábor Bódy, 1983), *Decoder* (Muscha, 1984) y *Zuckerbaby* (Percy Adlon, 1985). En *Sugarbaby* (Percy Adlon, 1985) crea un mundo de colores artificiales como el amarillo, el verde, el rosa o el morado, mediante los que identifica a sus personajes. Los colores junto con otras herramientas fotográficas apoyan el progreso emocional de la narración, con ejemplos como la identificación de los colores fríos con el aislamiento del personaje o los colores en los momentos de romance. Heer defiende un estilo de fotografía alejado de las convenciones que compara con el arte moderno, la pintura expresionista y el fauvismo. Defiende la ruptura de la concepción conservadora de la fotografía cinematográfica que predomina en la mayor parte de la filmografía internacional⁵⁹².

Otros ejemplos más contemporáneos de la aplicación de la luz coloreada están presentes en filmes como *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) fotografiada

⁵⁹⁰ HEURING, DAVID, "Footsteps worth following", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 3, March 2003, p. 39; ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., p. 316

⁵⁹¹ ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), *Ibidem*, p. 360

⁵⁹² WEINBERG, JOEL, Op. cit., pp. 28-34

por Donald McAlpine, con tonalidades como el azul, el rojo primario, el rosa y el oro, que persiguen un objetivo claramente teatral⁵⁹³. Otra aplicación que merece ser mencionada es la del filme *Ni na bian ji dian* (*What time is it there?*, Ming-liang Tsai, 2001) fotografiada por Benoit Delhomme en la que aplica la iluminación coloreada para crear tres espacios diferentes en la misma localización, mediante el uso del rojo, el azul verdoso y el anaranjado⁵⁹⁴.

La fase de postproducción de la imagen cinematográfica incluye todos los elementos creativos existentes una vez que el negativo ha sido expuesto. Entre ellos está presente el etalonaje analógico y el tratamiento digital de las imágenes a través del Intermediate Digital.

El etalonaje analógico está presente desde la introducción del vídeo en los años setenta e implica el tratamiento colorimétrico de la imagen en su totalidad, es decir no permite correcciones concretas sobre elementos individuales del encuadre. Se aplica mayoritariamente para conferir continuidad colorimétrica entre planos, escenas o secuencias de un filme, cuyos resultados tonales difieren entre sí. Los valores colorimétricos modificables se sitúan en torno a los matices principales del color-luz: cian, magenta y amarillo, cuya modificación afecta directamente a la cantidad de rojo, verde y azul de la imagen resultante. Si se aumenta la cantidad de rojo se reduce la del cian y viceversa, y lo mismo sucede con el magenta y el verde y con el amarillo y el azul. Las aplicaciones expresivas de este tipo de acercamiento han tendido tradicionalmente hacia una imagen más cálida (anaranjados o amarillos) o más fría (azules), aunque en los noventa se introduce la moda de la tonalidad cian, que se prolonga a filmes más actuales como *Crazy/Beautiful* (John Stockwell, 2001) fotografiada por Shane Hurlbut o *Phone Booth* (Joel Schumacher, 2002) fotografiada por Matthew Libatique⁵⁹⁵.

La introducción del Intermediate Digital en la postproducción digital a finales de la década de los noventa, supone una nueva herramienta de

⁵⁹³ BOSLEY, RACHEL, K., "Bohemian Rhapsody", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 6, June 2001, pp. 38-51

⁵⁹⁴ DAVIS, BOB, "Composing with color", Op. cit., pp. 30-35

⁵⁹⁵ PROBST, CHRISTOPHER, "Production slate: Crazy colors", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 8, August 2001, pp. 21-25; BOX, HARRY, "Cold call", Op. cit., p. 64

manipulación de los parámetros fotográficos de la imagen, que permite el tratamiento del color por áreas específicas. Tal y como se ha detallado en el epígrafe 2.10, el Intermediate Digital supone una revolución en el campo cinematográfico similar a la introducción del celuloide en color, que permite el tratamiento de la imagen como si de la paleta de un pintor se tratara. Entre las aplicaciones del Intermediate Digital en términos colorimétricos se encuentra la disminución de la saturación de la imagen con diferentes finalidades entre las que se encuentran el incremento del dramatismo y/o del realismo de la imagen, la recreación de imágenes del pasado, la enfatización de unos colores sobre otros, el cambio de las tonalidades originales por otras o la creación de tonalidades que no existen en la naturaleza.

Pleasantville es el primer filme escaneado en su totalidad en el que se utiliza el Intermediate Digital para crear una imagen en la que conviven el blanco y negro con el color, con una finalidad narrativa. Posteriormente en *Oh Brother, Where art thou!* (Joel Coen, 2000) se introduce otro tipo de aplicación expresiva en la que se trata de recrear una imagen similar a las postales antiguas pintadas a mano, de la década de los treinta. Para ello el director de fotografía Roger Deakins reduce de modo selectivo la saturación de ciertos colores y cambia las tonalidades verdes de los árboles y de la hierba, por tonos marrones y amarillos⁵⁹⁶. Este filme es el pionero en introducir la tendencia hacia la recreación de procesos antiguos tanto fotográficos como cinematográficos a través del Intermediate Digital, ya que como se ha especificado en el epígrafe 2.8 otros filmes como *Sophie's choice* (Alan J. Pakula, 1982) o *Un dimanche à la campagne* (Bertrand Tavernier, 1984) realizan un acercamiento similar mediante técnicas de laboratorio tradicionales. Con la introducción del Intermediate Digital es posible recrear procesos extintos, aunque el acercamiento no deja de ser digital y por lo tanto difiere del resultado original. Entre ellos destaca el largometraje *The Aviator* (Martin Scorsese, 2004) en el que recrea digitalmente el Technicolor de dos y de tres negativos –ambos extintos– con la intención de situar a la audiencia en los años dorados del cine de Hollywood. El filme evoluciona a través de un arco visual en paralelo con la narración, que no sólo refleja los avances tecnológicos de la época sino los

⁵⁹⁶ (19/05/2007).

<http://www.studiodaily.com/filmandvideo/searchlist/4932.html>

diferentes estados emocionales de los personajes. La transformación colorimétrica progresa desde una paleta de dos colores propia del Technicolor de dicha etapa, a la de tres tonalidades que caracteriza un periodo posterior. De este modo en el primer acto se emula el Technicolor de dos tonalidades que refleja la primera etapa de la carrera de Hughes en Hollywood. El segundo acto recrea el Technicolor de tres colores en las escenas más felices de la vida de Hughes y en el tercer acto que refleja el declive de Hughes, ofrece una imagen más contemporánea, en la que aunque se sigue aplicando la misma paleta de color que en anterior acto, cambia los colores del vestuario y del maquillaje⁵⁹⁷.

Posteriormente, *The Illusionist* (Neil Burger, 2006) también utiliza el Intermediate Digital para crear imágenes similares a las obtenidas con el proceso primitivo de obtención del color denominado Autochrome. De ese modo también se pretende trasladar al espectador a una atmósfera de principios del siglo XX. Algo similar realiza posteriormente en *Honeydripper* (John Sayles, 2007), en la que mediante el Intermediate Digital recrea un proceso de color similar al del filme anterior, con la idea de acercar al espectador a una atmósfera de los años 50, de una zona sur de los Estados Unidos⁵⁹⁸.

Sin embargo, el Intermediate Digital no sólo se aplica en filmes de época con la intención de recrear procesos cinematográficos extintos, sino que entre sus numerosas posibilidades se encuentra la manipulación de la colorimetría original de la imagen, con diferentes objetivos expresivos. Entre los ejemplos se halla *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) en la que el Intermediate Digital junto a otras técnicas, posibilita la introducción de tonalidades que no existen en la naturaleza, con la finalidad de recrear una imagen mágica de París⁵⁹⁹. Otro de los ejemplos de la aplicación del Intermediate Digital es *Lord of the Rings: The fellowship of the ring* (Peter Jackson, 2001) en la que diferencia cada localización y lo que expresa, a través del color. Así con la intención de crear una imagen idealizada de "La comarca", emplea una paleta de

⁵⁹⁷ PAVLUS, JOHN, "High life", Op. cit., pp. 38-53

⁵⁹⁸ THOMSON, PATRICIA, "Conjuring the past", Op. cit., pp. 52-53; THOMSON, PATRICIA, "Electrifying riffs", Op. cit., p. 17

⁵⁹⁹ SILBERG, JON, "Production slate: A magic Paris", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 9, September 2001, pp. 20-29

color en la que dominan los dorados y los verdes. Como contraste, "Bree" es un lugar siniestro en el que predominan las tonalidades azules de la luz de luna y de las sombras. También en contraste con las dos anteriores, en Rivendell destacan los tonos otoñales que según los creadores, reflejan la decadencia del reino de los elfos, así como los tonos lavanda, lila y salmón. Las secuencias que suceden en las minas de Moria son de un alto contenido dramático, y en ellas predomina la falta de saturación de los colores. Lothlorien al igual que Rivendell son tierras de elfos y por lo tanto en las que predomina el componente intelectual y etéreo. La difusión es una constante así como las tonalidades más cálidas y la presencia del color lavanda⁶⁰⁰.

Las herramientas digitales también permiten la obtención de una imagen en blanco y negro que se logra en la postproducción digital mediante la eliminación de la saturación del color. Con intenciones claramente expresivas destaca el caso de filmes como *The man who wasn't there* (Joel y Ethan Coen, 2001) fotografiada por Roger Deakins o *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodríguez, 2005).

3.3. UN CASO EXCEPCIONAL EN LA APLICACIÓN DEL COLOR: VITTORIO STORARO

Uno de los casos más interesantes en los que está presente una reflexión sobre la significación de la colorimetría y de la luz en el cine, desde el punto de vista del creador, es el del director de fotografía Vittorio Storaro. Para el italiano todos los filmes constituyen la resolución de un conflicto entre la luz y la sombra, la luz revela la verdad y las sombras la oscurecen. Se trata de la dialéctica entre dos polos opuestos que engendra conflicto porque los elementos están separados, en el momento en que los dos polos se reúnen, se recobra el equilibrio. De ahí las constantes que aparecen en sus filmes como el conflicto entre la energía artificial y la natural, entre el día y la noche o entre el blanco y el negro. También posee su teoría acerca de la capacidad expresiva del color, que considera un lenguaje universal, puesto que aunque su significación varía dependiendo del contexto cultural, las sensaciones físicas que provocan son universales. Storaro basa su aplicación del color en las teorías de los filósofos griegos acerca de que los cuatro elementos primarios traen el equilibrio a nuestras vidas: el agua (verde), el fuego

⁶⁰⁰ GRAY, SIMON, "Ring bearers", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 12, December 2001, pp. 36-51

(rojo), la tierra (ocre) y el aire (azul). El equilibrio o suma de esos cuatro elementos forman la energía pura que Storaro representa con el blanco⁶⁰¹.

El director de fotografía construye una historia paralela a la de la narración principal, a través de la luz y del color, que según él, consciente o inconsciente están presentes desde su primera obra. No obstante nos centraremos en los filmes que mejor resumen esta filosofía sobre la luz y el color.

En su primera obra junto a Bertolucci *La strategia del ragno*⁶⁰² (Bernardo Bertolucci, 1970) comienza a gestar su filosofía sobre el color y la luz. No obstante, es el siguiente filme *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1971) el que supone un antes y un después en su obra cinematográfica y un referente para el trabajo de otros directores de fotografía. Storaro emplea la luz y el color como metáforas para comunicar el conflicto entre opuestos que caracteriza la lucha del personaje Marcello, entre la falsedad y la verdad de su naturaleza sexual e intelectual. La narración se enmarca en el contexto de la dictadura italiana en la que predomina la falta de libertad, de ahí que Storaro lo resuma como un filme sobre vidas en la sombra, sobre sombras que se buscan entre sí. Para el italiano, la ausencia de luz es la parte del subconsciente en contraste con lo consciente (también presente en *Apocalypse Now*); de ahí la importancia de la yuxtaposición de la luz y de la oscuridad, según los momentos dramáticos y la evolución de los personajes. En el tratamiento expresivo del filme crean una “jaula” visual alrededor del personaje principal, usando luz muy dura con sombras pronunciadas para construir un ambiente claustrofóbico. También aplica la colorimetría para expresar el mundo exento de pasión del protagonista, que se representa a través de las tonalidades carentes de saturación que dominan en la primera parte del filme.

El traslado de Italia a Francia se marca mediante la infiltración de la luz en la oscuridad y la aparición del color. Storaro pretende expresar el aumento de la libertad realizando una metáfora lumínica y colorimétrica: la iluminación invade las sombras y se introducen colores como el azul, que no están presentes en el filme antes de ese momento, y que Storaro identifica con la libertad intelectual. La transición hacia la libertad comienza con la secuencia del tren en la que destaca el

⁶⁰¹ FISHER, BOB, “Guiding light”, *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001, pp. 72-83

⁶⁰² SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. Cit., p. 195

paisaje irreal visible a través de las ventanas, que Storaro emplea como metáfora visual de la imposibilidad de ver otra realidad que la de la dictadura italiana⁶⁰³.

Otro filme decisivo en el desarrollo de la obra de Storaro es *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), en el que el italiano vuelve a aplicar su filosofía de los contrarios en paralelo con la narración, que resume como la imposición de la cultura occidental representada a través de la luz y los tonos artificiales, sobre la cultura oriental simbolizada con la luz y las tonalidades naturales. De este modo en las escenas del principio del filme los colores carecen de excesiva saturación, pero con la evolución del conflicto y con el avance de los personajes a través de la selva, Storaro enfatiza tonalidades más artificiales como el rojo, sobre aquellas más presentes en la naturaleza como el verde, para representar visualmente el desarrollo del conflicto. Al final del filme, el uso del color se acerca a un planteamiento surrealista. Entre los ejemplos de dicha imposición Storaro cita la figura del coronel Kurtz que representa con el color negro y las sombras y que simboliza lo inconsciente, la parte oscura de los Estados Unidos⁶⁰⁴.

Tras finalizar *Apocalypse Now* Storaro profundiza en las teorías del color y su significación, investigación que provoca una nueva etapa de su vida que comienza con el filme *La luna* (Bernardo Bertolucci, 1979). En este filme Storaro trata de poner en práctica ciertas teorías psicoanalíticas en las que cada color tiene un significado específico en sentido emocional y que aplica a los personajes de *La Luna*.

Storaro realiza una segunda aplicación de la teoría del color en el filme *One from the heart* (Francis Ford Coppola, 1982), en el que se basa en las propiedades que posee el color para provocar un estímulo físico en el ser humano, puesto que según el italiano, se ha demostrado científicamente que el cuerpo cambia en

⁶⁰³ SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., pp. 190-195; PIZZELLO, STEPHEN (editor), "Shadows of the psyche", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2 February 2001, pp. 84-93; ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), Op. cit., p. 306

⁶⁰⁴ SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., pp. 190-195; PIZZELLO, STEPHEN (editor) "A clash of two cultures", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001, pp. 94-103

presencia de un determinado color. De este modo si está expuesto a los tonos más brillantes o próximos a la luz como el amarillo, provoca actividad, frente a la tranquilidad o reposo que provocan los tonos menos brillantes como el azul⁶⁰⁵.

Sin embargo será en *The Last Emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987) cuando su teoría del color se desarrolla completamente. En este filme Storaro relaciona el espectro visible del color con la evolución de la figura del emperador. Cada color representa una etapa de su vida y Storaro se apoya en los efectos fisiológicos del tono (por ejemplo el rojo es capaz de elevar la presión sanguínea) y no tanto su simbología. Por lo tanto la audiencia no ha de interpretar los colores en su film, sino sentirlos.

El filme traza un arco colorimétrico que comienza con la aplicación de tonalidades grises y de escasa saturación, en la primera escena de la vida del emperador que trata de expresar el mundo sin color del emperador tras la segunda guerra mundial. En contraste las escenas de *flashback* que se suceden a continuación y que narran la anterior vida como emperador están dominadas por los colores del espectro lumínico. La primera etapa de la vida del emperador, la más tierna infancia se representa con el color rojo que según Storaro es el color del "Yo", de una persona individual. En la siguiente etapa Storaro representa las escenas en las que trasladan al emperador a la ciudad perdida con el color naranja que para Storaro significa el "nosotros", la calidez de la familia. El naranja también aparece en escenas posteriores como la noche de bodas, ya que es un momento en el que vuelve a aparecer la promesa de una nueva familia imperial.

En la tercera etapa del emperador que comienza con su coronación, Storaro emplea la tonalidad amarilla que asocia con la luz y con el sol, y que representa la aparición de la consciencia en la etapa de la adolescencia.

La cuarta etapa de joven adulto está representada por el verde, signo del renacimiento de la naturaleza, el color de la primavera, cuando uno empieza a adquirir un conocimiento básico. Las escenas en las que se introduce son las de la aparición de su maestro y para ello se apoya en la dirección artística, en este caso la bicicleta del tutor es verde, así como las escenas de prisión, en su vida más adulta.

⁶⁰⁵ SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, Op. cit., pp. 190-195; BROWN, GARRETT, "The steadicam and *One from the heart*", Op.cit., pp. 44-45, 82-87

La quinta etapa que abarca aproximadamente desde los treinta años hasta los cuarenta, es la que Storaro identifica con el verdadero conocimiento. De ahí que lo represente con el azul, el color que para Storaro representa la libertad por su identificación con la inteligencia. Está presente en las escenas en las que el emperador es liberado de su prisión imperial y conducido por los japoneses que han invadido China, a su nueva residencia en Tien Tsin.

La etapa sexta que cubre la edad de los cincuenta años, se representa con el color índigo que identifica con el poder. Para Storaro es en esa etapa cuando alcanzamos el máximo poder de nuestra vida. Aparece en las secuencias en las que los japoneses ofrecen al protagonista una nueva oportunidad para ser emperador, gobernando Manchuria.

La última etapa de la vida se representa con el violeta, que para Storaro es la etapa de la enseñanza a los demás de todo lo aprendido. Aparece en las secuencias en las que el protagonista es consciente de su traición a su pueblo. La puesta en escena lo sitúa de nuevo en la prisión, y allí a través del visionado de un documental, observa la barbarie cometida por los japoneses, a su pueblo. Es una escena bañada por luz violeta y es el momento en el que muere como emperador. Tras atravesar dichas etapas y reinsertarse en la sociedad, las siguientes escenas se caracterizan por la tonalidad blanca, la pura energía o combinación del espectro lumínico, presente en el momento en el que recibe su "diploma" y cuando vuelve a visitar la ciudad perdida siendo ya otra persona.

Storaro también realiza un arco visual mediante la iluminación y la sombra. En la etapa de la niñez, al estar protegido del mundo exterior Storaro evita que la luz directa le llegue al emperador. En el momento en que el tutor aparece y le trae algo de sabiduría, Storaro introduce luz solar dura con sus sombras que le persiguen en su evolución personal. Otros ejemplos de la aplicación lumínica son las escenas en las que el protagonista tiene esperanzas de recuperar su imperio en Manchuria. En ellas Storaro utiliza un esquema de luz en clave baja para mostrar que la oscuridad gana terreno a la luz. También en las escenas de la prisión, Storaro representa los conflictos internos del personaje con sombras cambiantes.

Al final del filme, cuando el protagonista se reinserta en el mundo real, se representa por al armonía entre la luz y las sombras⁶⁰⁶.

Por otro lado, en el filme *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990) Storaro aplica colores primarios con una gran saturación y con una clara tendencia a la teatralidad o influencia del teatro (carreteras moradas, cielos de azul cobalto, reflejos verdes y luz amarilla) como un claro aviso a la audiencia de que se estaba viendo un filme-comic. La audiencia podía identificar héroes y villanos simplemente por los colores⁶⁰⁷.

En *Little Buddha* (Bernardo Bertolucci, 1993) Storaro sigue identificando los colores con los cuatro elementos principales de la vida. Divide el filme en cuatro elementos que representan a los tres niños y al Lama Norbu. Cada niño se representa con un color, el rojo, el verde y el azul, que simbolizan el fuego, el agua y el aire respectivamente. El cuarto elemento es el corazón, representado por el Lama Norbu. En el momento en que esos elementos se combinan y aparece el equilibrio, aparece la pureza de la luz blanca. Con este filme Bertolucci y Storaro continúan también su propio “viaje”⁶⁰⁸.

Vittorio Storaro describe *Bulworth* (Warren Beatty, 1998) como el viaje de un hombre desde la oscuridad a la luz. Las primeras escenas están dominadas por el negro, pero cuando el protagonista comienza a decir la verdad, inicia su viaje hacia la consecución del equilibrio que Storaro identifica con la luz blanca. Para representar visualmente las etapas del viaje del protagonista, aplica los colores del espectro tal y como realiza en otros filmes. Entre algunos ejemplos de dicha aplicación destaca la primera escena durante la primera campaña de Bulworth en Los Angeles, dominada por el negro. El personaje visita una iglesia de una comunidad negra en la que el color principal tanto en el vestuario como en el atrezzo es el rojo, el símbolo del nacimiento y de la vida. De la iglesia se traslada a una reunión con algunos productores de cine de Hollywood en una casa privada

⁶⁰⁶ BERGERY, BENJAMIN, “The last emperor”, *Reflections, twenty-one cinematographers at work*, Hollywood, ASC Press, 1ª edición 2002, pp. 233-237

⁶⁰⁷ MAGID, RON, “Comic book world springs to life for *Dick Tracy*”, *American Cinematographer*, vol. 71, n° 12, December 1990, pp. 80-87; FISHER, BOB, “Guiding light” Op. cit., p. 79

⁶⁰⁸ FISHER, BOB, “Large format expands *Little Buddha*”, Op. cit., pp. 38-46

en la que destaca la ostentación, dominada por el naranja que Storaro identifica con la sensación de comodidad. En otra escena que se desarrolla en un hotel, Bulworth comienza por primera vez a decir honestamente a su partido lo que piensa. El color amarillo símbolo de la consciencia, muestra según Storaro que Bulworth sabía lo que hacía. Posteriormente cuando durante un debate televisivo en el que por primera vez revela sus sentimientos al público, Storaro emplea la tonalidad verde que identifica con la sabiduría. El azul, símbolo de la libertad para Storaro, aparece en otra secuencia en la que Bulworth se esconde de su asesino. Hacia el final del viaje de Bulworth, cuando se transforma en una nueva persona, es cuando alcanza el equilibrio que Storaro asocia con el color blanco⁶⁰⁹

Storaro también realiza un trabajo interesante en la mini-serie *Dune* (John Harrison, 2000) en la que Storaro desarrolla una evolución del protagonista de la narración, desde su nacimiento hasta su iluminación, en términos colorimétricos y lumínicos. Para ello divide el filme en cuatro etapas: la infancia, la juventud, el ser adulto y la madurez, que asocia a los cuatro elementos básicos de la naturaleza: la tierra (ocre), el agua (verde), el fuego (rojo) y el aire (azul). La armonía de estos cuatro elementos hace el equilibrio perfecto en términos lumínicos. En la primera etapa, el protagonista adquiere la sabiduría de su padre, que es simbolizado con el elemento de la tierra y el color ocre o el negro. La familia enemiga, los Harkonnen son representados por el elemento del fuego y por lo tanto con el color rojo, que Storaro identifica con el conflicto. Los moradores del desierto –los Fremen– son representados por el elemento del agua y el color verde. En el caso del emperador de todo el universo, el ser capaz de conectar con el elemento del aire se caracteriza con la tonalidad azul. Al final del filme, después de que el protagonista atraviesa las cuatro experiencias diferentes representadas a través de las cuatro tonalidades, se convierte en el líder del planeta. Storaro representa la unión de los cuatro elementos básicos y símbolo de la energía con el color blanco⁶¹⁰.

609

http://www.cameraguild.com/interviews/chat_storaro/storaro_bulworth.htm
(01/11/2009)

⁶¹⁰ ZONE, RAY, "A novel approach to *Dune*", Op. cit., pp. 104-110

4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

4.1. VARIABLES CUANTITATIVAS

4.1.1. Tono

4.1.1.1. Resultados descriptivos y evolución de la variable tonalidad en el universo analizado

Tabla 18. Estadísticos descriptivos. Tono medio (0-360°)				
N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
1923	21	313	106,82	53,41

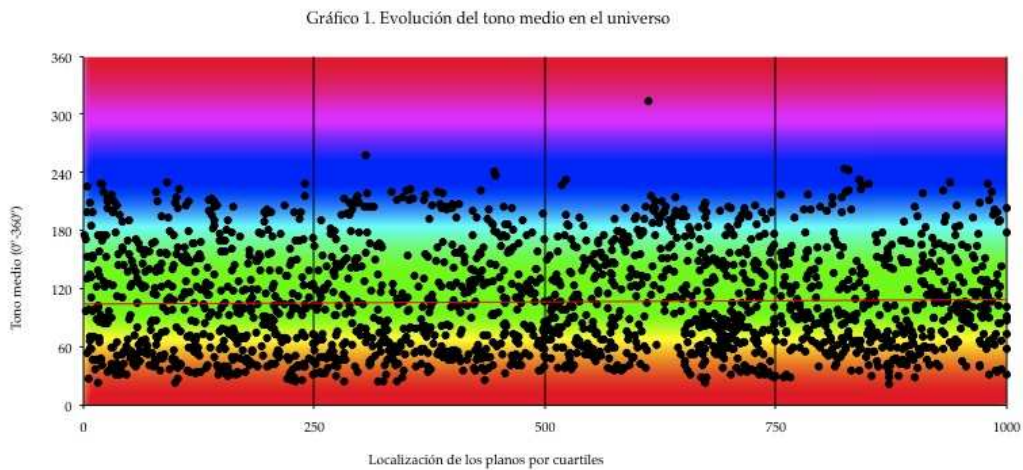


Gráfico - 1

La tabla 18 muestra los resultados descriptivos de la tonalidad media de los planos que componen el universo analizado. En dicha tabla se observa –entre otros datos numéricos– que en el universo existe una tonalidad media de 106,82°, es decir verde y cálida.

Los puntos presentes en el gráfico 1 representan la media tonal de cada plano que forma parte del citado universo. En el eje "x" se representan los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo, y en el eje "y" se muestra de 60° en 60°, los 360° que componen el círculo cromático. Además en dicho gráfico está presente una línea roja que marca una tendencia general en la totalidad de los filmes.

En dicho gráfico 1, a priori no se detecta ningún patrón claro, sino que la mayoría de los puntos se concentran entre los 30° y los 230° aproximadamente. Llama la atención el vacío de puntos existente hacia la mitad del segundo cuartil, en la escala de los tonos azules, así como –en menor proporción– en la mitad del tercer cuartil, en la escala del anaranjado-amarillo, y en la mitad del cuarto cuartil en los tonos verdes.

Aunque es necesario ampliar la escala del gráfico "y", la tendencia media presente en el universo analizado es hacia un aumento del tono medio.

Resultados descriptivos de la variable tonalidad filme a filme

Tabla 19. Estadísticos descriptivos. Tono medio (0-360°)					
	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
Life is sweet	210	28	205	91,58	36,71
Naked	242	37	227	140,13	42,81
Secrets and lies	241	59	243	161,88	38,12
Career girls	243	35	313	133,47	63,82
Topsy-Turvy	268	21	257	67,35	36,06
All or nothing	239	23	151	60,65	23,94
Vera Drake	238	31	215	78,56	35,82
Happy-go-Lucky	242	41	217	122,24	31,76

Gráfico 2. Valores de la tonalidad de todos los filmes

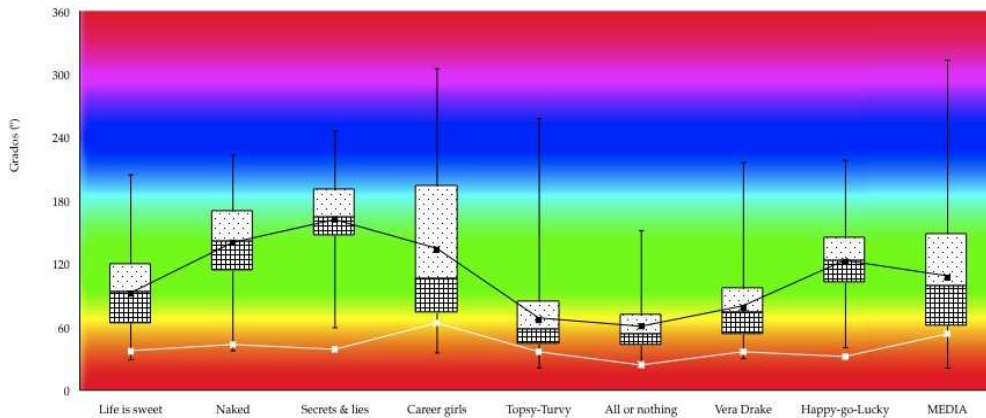


Gráfico - 2

La tabla 19 y el gráfico 2 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad media de cada uno de los filmes analizados. Los valores medios relativos a cada filme describen un rango tonal que oscila entre los 60° (anaranjado-amarillo y cálido) y los 161° (cian y frío), lo que define el universo tonal de la obra analizada.

También es posible clasificar la totalidad de los filmes teniendo en cuenta las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo (rojo, anaranjado-amarillo, verde, cian, azul y magenta). Según la citada clasificación, *Life is sweet*, *Naked*, *Career girls* y *Happy-go-Lucky* poseen un tono medio verde, *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*, anaranjado-amarillo y *Secrets and lies*, cian. Por lo tanto este último filme es diferente al resto de grupos mayoritarios.

Entre el grupo del anaranjado-amarillo, los filmes cuyos valores medios poseen mayores similitudes son *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*, que además se suceden por orden cronológico. Es necesario apuntar que *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* aunque recrean periodos distintos (*Topsy-Turvy* es de principios del siglo XIX y *Vera Drake* refleja los años cincuenta), pueden considerarse filmes de época y por lo tanto el hecho de poseer valores tonales similares puede ser un estilema. Dentro de ese grupo también se encuentra *All or nothing* cuyos valores

tonales son los más homogéneos, es decir que no existen grandes variaciones a lo largo del desarrollo narrativo. El resto de obras posee una mayor variabilidad desde el punto de vista tonal y llama la atención especialmente el caso de *Career girls*. Este filme cuya media tonal se inscribe en el rango del verde posee una desviación típica superior al resto, lo que implica que existe una gran heterogeneidad entre los valores tonales de los planos analizados, aspecto que también se observa en el valor del tono mínimo (35° o anaranjado-amarillo) y el valor máximo (313° o magenta).

Si consideramos la escala que diferencia entre las tonalidades cálidas y frías, todos los filmes a excepción de *Naked* y *Secrets and lies*, poseen un tono medio cálido. Por lo tanto estos dos filmes son los únicos fríos de la totalidad del universo.

En el gráfico 2 quedan reflejados de modo cronológico, diferentes valores tonales de cada uno de los planos que conforman los filmes analizados. Entre ellos, la media, la desviación típica, el máximo y el mínimo⁶¹¹. A primera vista se observa una doble curvatura que marca una tendencia existente en el conjunto de los filmes. *Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies* forman parte de un tramo de la curvatura que asciende desde tonalidades más cálidas hacia otras más frías. A partir de *Career girls*, incluyendo *Topsy-Turvy* y *All or nothing*, la curva se invierte hacia tonalidades más cálidas, para volver a ascender en *Vera Drake* y en *Happy-go-Lucky*. La doble curva tonal que conforma la totalidad de los filmes se puede considerar un estilema de la obra conjunta analizada.

⁶¹¹ La media se representa con un punto negro que se une de filme a filme a través de una línea negra. La desviación típica se representa con un punto blanco que se une de filme a filme a través de una línea blanca. El valor máximo es el extremo superior de la línea perpendicular presente entre los valores de cada filme y el valor mínimo, el extremo inferior de la línea perpendicular presente entre los valores de cada filme.

4.1.1.2 Evolución de la variable tonalidad filme a filme

Tabla 20. Valores del tono (0°-360°) en <i>Life is sweet</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	97,60	92,04	78,81	94,13	90,64
Desviación típica	26,82	33,23	42,14	46,92	37,28
Mínimo	49	37	28	28	36
Máximo	169	185	161	205	180

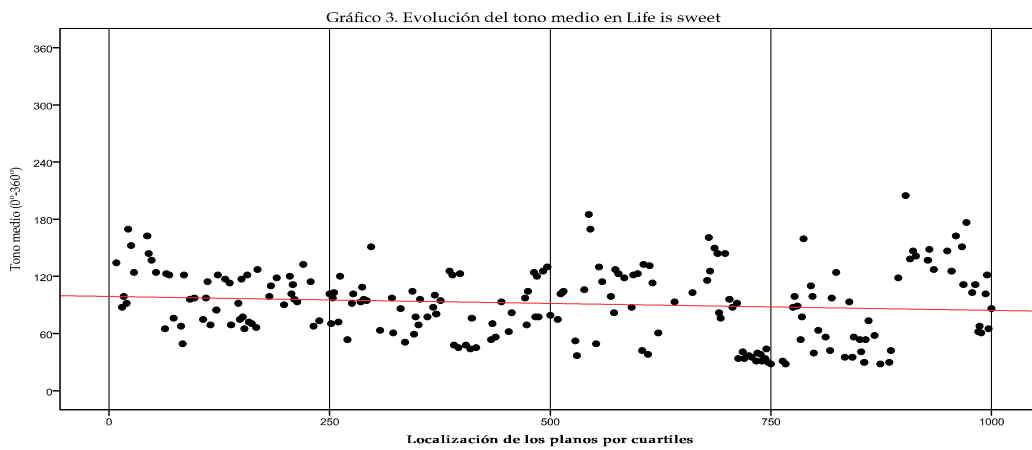


Gráfico - 3

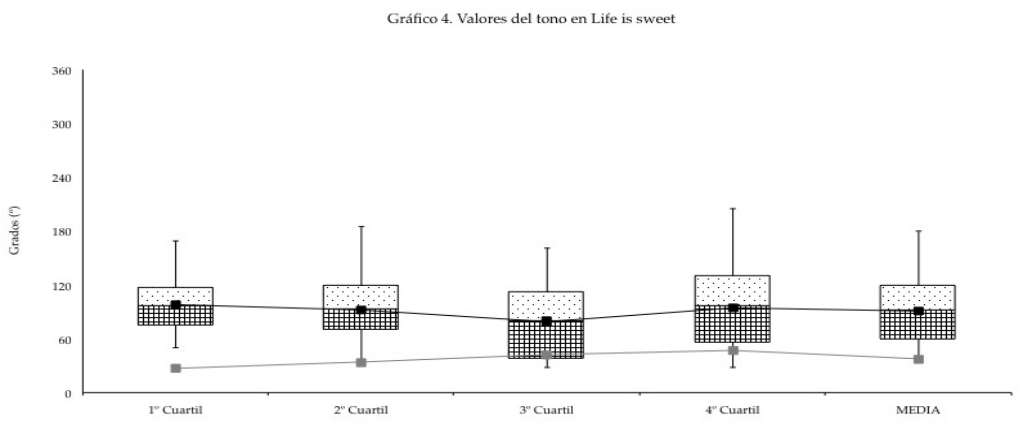


Gráfico - 4

Tabla 21. Valores del tono (0°-360°) en <i>Naked</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	146,82	119,06	152,34	137,93	139,04
Desviación estándar	48,74	40,37	39,04	36,35	41,13
Mínimo	37	55	47	49	47
Máximo	227	198	210	217	213

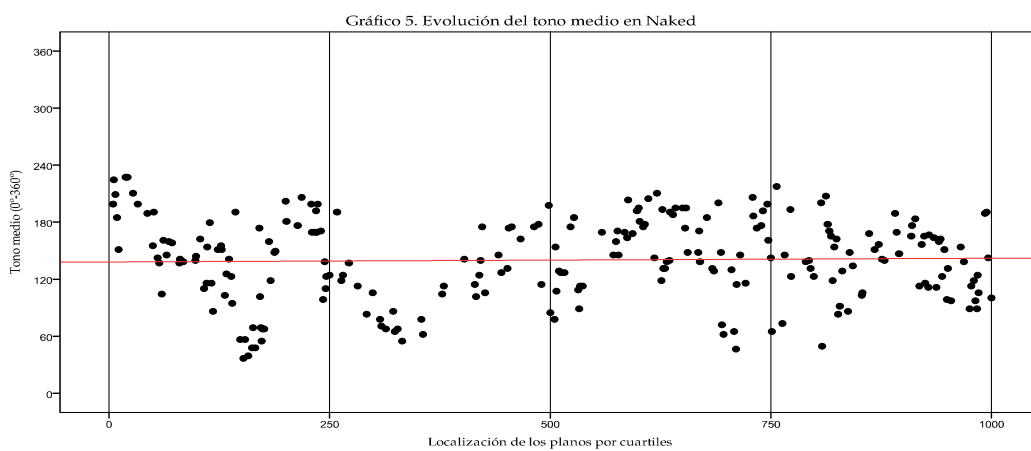


Gráfico - 5

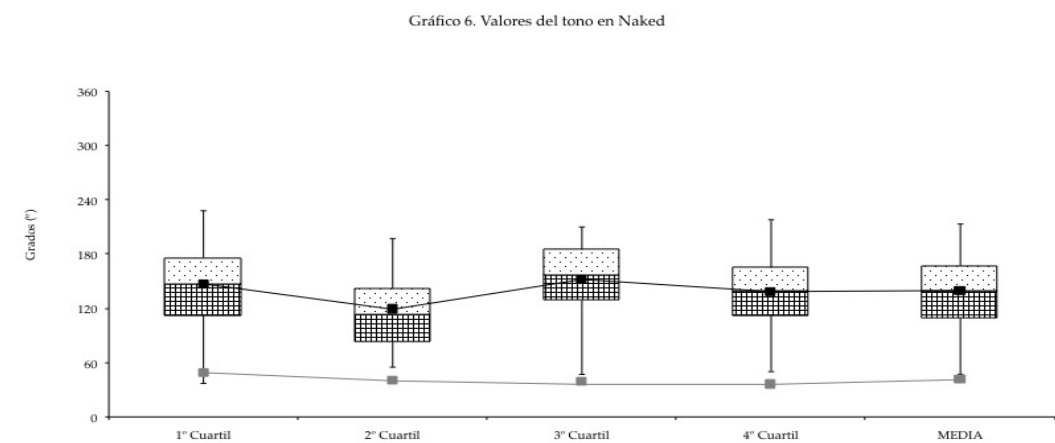


Gráfico - 6

Tabla 22. Valores del tono (0°-360°) en <i>Secrets and lies</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	140,67	157,33	167,20	190,44	163,91
Desviación típica	42,89	33,31	23,40	32,35	32,99
Mínimo	59	79	113	113	91
Máximo	227	240	232	243	236

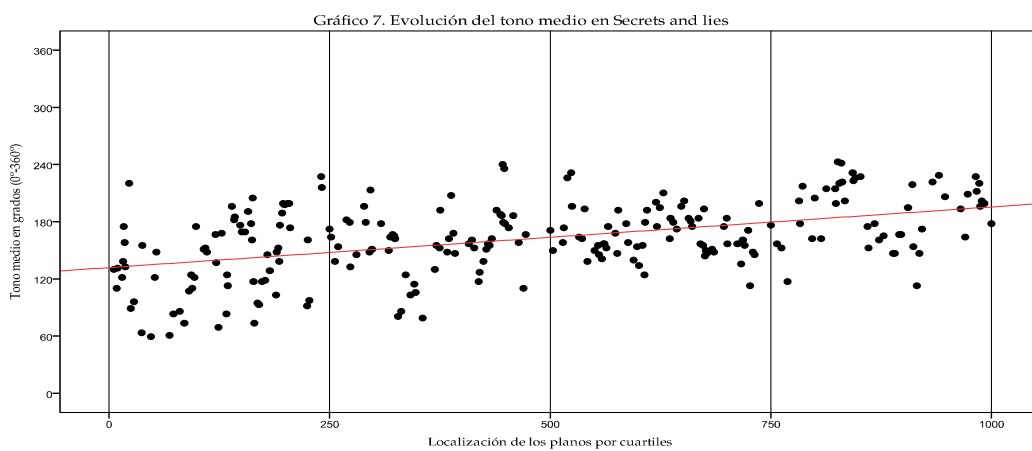


Gráfico - 7

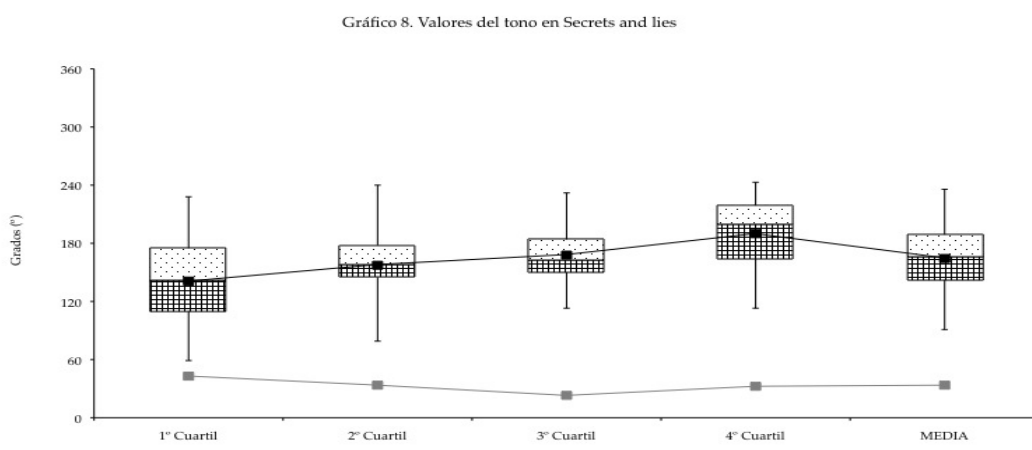


Gráfico - 8

Tabla 23. Valores del tono (0°-360°) en <i>Career girls</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	136,65	180,82	123,76	97,57	134,70
Desviación típica	57,36	52,30	67,84	47,29	56,20
Mínimo	58	61	35	40	49
Máximo	229	223	313	202	242

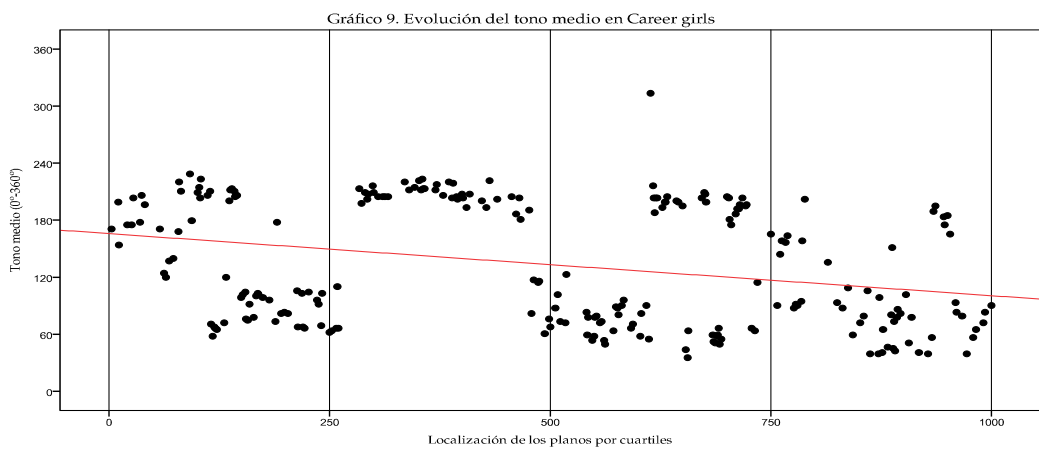


Gráfico - 9

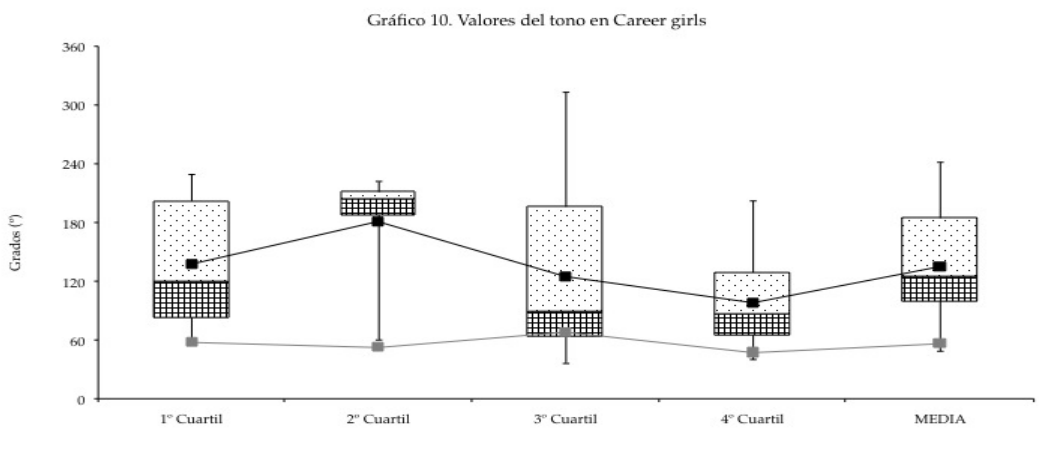


Gráfico - 10

Tabla 24. Valores del tono (0°-360°) en <i>Topsy-Turvy</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	49,07	78,77	71,31	68,99	67,03
Desviación típica	19,05	49,43	26,76	33,59	32,21
Mínimo	23	24	31	21	25
Máximo	114	257	140	169	170

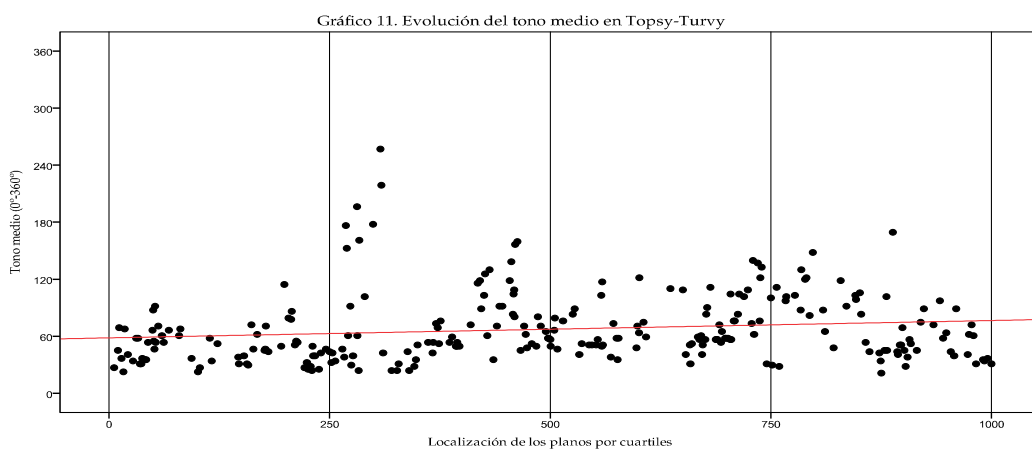


Gráfico - 11

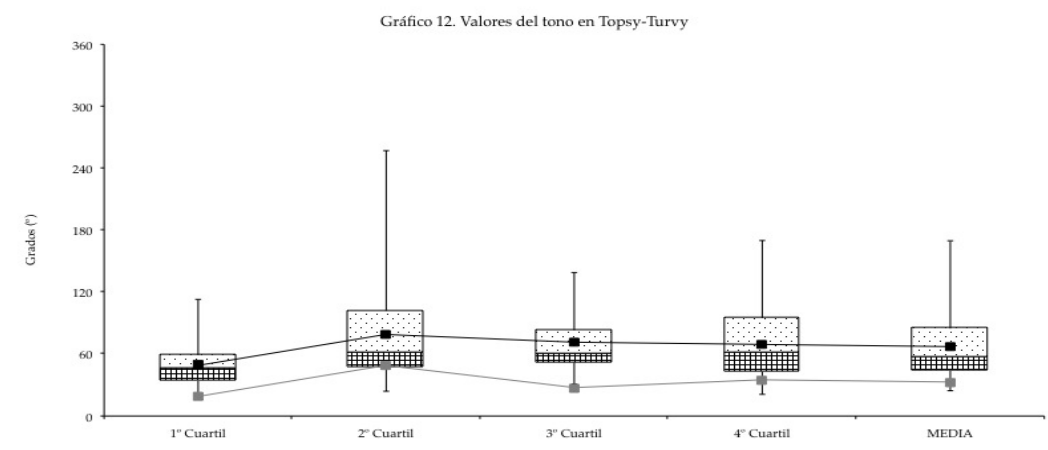


Gráfico - 12

Tabla 25. Valores del tono (0°-360°) en <i>All or nothing</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	47,80	51,15	65,20	80,18	61,08
Desviación típica	11,59	17,61	26,90	22,54	19,66
Mínimo	32	25	23	42	31
Máximo	99	127	144	151	130

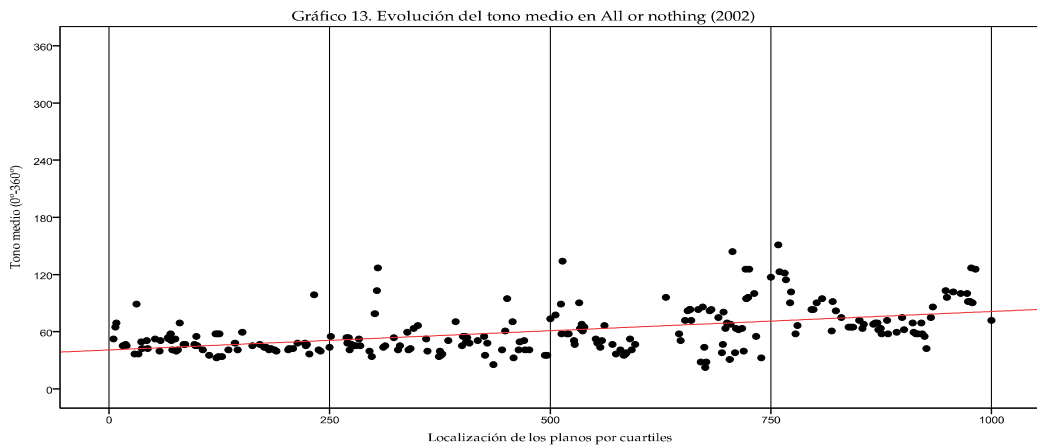


Gráfico - 13

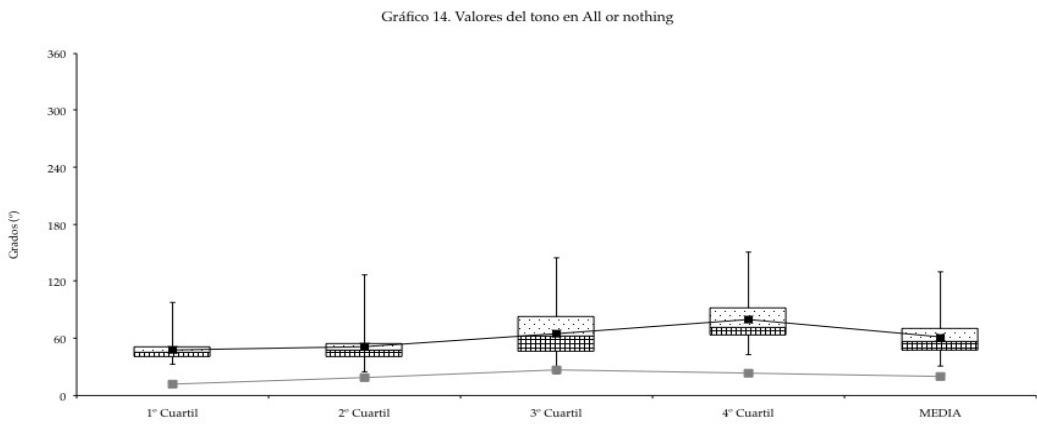


Gráfico - 14

Tabla 26. Valores del tono (0°-360°) en Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	53,51	73,78	98,02	83,62	77,23
Desviación típica	22,01	32,76	42,00	25,99	30,69
Mínimo	31	32	38	40	35
Máximo	150	165	215	203	183

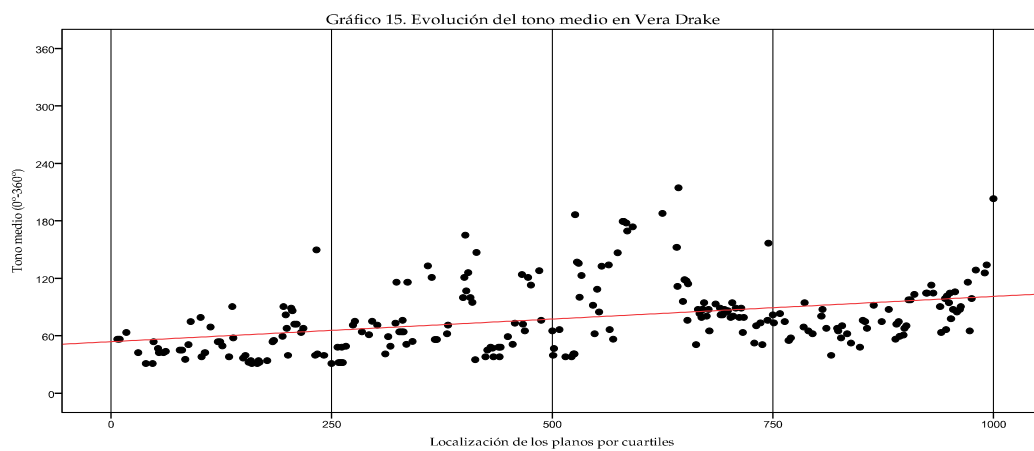


Gráfico - 15

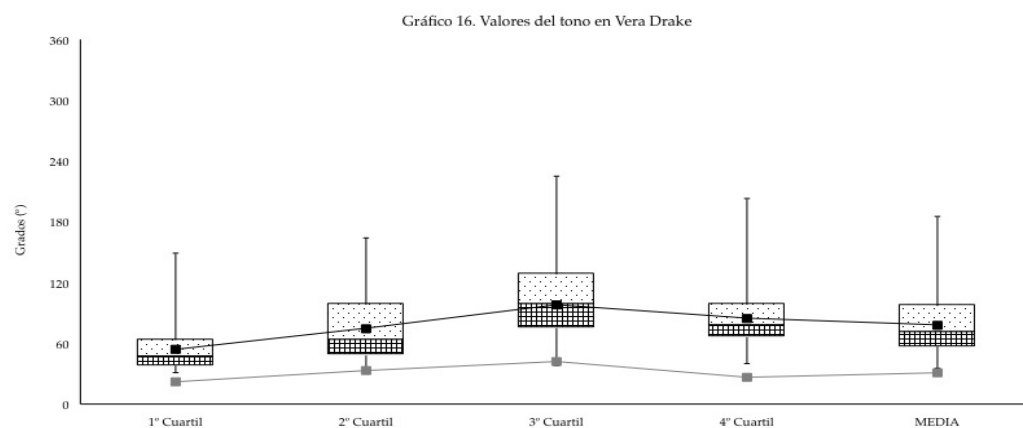


Gráfico - 16

Tabla 27. Valores del tono (0°-360°) en <i>Happy-go-Lucky</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	134,21	122,63	117,39	110,17	121,10
Desviación típica	35,96	26,48	28,32	28,90	29,92
Mínimo	41	64	68	49	56
Máximo	217	174	171	158	180

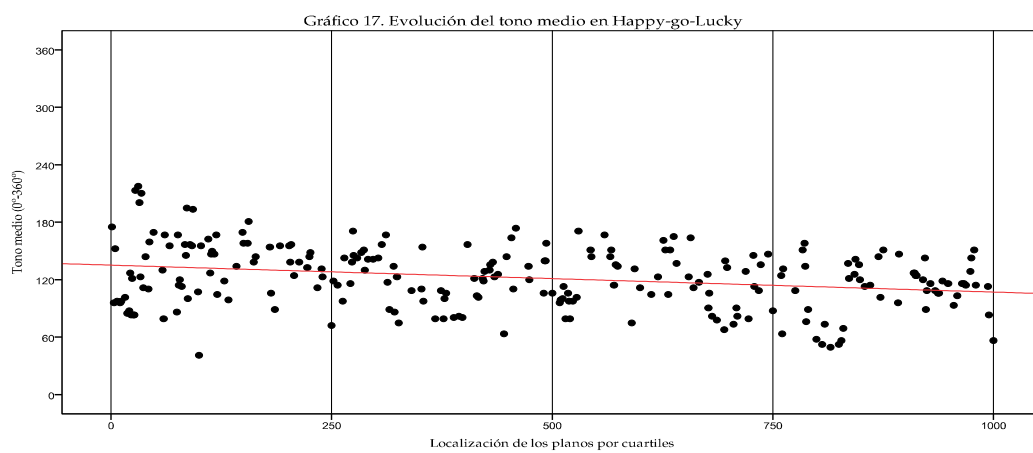


Gráfico - 17

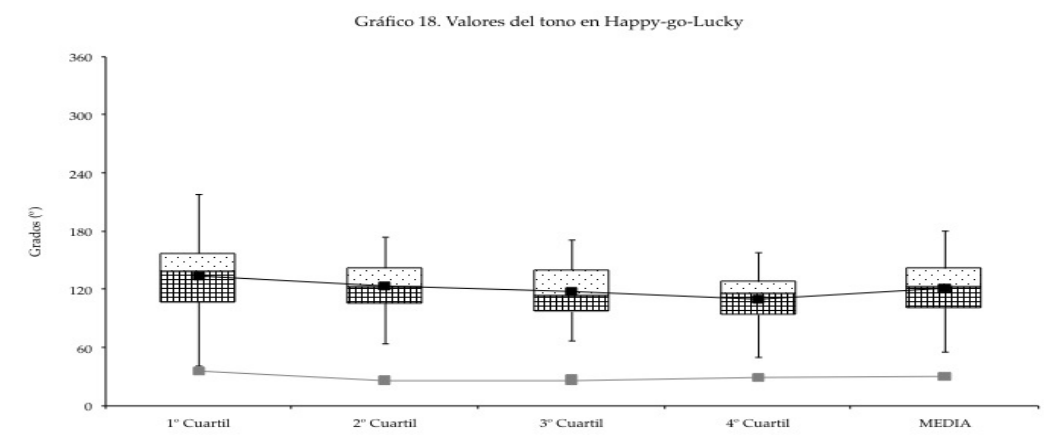


Gráfico - 18

Las tablas 20-27, y los gráficos 3-18 exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad media de los planos, a lo largo de los cuartiles de los filmes analizados.

La mitad de los filmes (*Naked, Secrets and lies, All or nothing* y *Vera Drake*) concentran sus valores medios más altos en los dos últimos cuartiles, y la otra mitad (*Life is sweet, Career girls, Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*) en los dos primeros. Este dato indica que no existe una tendencia predominante sobre otra en la totalidad de los filmes.

En cuanto a la evolución de la tonalidad a lo largo de los cuatro cuartiles de cada filme, no existe un patrón común a la mayoría, aunque entre *Career girls* y *Topsy-Turvy* se detectan similitudes, ya que aumentan del primer al segundo cuartil y disminuyen en los dos siguientes. *All or nothing* es el único filme que aumenta progresivamente desde el primer al cuarto cuartil, y *Happy-go-Lucky* el único que disminuye progresivamente.

La tendencia general representada a través de una línea roja en los gráficos de cada filme muestra una evolución hacia tonalidades más cálidas en los filmes *Life is sweet, Career girls* y *Happy-go-Lucky*, y hacia tonalidades más frías en *Naked, Secrets and lies, Topsy-Turvy, All or nothing* y *Vera Drake*. De nuevo los filmes de época *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* parecen pertenecer a un grupo con similares características, así como por otro lado *Naked* y *Secrets and lies*.

En el caso concreto del filme *Career girls* aunque a simple vista se observa en el gráfico y, una evolución hacia tonalidades más cálidas, existe un patrón claro de la distribución de los tonos medios en cada cuartil del filme. El primer cuartil se subdivide en dos tramos; en el primero dominan las tonalidades cálidas y en el segundo las frías. En el caso del segundo cuartil todas las tonalidades son frías. El principio del tercer cuartil está dominado por las tonalidades cálidas y a partir de la segunda parte se intercalan por igual, planos cálidos y fríos. En el último cuartil las diferencias no están tan claras ya que en principio dominan las tonalidades cálidas, aunque hacia el final del cuartil existe una acumulación de tonalidades frías, que se tornan en cálidas al final del mismo. Este patrón no sólo revela un posible significado sino que demuestra la estructura del filme.

En el resto de filmes existe una estructura irregular en el sentido de que no es posible detectar un patrón tan claro en la distribución de los tonos medios como en el caso de *Career girls*.

4.1.2. Saturación

4.1.2.1. Resultados descriptivos y evolución de la variable saturación en el universo analizado

Tabla 28. Estadísticos descriptivos. Saturación media (%)				
N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
1923	9	98	39,66	16,56

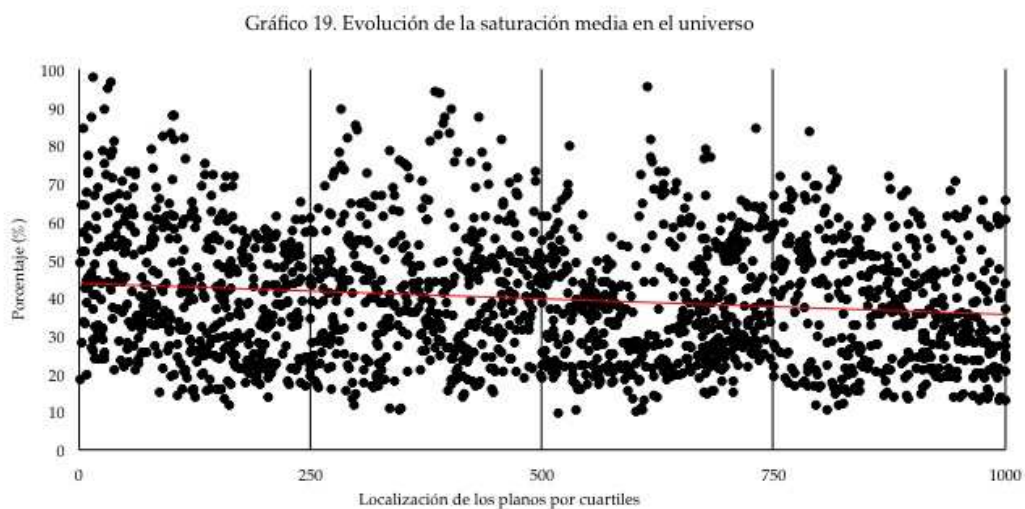


Gráfico - 19

La tabla 28 muestra los resultados descriptivos relativos a la saturación de los planos que componen el universo analizado. En dicha tabla se observa –entre otros datos numéricos– que el universo posee un valor medio del 40%, lo que corresponde con una saturación media, y que los valores oscilan entre una mínima saturación del 9% y una máxima saturación del 98%.

En el gráfico 19 quedan representados mediante puntos, los valores relativos a la saturación media del universo analizado. El eje "y" muestra en una escala de diez en diez, el 100% de la saturación, y el eje "x" refleja los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo. Además, en dicho gráfico está presente una línea roja que marca una tendencia general presente en la totalidad de los planos analizados, que en este caso es descendente, es decir que de media, se produce un descenso de la saturación de la imagen a lo largo del universo analizado.

En el mismo gráfico 19 se observa que no existe un patrón claro en el comportamiento de la saturación en cada uno de los planos que componen el universo analizado. No obstante, tanto los valores más bajos de la saturación como los más altos, disminuyen desde el principio al final del filme. También se produce un descenso de la saturación media hacia el final del primer cuartil, aumenta hacia la mitad del segundo y desciende al principio del primero.

4.1.2.2. Resultados descriptivos de la variable saturación filme a filme.

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
Life is sweet	210	13	73	35,68	12,63
Naked	242	10	67	25,33	10,46
Secrets and lies	241	10	59	22,62	7,49
Career girls	243	9	95	49,46	18,85
Topsy-Turvy	268	27	98	54,88	12,05
All or nothing	239	15	65	43,81	10,10
Vera Drake	238	13	87	42,36	13,25
Happy-go-Lucky	242	15	96	40,96	14,24

Gráfico 20. Valores de la saturación de todos los filmes

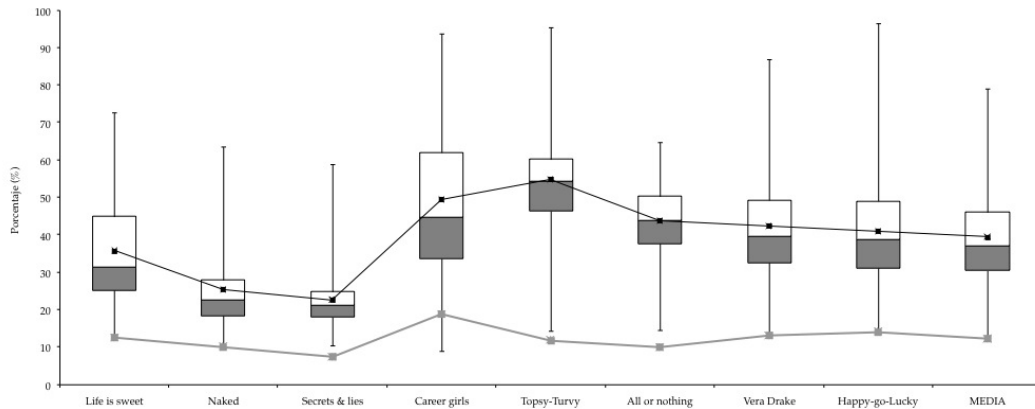


Gráfico - 20

La tabla 29 y el gráfico 20 muestran numéricamente y visualmente los diferentes resultados relativos a la saturación media de cada uno de los filmes que se han analizado en esta investigación.

El valor medio de la mayoría de los filmes se sitúa por encima de la media obtenida en la totalidad del universo (39,66). Constituyen una excepción, *Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies*, cuyo valor medio se sitúa por debajo de dicha media.

Si se considera la escala que divide la saturación en alta, media y baja, *Naked* y *Secrets and lies* poseen una saturación baja, frente a la saturación media del resto de filmes.

En el gráfico 20 se observa una triple curvatura que marca la existencia de una tendencia en el conjunto de los filmes. *Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies* forman parte de un tramo de la curvatura que desciende desde una saturación media, a una baja. En *Career girls* se produce un ascenso pronunciado de la saturación que alcanza una escala media y que sigue ascendiendo hasta *Topsy-Turvy*, en la que alcanza el valor más alto. Por lo tanto *Career girls* y *Topsy-Turvy* forman parte de una curva en este caso ascendente. La última curva es descendente

y está formada por los tres últimos filmes –*All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*– cuya saturación media desciende progresivamente pero sin alcanzar una escala baja.

Llama la atención que el filme de época *Topsy-Turvy* es el que posee –de media– la saturación más alta, frente al filme *Secrets and lies* que posee la más baja.

Finalmente en cuanto a la saturación media de cada filme se puede afirmar que existe un *pattern* que consiste en tres películas por orden cronológico, en las que desciende la saturación (*Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies*), otras dos (*Career girls* y *Topsy-Turvy*) que también siguen un orden cronológico en las que dicha saturación asciende, y finalmente otras tres seguidas cronológicamente (*All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) en las que vuelve a descender la saturación.

4.1.2.3. Evolución de la variable saturación filme a filme

Tabla 30. Valores de la saturación (%) en <i>Life is sweet</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	29,24	38,82	41,66	37,48	36,80
Desviación típica	8,28	12,19	13,94	13,55	11,99
Mínimo	13	15	20	13	15
Máximo	47	62	62	73	61

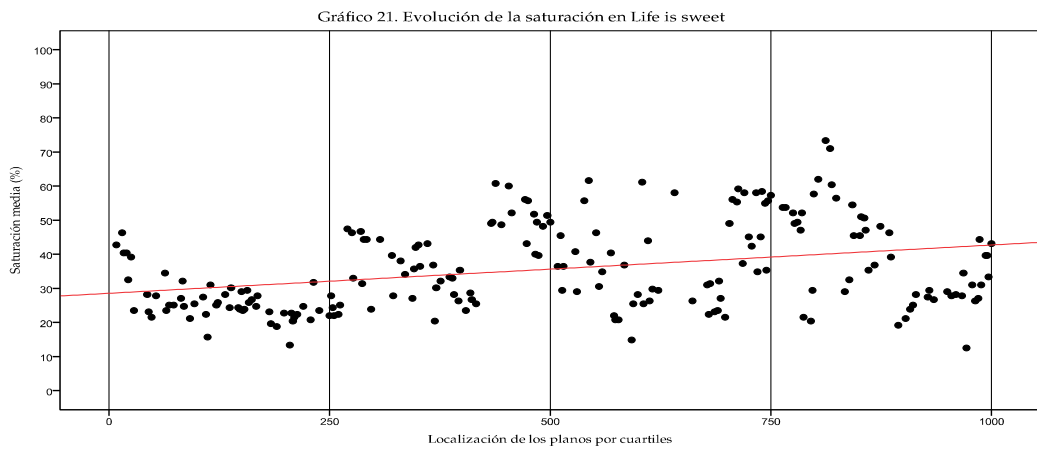


Gráfico - 21

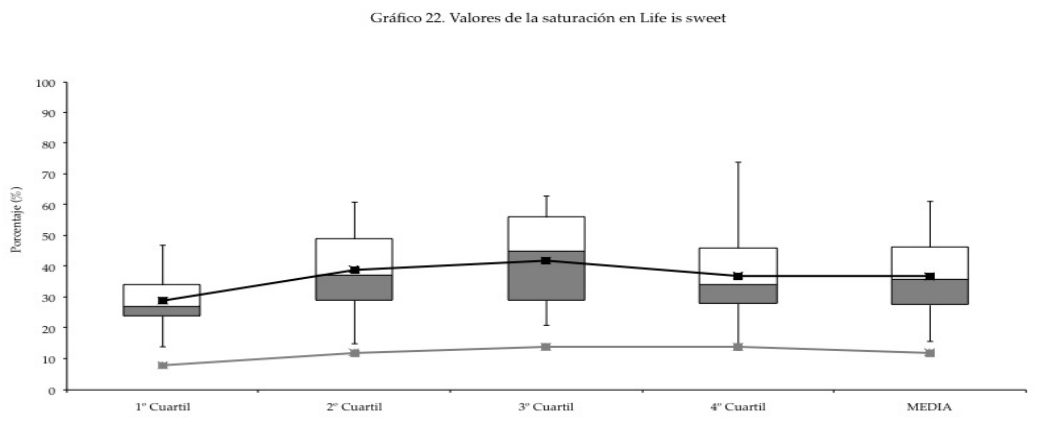


Gráfico - 22

Tabla 31. Valores de la saturación (%) en <i>Naked</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	33,38	24,86	24,04	17,87	25,04
Desviación típica	12,14	6,40	7,75	5,11	7,85
Mínimo	13	13	10	10	12
Máximo	67	42	60	40	52

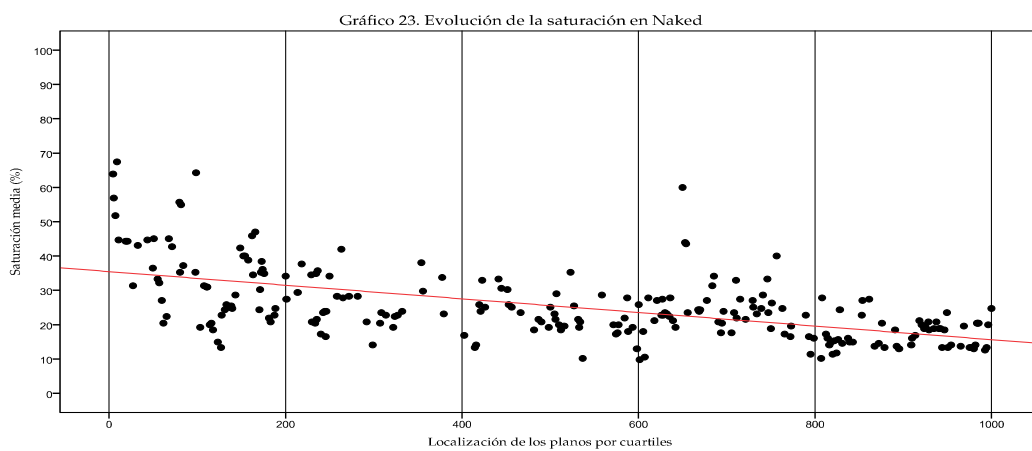


Gráfico - 23

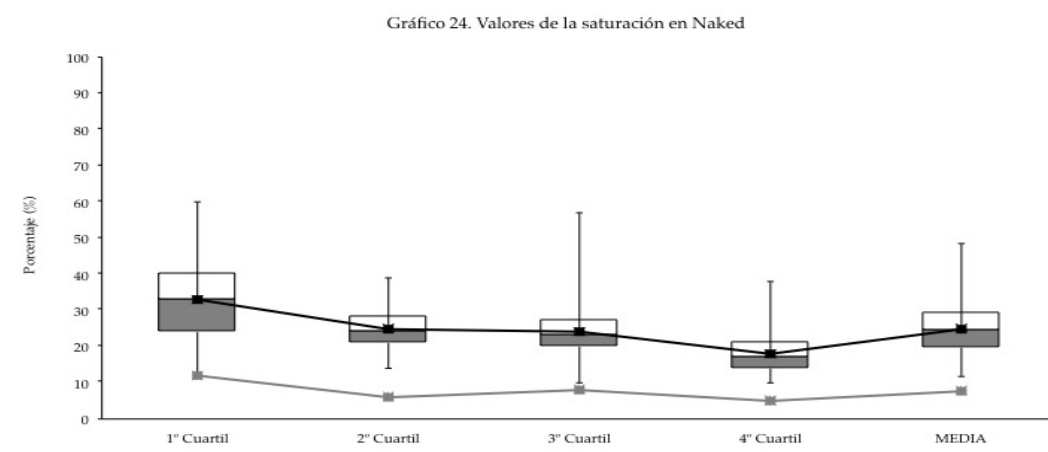


Gráfico - 24

Tabla 32. Valores de la saturación (%) en <i>Secrets and lies</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	26,30	20,22	21,32	21,88	22,43
Desviación típica	11,19	5,43	4,60	2,93	6,04
Mínimo	11	10	10	16	12
Máximo	59	31	31	29	38

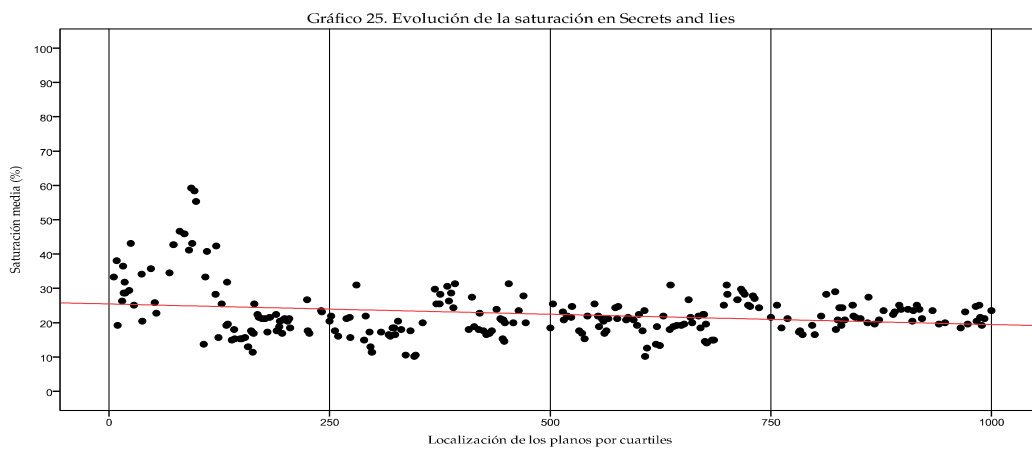


Gráfico - 25

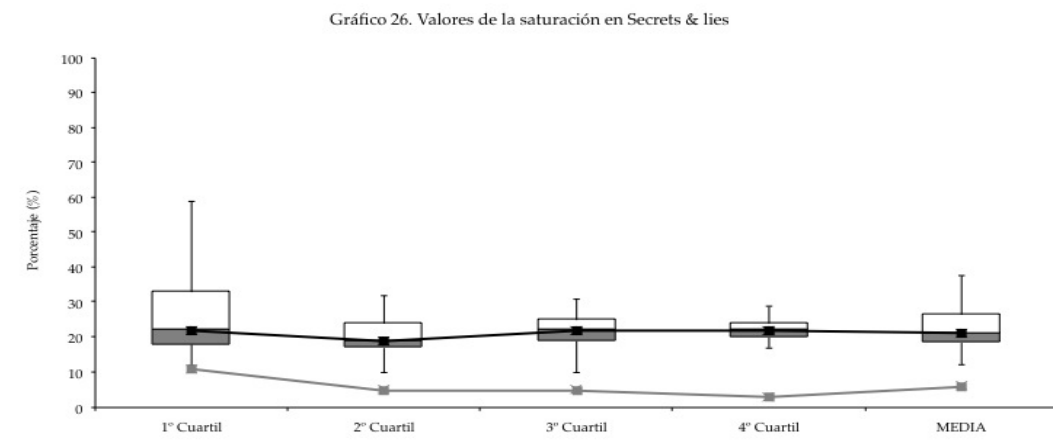


Gráfico - 26

Tabla 33. Valores de la saturación (%) en <i>Career girls</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	48,88	65,66	42,87	43,53	50,24
Desviación típica	15,32	18,26	19,88	12,14	16,40
Mínimo	23	22	9	26	20
Máximo	82	94	95	83	89

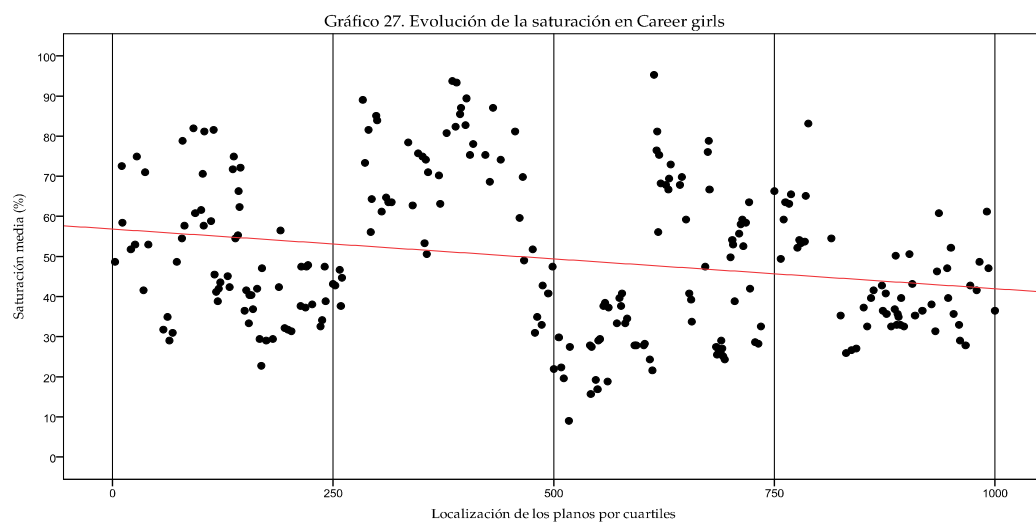


Gráfico - 27

Gráfico 28. Valores de la saturación de Career girls

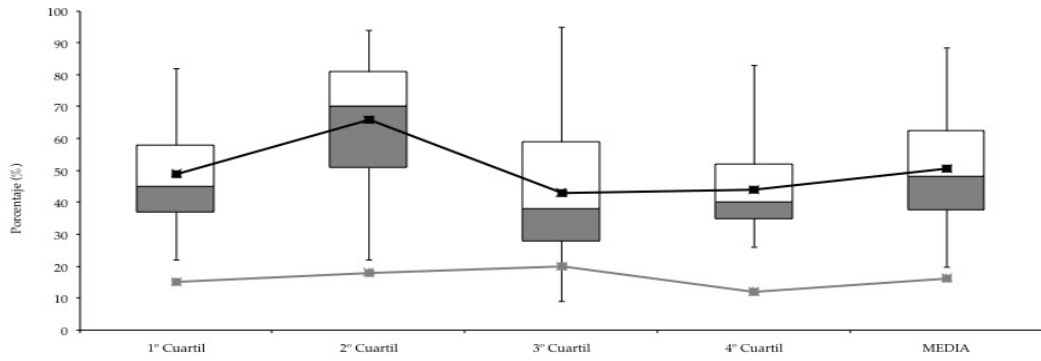


Gráfico - 28

Tabla 34. Valores de la saturación (%) en <i>Topsy-Turvy</i>	1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	MEDIA
Media	60,52	50,82	52,07	56,91	55,08
Desviación típica	12,18	12,43	11,89	8,50	11,25
Mínimo	35	29	27	36	32
Máximo	98	78	84	71	83

Gráfico 29. Evolución de la saturación en *Topsy-Turvy*

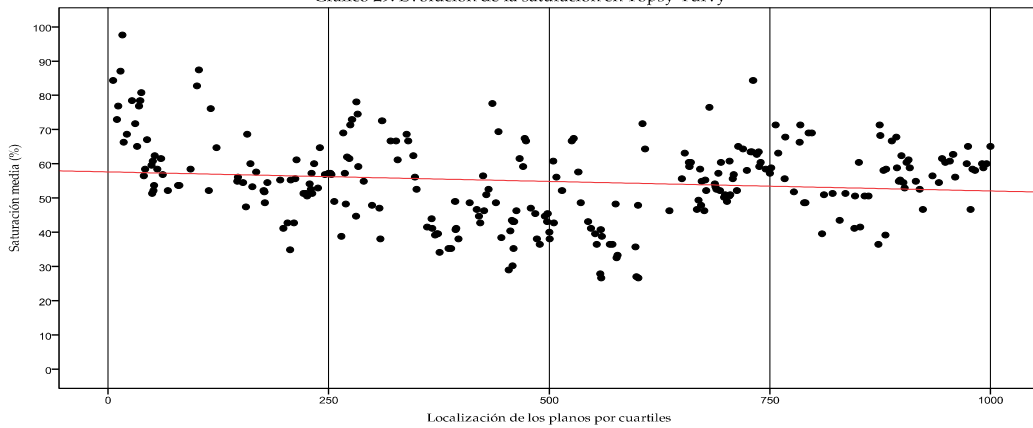


Gráfico - 29

Gráfico 30. Valores de la saturación en Topsy-Turvy

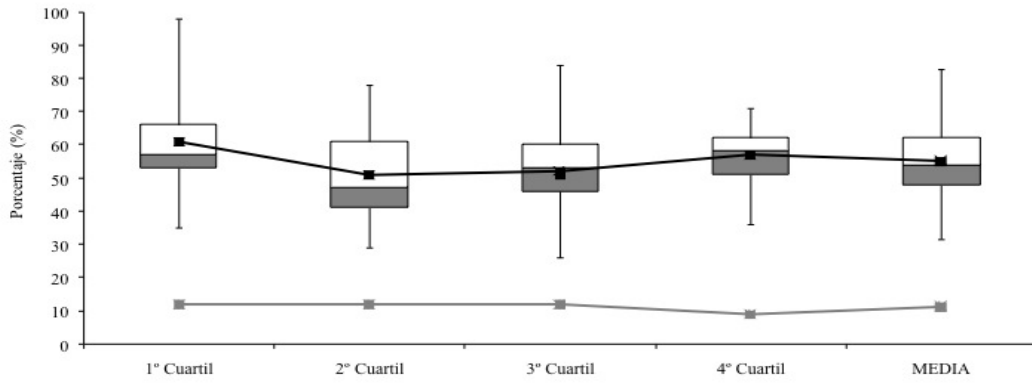


Gráfico - 30

Tabla 35. Valores de la saturación (%) en <i>All or nothing</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	44,87	50,09	39,96	40,59	43,88
Desviación típica	9,35	8,05	9,76	10,04	9,30
Mínimo	24	31	15	18	22
Máximo	63	65	60	61	62

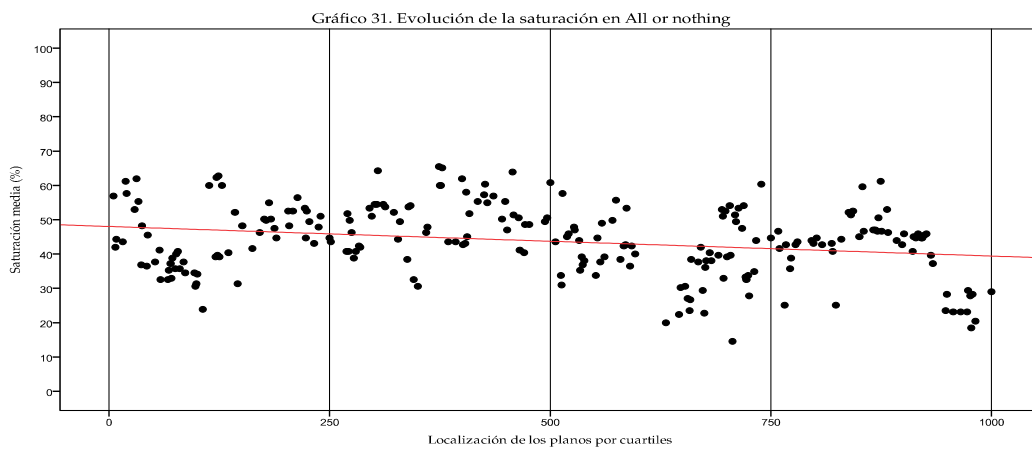


Gráfico - 31

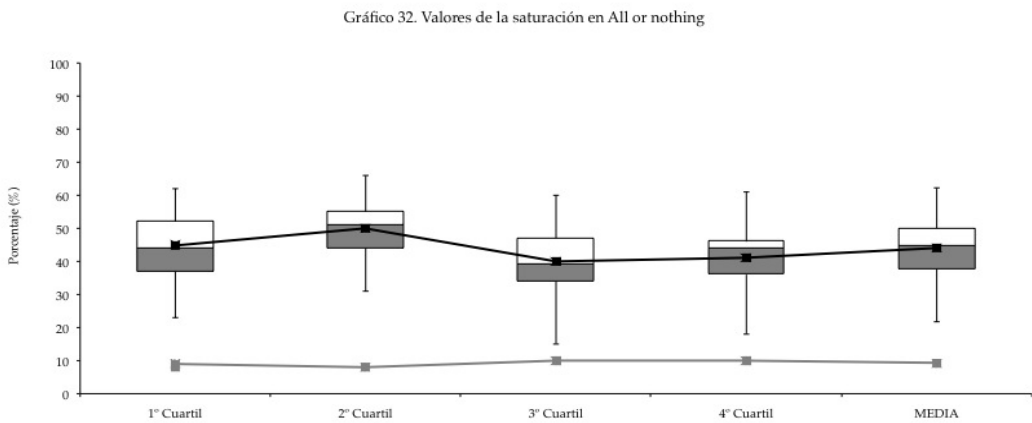


Gráfico - 32

Tabla 36. Valores de la saturación (%) en Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	53,47	38,26	36,48	43,07	42,82
Desviación típica	154,79	10,27	7,31	13,58	11,49
Mínimo	24	15	24	13	19
Máximo	87	63	53	70	68

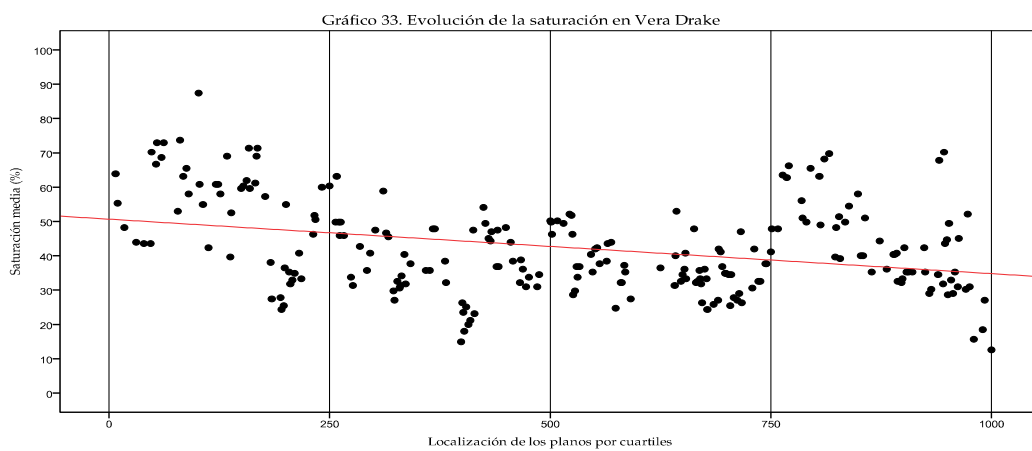


Gráfico - 33

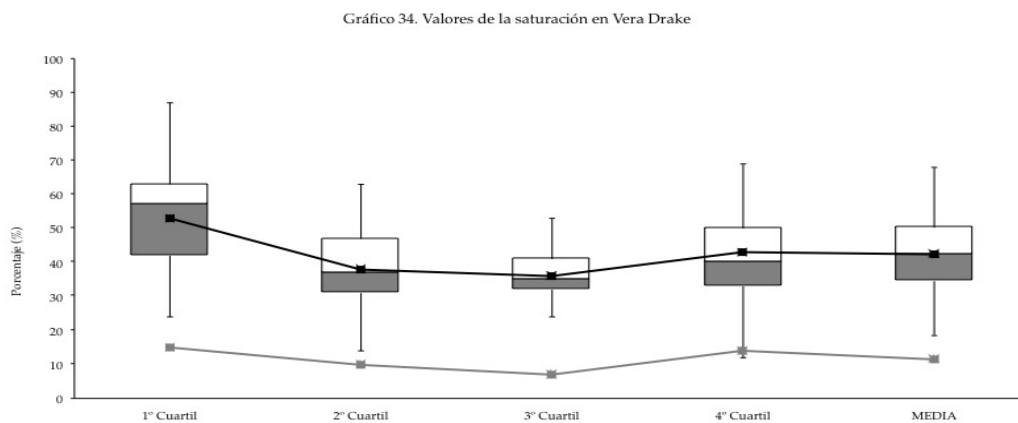


Gráfico - 34

Tabla 37. Valores de la saturación (%) en <i>Happy-go-Lucky</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	43,26	41,05	43,67	35,13	40,78
Desviación típica	16,67	12,60	14,24	10,47	13,50
Mínimo	15	17	22	17	18
Máximo	96	73	80	59	77

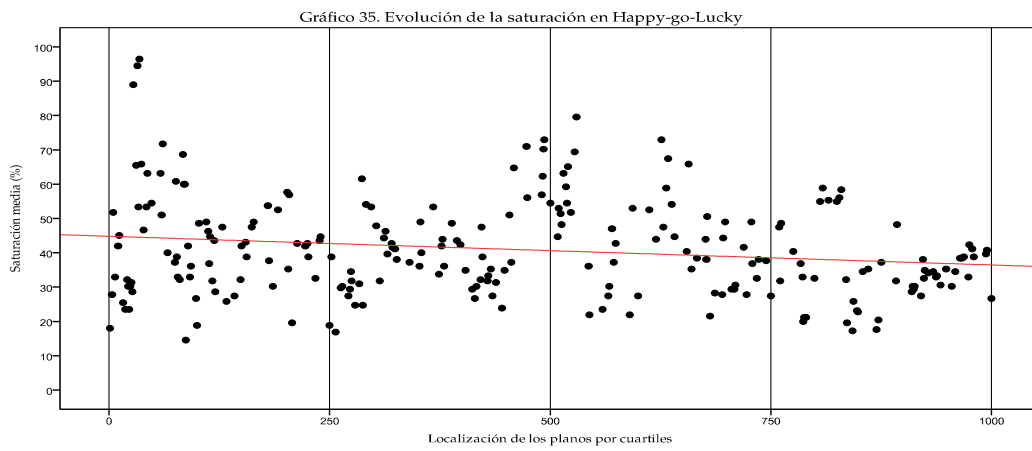


Gráfico - 35

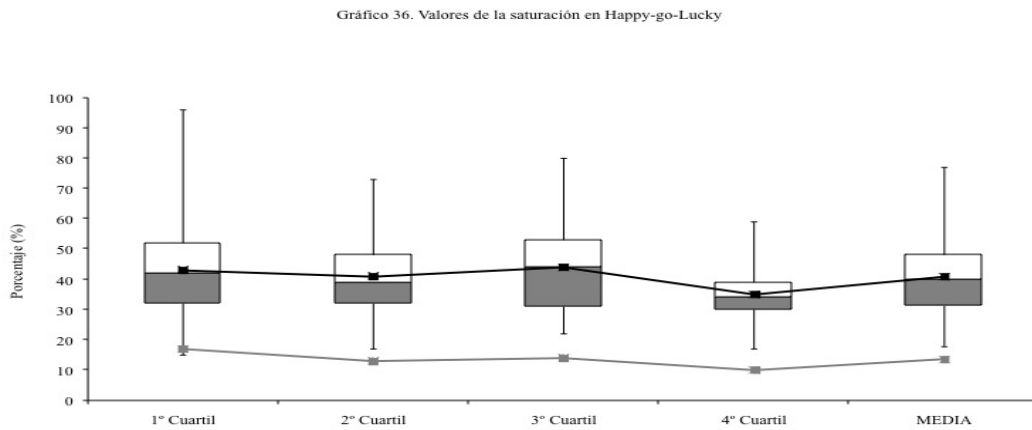


Gráfico - 36

Las tablas 30-37, y los gráficos 21-36, exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la saturación media de los planos, a lo largo de los cuartiles de los filmes analizados.

Todos los filmes –a excepción de *Life is sweet*– concentran sus máximos valores en los dos primeros cuartiles, es decir que en la mayoría de ellos, la saturación más alta se sitúa al principio del desarrollo narrativo.

En cuanto a la evolución de la saturación media a lo largo de los cuatro cuartiles, no existe un patrón común en la mayoría de los filmes. No obstante, comparten características comunes por un lado *Secrets and lies* y *Topsy-Turvy*, que disminuyen del primer al segundo cuartil y aumentan en el tercero y en el cuarto, y por otro lado *Career girls* y *All or nothing*, que aumentan del primer al segundo cuartil, disminuyen en el tercero y aumentan en el cuarto.

La tendencia general representada a través de una línea roja en los gráficos de cada filme indica que –a excepción de *Life is sweet*– en el resto de obras existe de media una tendencia hacia un descenso de la saturación a lo largo del desarrollo narrativo de los filmes. Por lo tanto *Life is sweet* al igual que sucede con el brillo, se diferencia del resto de filmes.

4.1.3. Brillo

4.1.3.1. Resultados descriptivos y evolución de la variable brillo en el universo analizado

N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
1923	3	73	25,15	11,24

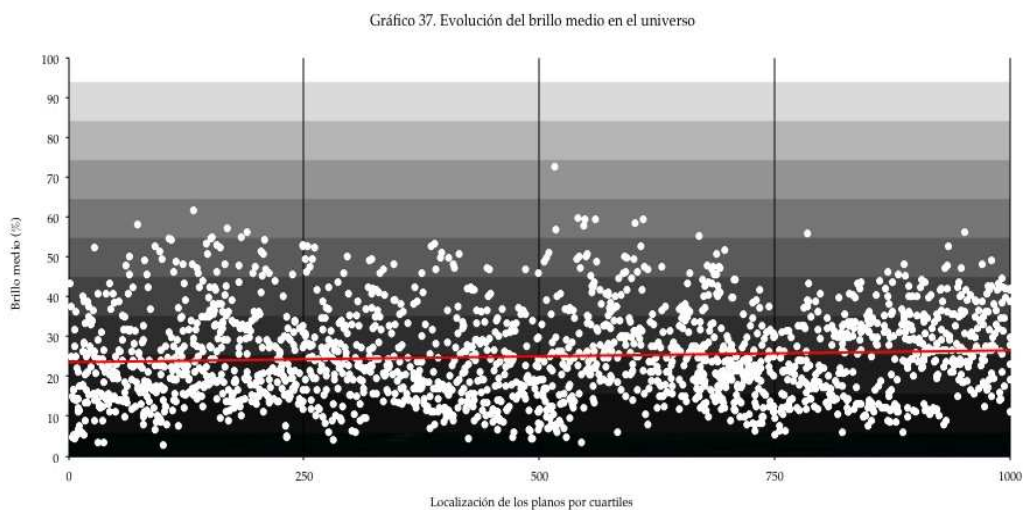


Gráfico - 37

En la tabla 38 se exponen los diferentes resultados numéricos relativos al brillo del universo analizado, entre los que destaca la media del 25%. Teniendo en cuenta la escala establecida en la metodología, el universo posee un brillo medio bajo, es decir que se caracteriza por la poseer una clave baja, la imagen está dominada por los tonos oscuros. Además, los valores del máximo y del mínimo indican la existencia de planos con valores extremos de brillo medio.

En el gráfico 37 quedan representados mediante puntos, los valores relativos al brillo medio del universo analizado. En el eje "y" se representan de diez en diez en una escala del 0 al 100%, el brillo medio presente en cada uno de los planos. En el eje "x" se reflejan los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el

universo. Además, en dicho gráfico está presente una línea roja que indica una tendencia general en la totalidad de los planos analizados, y que en este caso es ascendente, es decir que indica un aumento del brillo medio de la imagen a lo largo del universo.

Tras el análisis del comportamiento del brillo medio en cada cuartil se observa que los niveles más bajos del mismo disminuyen hacia la mitad de cada uno de los cuartiles. Frente a ello los niveles más bajos aumentan al inicio del universo, al final del primer cuartil, del segundo y del tercero. Además, los valores más altos del brillo medio parecen situarse en la mitad del primer cuartil y del tercero.

4.1.3.2. Resultados descriptivos de la variable brillo medio filme a filme

Tabla 39. Estadísticos descriptivos. Brillo medio (%)					
	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
Life is sweet	210	4	58	38,18	10,53
Naked	242	4	50	22,17	9,31
Secrets and lies	241	9	47	29,58	7,34
Career girls	243	7	73	29,81	13,11
Topsy-Turvy	268	4	43	17,26	6,40
All or nothing	239	5	55	21,71	9,02
Vera Drake	238	3	46	20,49	7,85
Happy-go-Lucky	242	4	62	24,49	10,53

Gráfico 38. Valores del brillo de todos los filmes

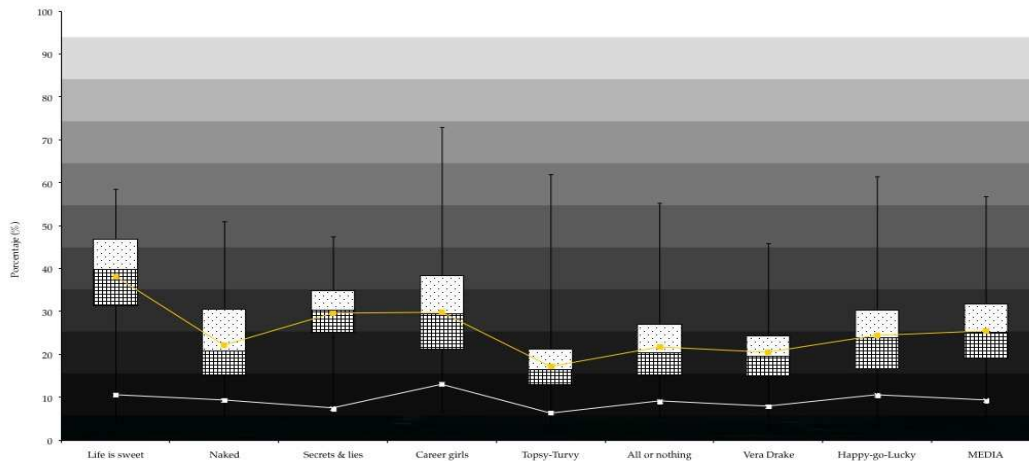


Gráfico - 38

La tabla 39 muestra los valores relativos a la media, la desviación estándar, el valor máximo y el mínimo de todos los filmes analizados en esta investigación.

La mayoría de los filmes poseen un brillo medio bajo, siendo *Topsy-Turvy* el filme más oscuro. La única excepción es *Life is sweet*, cuyo brillo se sitúa en una clave media. Por lo tanto la mayoría de los filmes a excepción de *Life is sweet* poseen sus valores medios del brillo en la zona de los negros o en la clave baja.

Llama la atención que los tres filmes más oscuros se suceden cronológicamente, es decir el más oscuro es *Topsy-Turvy*, a continuación *Vera Drake* y posteriormente *All or nothing* (aunque *All or nothing* es anterior a *Vera Drake*). Es de destacar que tanto *Topsy-Turvy* como *Vera Drake* son filmes de época y comparten los valores del brillo medio más bajos. El cuarto filme más oscuro es *Naked*, el segundo filme analizado de la filmografía de ambos creadores y el más nihilista desde el punto de vista narrativo.

Si nos detenemos en los valores de la desviación típica los filmes *Life is sweet*, *Naked*, *Career girls* y *Happy-go-Lucky*, poseen los valores más altos, sobre todo *Life is sweet*. Este dato informa acerca de la dispersión entre los valores del brillo medio.

En el gráfico 38 quedan reflejados de modo cronológico, diferentes valores del brillo medio de cada uno de los planos que conforman los filmes analizados. Entre ellos, la media (representado con un punto amarillo y unido entre los filmes por una línea amarilla), la desviación típica (línea blanca), el máximo (el extremo

superior de la línea perpendicular presente entre los valores de cada filme) y el mínimo (el extremo inferior de la línea perpendicular presente entre los valores de cada filme).

A primera vista se observa que el filme más brillante de media es *Life is sweet*, el primero por orden cronológico. A partir del mencionado filme el brillo medio de la imagen puede dividirse en dos ciclos. En el primero el brillo medio desciende notablemente desde *Life is sweet* a *Naked* –el segundo filme por orden cronológico– aumenta ligeramente en el siguiente –*Secrets & lies*– y se mantiene en *Career girls*. En un segundo ciclo se produce el brillo medio vuelve a reducirse de forma acusada en *Topsy-Turvy*, nivel que aumenta ligeramente en el siguiente –*All or nothing*– y se estabiliza en *Vera Drake*. Tras los dos ciclos citados se produce un nuevo cambio hacia un aumento del brillo medio en *Happy-go-Lucky*, pero sin alcanzar los niveles iniciales de *Life is sweet*. Por lo tanto, si tenemos en cuenta el brillo medio al principio y al final de su filmografía, se detecta un descenso del mismo. Esta disminución se sitúa dentro de la tendencia general existente en los filmes Hollywoodienses de los últimos 75 años según el estudio realizado James E. Cutting, Kaitlin L. Brunick, Jordan E. DeLong, Catalina Iricinschi, Ayse Candan⁶¹². Los autores exponen que dicho descenso es similar para todos los géneros excepto para los filmes de animación, que han permanecido constantes y generalmente más brillantes que otros géneros. Esta circunstancia es lógica puesto que los filmes de animación se destinan para familias con hijos pequeños que pueden reconocer que la oscuridad se asocia con acontecimientos negativos. Entre la muestra de los filmes que analizan, el más oscuro es *Harry Potter and the deathly hallows, Part I*, filme de aventuras. Entre las razones que exponen los investigadores se encuentran las novedades introducidas en el celuloide cuya mejor latitud permite una mayor profundidad en los tonos negros de la imagen, así como los celuloides más rápidos permiten la reducción de los niveles lumínicos, y los sistemas digitales actuales que permiten un mayor rango dinámico que implica negros más profundos en la imagen. También el hecho de que las emulsiones hayan mejorado implica la escasa necesidad de altos niveles lumínicos, así como que el resultado en una pantalla de

⁶¹² Cutting J E, Brunick K L, DeLong J E, Iricinschi C, Candan A, , "Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years", i-Perception 2 (6), 2011, pp. 569–576

exhibición de un filme más oscuro permite un mayor contraste dinámico que favorece un mejor control de la atención de los espectadores.

En el caso de los filmes que se analizan en esta investigación sucede algo similar. Desde *Life is sweet* realizada a principios de los noventa el celuloide ha mejorado considerablemente creando negros más profundos, además este filme se destinaba principalmente para la televisión, lo que implica la utilización de tonalidades más brillantes. También hay que añadir el empleo del ID a partir de *Vera Drake*, y que también emplea en *Happy go lucky*, que permite manipular los parámetros de la imagen como el brillo o el contraste.

4.1.3.3. Evolución de la variable brillo filme a filme

Tabla 40. Valores del brillo (%) en <i>Life is sweet</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	44,06	34,02	35,48	34,88	37,01
Desviación típica	8,37	12,16	8,42	9,63	9,59
Mínimo	22	4	17	6	12
Máximo	58	53	52	49	53

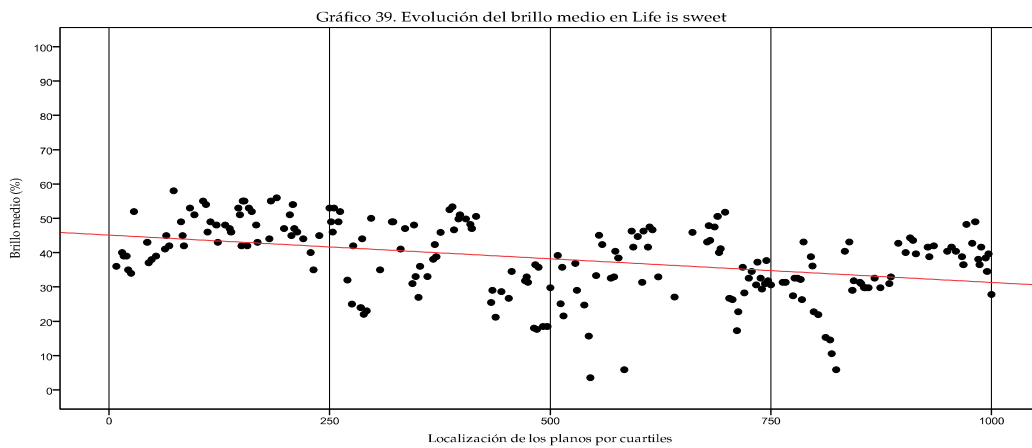


Gráfico - 39

Gráfico 40. Valores del brillo en Life is sweet

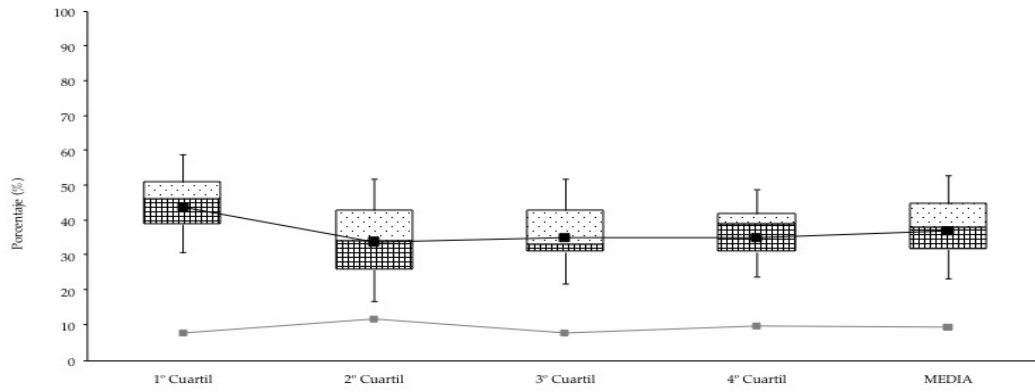


Gráfico - 40

Tabla 41. Valores del brillo (%) en <i>Naked</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	19,53	20,03	19,77	28,67	22,00
Desviación típica	8,42	10,59	7,48	8,32	8,70
Mínimo	4	4	8	5	5
Máximo	50	41	40	45	44

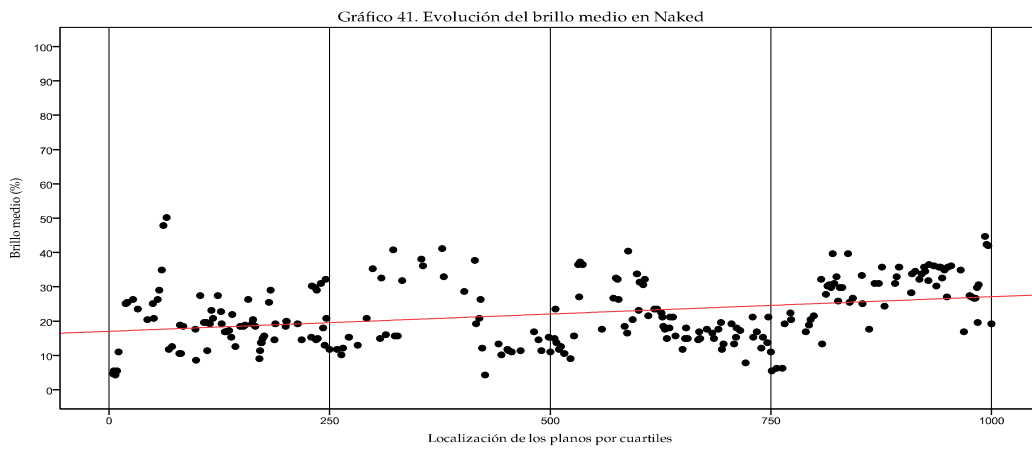


Gráfico - 41

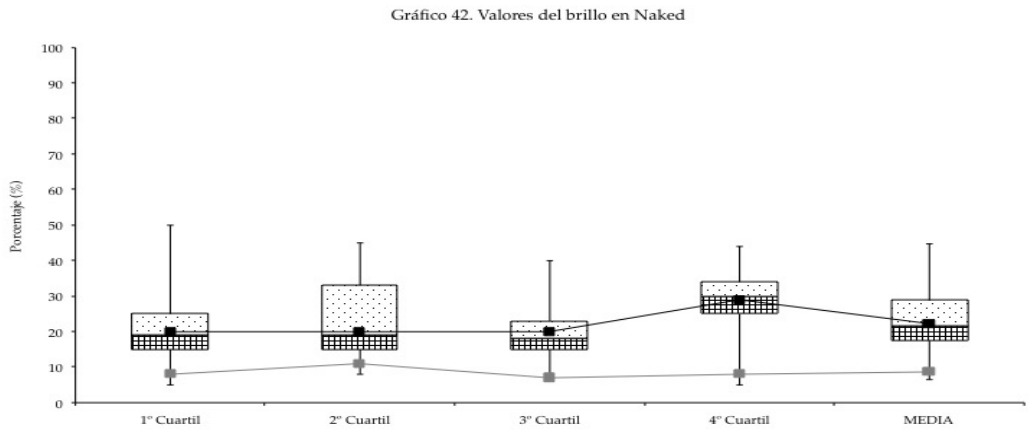


Gráfico - 42

Tabla 42. Valores del brillo (%) en <i>Secrets and lies</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	28,34	31,99	27,75	30,96	29,76
Desviación típica	8,97	8,47	5,64	3,94	6,75
Mínimo	9	9	18	23	15
Máximo	46	47	41	40	44

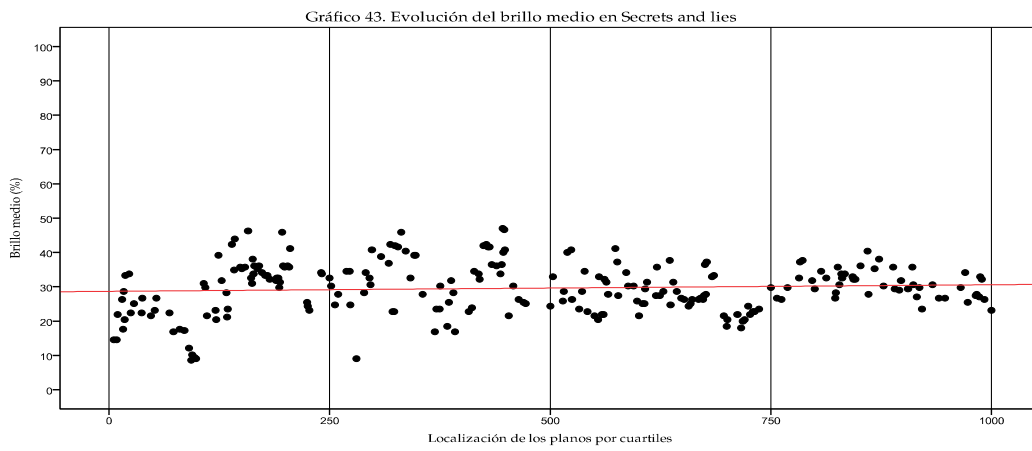


Gráfico - 43

Gráfico 44. Valores del brillo en *Secrets and lies*

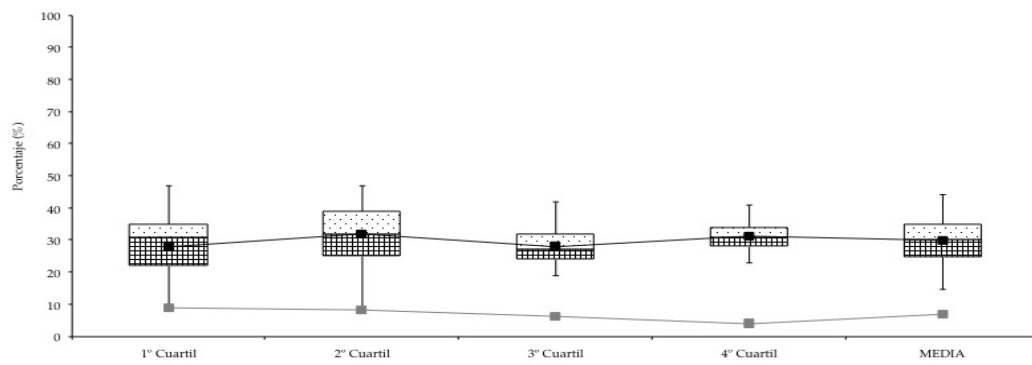


Gráfico - 44

Tabla 43. Valores del brillo (%) en <i>Career girls</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	25,45	20,10	37,93	33,70	29,29
Desviación típica	10,20	10,19	13,56	9,79	10,94
Mínimo	7	7	8	16	10
Máximo	57	47	73	56	58

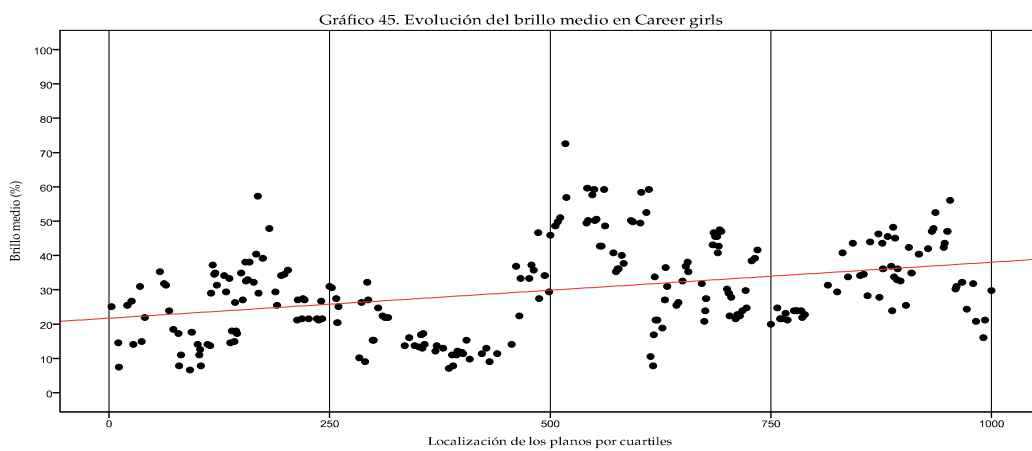


Gráfico - 45

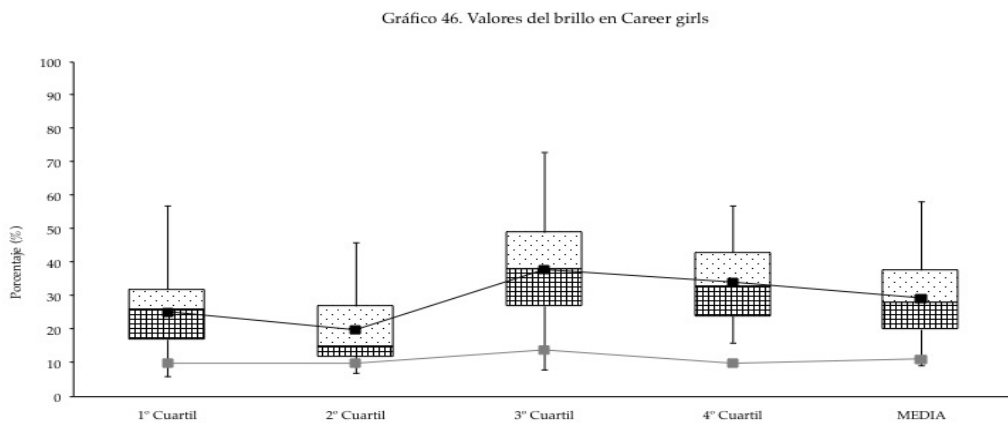


Gráfico - 46

Tabla 44. Valores del brillo (%) en <i>Topsy-Turvy</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	15,60	17,66	17,99	17,75	17,25
Desviación típica	4,63	5,71	7,56	7,13	6,26
Mínimo	4	4	6	6	5
Máximo	29	28	43	35	34

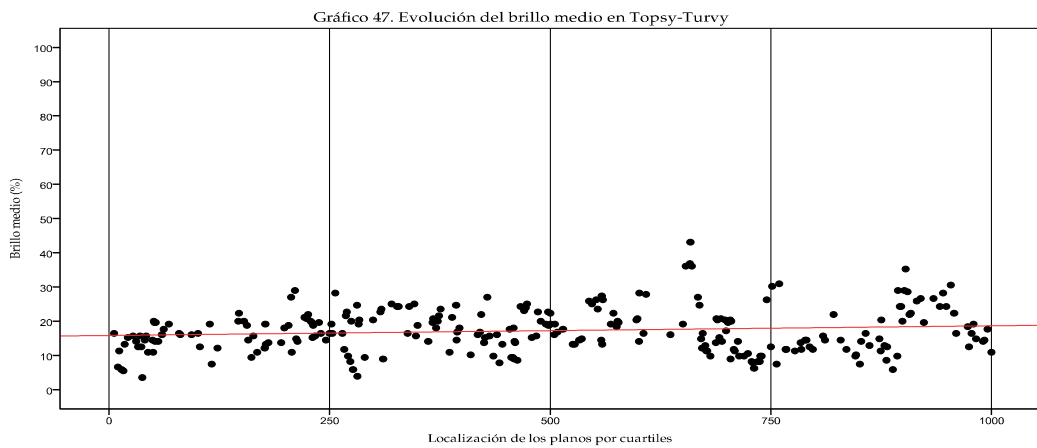


Gráfico - 47

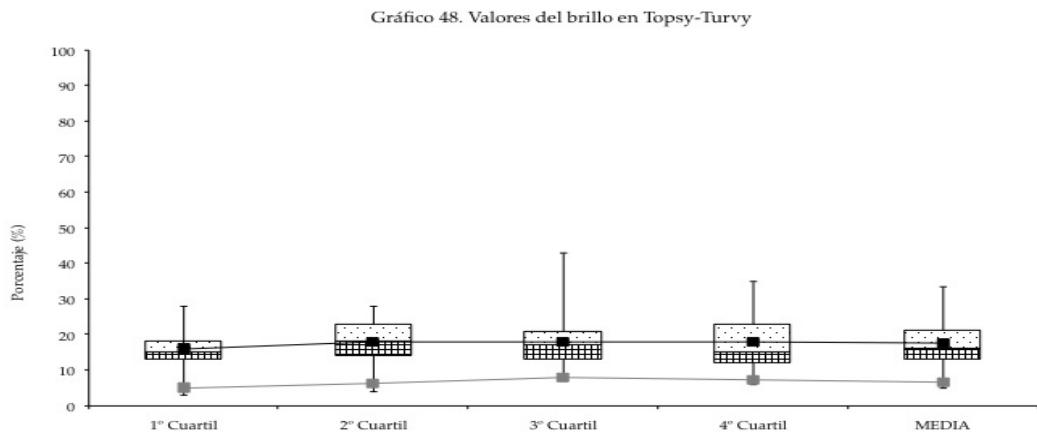


Gráfico - 48

Tabla 45. Valores del brillo (%) en <i>All or nothing</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	21,20	19,20	26,78	18,87	21,51
Desviación típica	5,71	6,37	9,85	10,93	8,22
Mínimo	5	6	8	8	7
Máximo	35	31	55	43	41

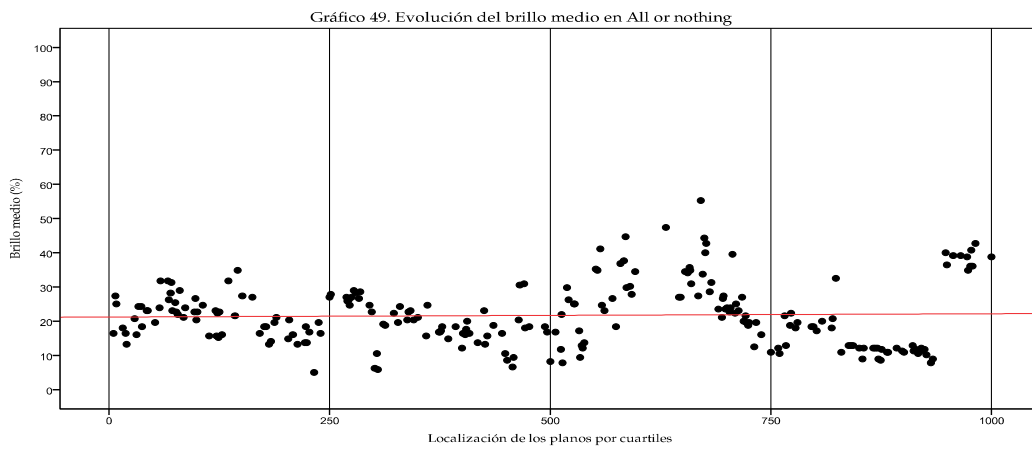


Gráfico - 49

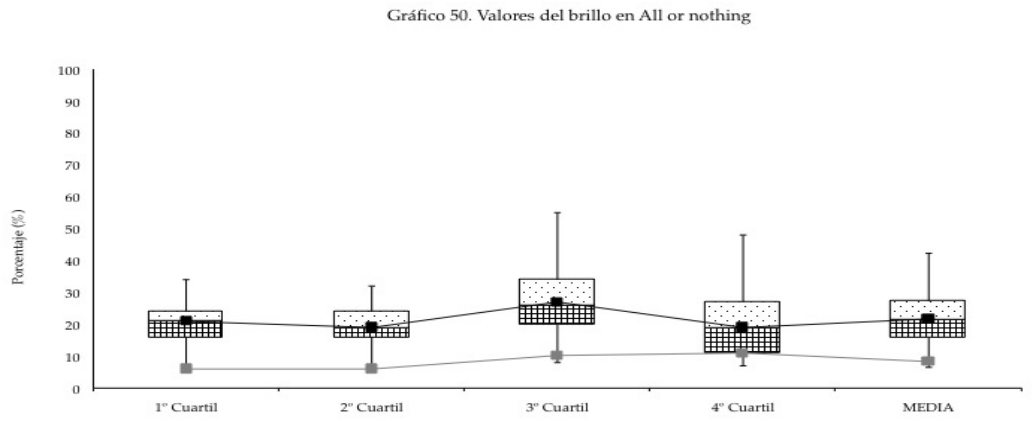


Gráfico - 50

Tabla 46. Valores del brillo (%) en <i>Vera Drake</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	18,26	20,39	21,47	21,48	20,40
Desviación típica	8,09	8,99	6,10	7,94	7,78
Mínimo	3	9	8	9	7
Máximo	41	46	38	43	42

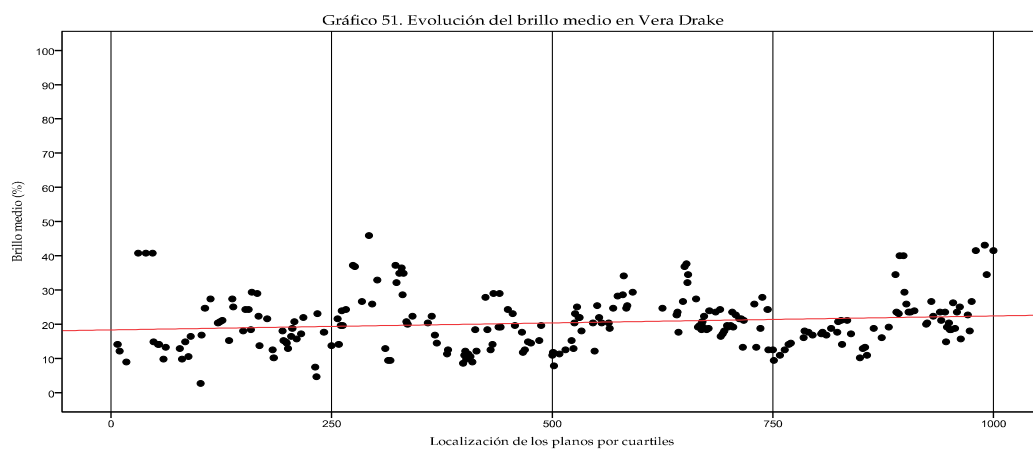


Gráfico - 51

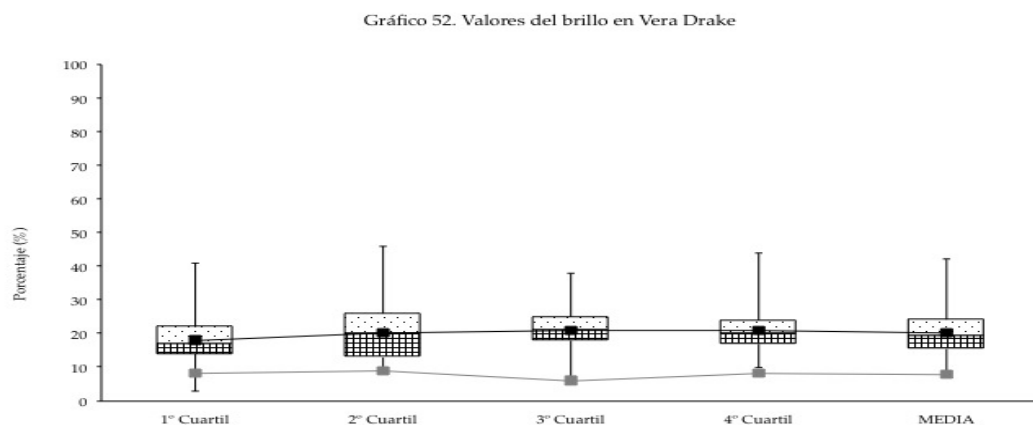


Gráfico - 52

Tabla 47. Valores del brillo (%) en <i>Happy-go-Lucky</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	25,62	23,01	22,01	26,92	24,39
Desviación estándar	10,84	9,40	12,07	9,30	10,40
Mediana	25	24	20	27	24
Mínimo	4	4	5	11	6
Máximo	62	47	47	56	53

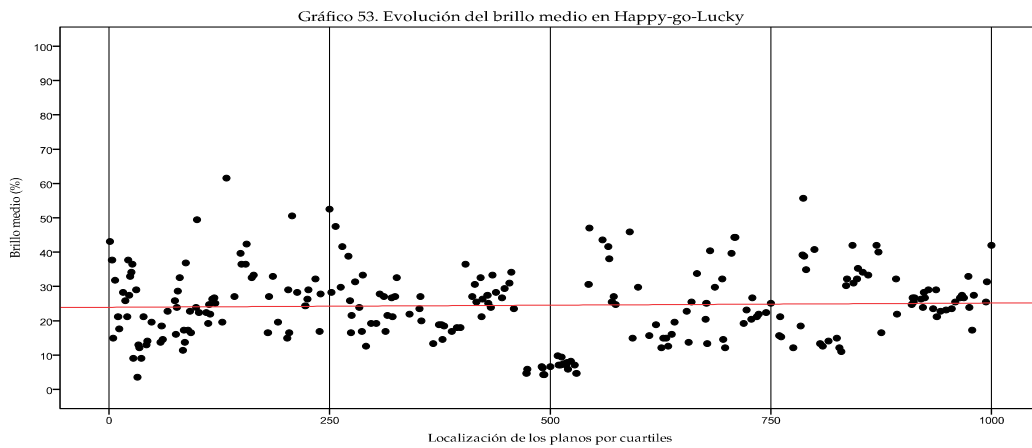


Gráfico - 53

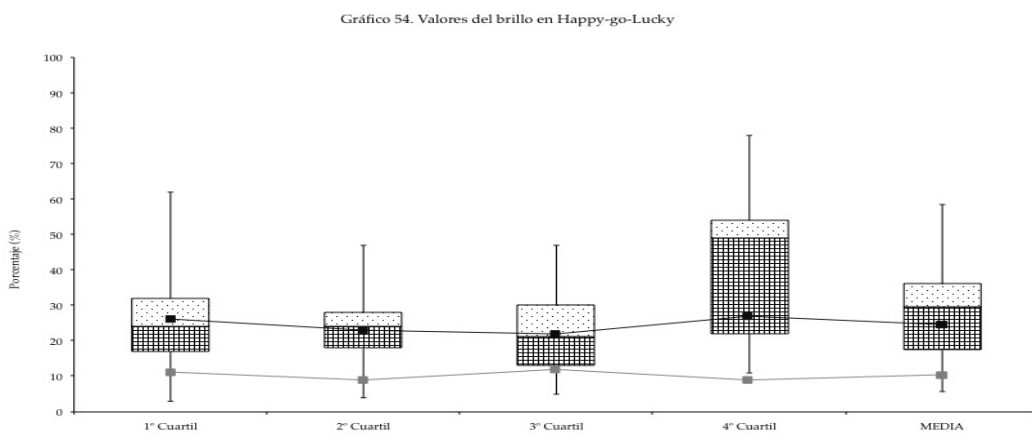


Gráfico - 54

Las tablas 40-47 y los gráficos 39-54 exponen numérica y visualmente los resultados relativos al brillo medio de los planos, a lo largo de los cuartiles de los filmes analizados.

Entre los resultados obtenidos se observa que seis de los ocho filmes (*Naked*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) concentran sus valores medios más altos en los dos últimos cuartiles.

No existe un patrón común en la evolución de la variable a lo largo de los cuatro cuartiles de cada filme. No obstante existen similitudes entre *Life is sweet*, *Career girls* y *All or nothing* puesto que disminuyen del primer al segundo cuartil, aumentan en el tercero y vuelven a disminuir en el cuarto, y entre *Naked*, *Secrets and lies* y *Topsy-Turvy* puesto que aumentan del primer al segundo cuartil, disminuyen en el tercero y vuelven a aumentar en el cuarto.

El único filme en el que la variable aumenta de forma progresiva a lo largo de los cuartiles es *Vera Drake*.

La tendencia general en el caso de los filmes *Naked*, *Secrets and lies*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing*, *Vera Drake* es hacia un aumento del brillo medio de la imagen a lo largo del desarrollo narrativo, situación contraria a la presente en el filme *Life is sweet* en el que se produce un descenso del brillo medio de la imagen. Por lo tanto este último filme parece no pertenecer en este sentido al resto del conjunto de filmes analizados.

Naked emplea el *bleach by pass* que no sólo aumenta el contraste de la imagen, sino que provoca negros más intensos y una escasez de saturación, lo que convertirían a este filme en uno de los más oscuros (*Mike Leigh interviews*, p. 53). Efectivamente *Naked* es el tercer filme más oscuro de toda la filmografía y el segundo menos saturado.

En los planos del pasado de *Career girls* también emplea el *bleach by pass* además de 16 mm y la cámara en mano Mike Leigh on Mike Leigh, p. 282). Si analizamos el segundo cuartil en el que más presencia hay de planos del pasado, observamos que el brillo desciende también. En este caso hay que tener en cuenta que puede estar relacionado con el hecho de que los planos del pasado sean azules frente al presente. En este filme aunque la estructura del brillo no está tan definida como la del tono, parece comportarse de modo inverso, es decir los tonos

fríos son más oscuros y los cálidos más brillantes. En este filme claramente se produce una evolución desde un brillo medio más bajo a un brillo más alto.

4.1.4. Duración del plano

4.1.4.1. Resultados descriptivos y evolución de la variable duración del plano en el universo analizado

Tabla 48. Estadísticos descriptivos. Duración del plano (segundos)				
N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
1923	0,1	460	6,58	15,3

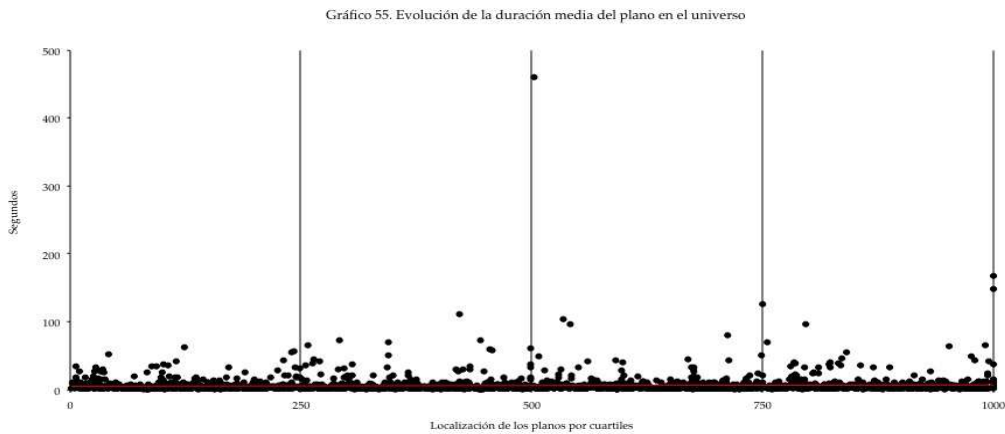


Gráfico - 55

Gráfico 56. Cantidad de planos por duración

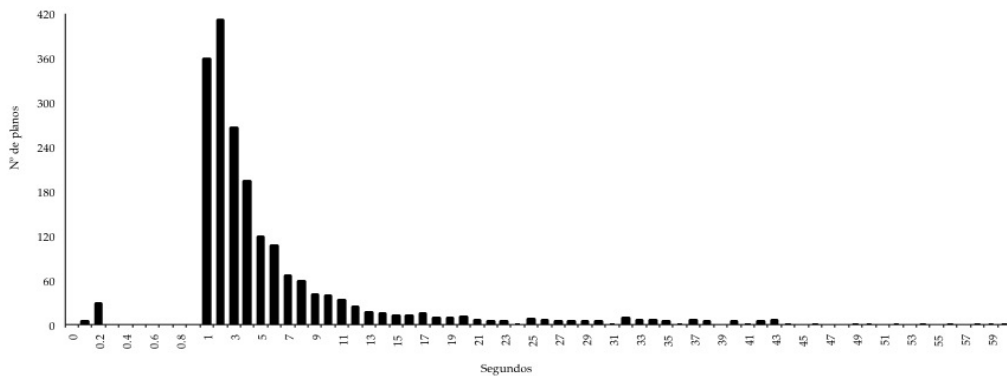


Gráfico - 56

En la tabla 48 se exponen los resultados descriptivos de la duración media de los planos que componen el universo analizado. En dicha tabla se observa – entre otros valores numéricos– que el universo posee una duración media de 6,58 segundos, es decir una cantidad muy superior en comparación a la media propia del cine comercial americano de principios del siglo XXI de 4,92 segundos⁶¹³. No obstante la obra de Mike Leigh y Dick Pope no se considera representativa del cine comercial.

En dicha tabla llama la atención que el valor máximo en el universo analizado alcanza los 460 segundos, es decir una duración fuera de lo normal que implica que como mínimo en algún filme está presente.

En el gráfico 55 quedan reflejados mediante puntos los diferentes valores de la duración media de cada plano que compone el universo analizado. En el eje y se refleja la duración en segundos y en el eje x el número de planos distribuidos a lo largo de los cuatro cuartiles que compone el universo. Además, en dicho gráfico está presente una línea roja que marca una tendencia general en la totalidad de los filmes. Aunque es necesario ampliar la escala del gráfico y para apreciarlo visualmente, la tendencia presente en el universo analizado es hacia un aumento de la duración media del plano en paralelo con el desarrollo narrativo.

En dicho gráfico también se observa que la duración media de la mayoría de los planos se sitúa entre los 0 y los 5 segundos, dato que también se observa en el gráfico 56. No obstante, en el universo analizado existen planos cuya duración se sitúa muy por encima de la media. Además, la presencia de este tipo de plano aumenta progresivamente según avanza el desarrollo narrativo de los filmes. Es decir, justo lo contrario a lo que sucede en el cine comercial en el que dicha duración se acorta hacia el final de los mismos.

⁶¹³ SALT, BARRY, *Moving into pictures*, Op. cit., p. 332

4.1.4.2. Resultados descriptivos de la variable duración del plano filme a filme

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desviación típica
Life is sweet	210	0,2	148	8,41	16,28
Naked	242	0,1	125	7,67	15,52
Secrets and lies	241	0,2	460	7,18	30,38
Career girls	243	0,2	54	5,03	7,79
Topsy-Turvy	268	0,2	104	5,26	9,68
All or nothing	239	0,2	58	6,23	8,18
Vera Drake	238	1	59	6,29	7,76
Happy-go-Lucky	242	0,2	167	6,92	13,66

Gráfico 57. Valores de la duración del plano en cada filme

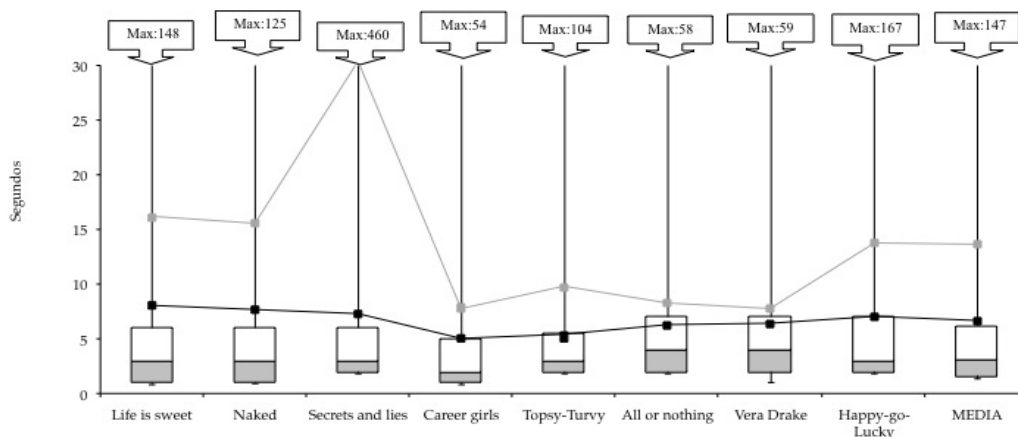


Gráfico - 57

La tabla 49 y el gráfico 57 muestran numérica y visualmente los diferentes resultados relativos a la duración media de cada uno de los filmes que se han analizado en esta investigación. Si nos detenemos en la media de cada uno de ellos, la mitad (*Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies* y *Happy-go-Lucky*) posee un valor por encima del obtenido en la totalidad del universo (6,58 segundos), y la otra mitad (*Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*) posee un valor por debajo de dicha media. De hecho los tres primeros filmes (*Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies*) tienen una media superior a los restantes, valor que

desciende hasta alcanzar sus cotas más bajas en los dos siguientes –*Career girls* y *Topsy-Turvy*– y que vuelve a ascender progresivamente en los tres últimos filmes (*All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*).

Todos los filmes que forman parte de esta investigación poseen una duración media por encima de la de los filmes del cine americano comercial de los años 90. La gran diferencia en cuanto a la duración media del plano que existe entre el cine de Mike Leigh y Dick Pope con respecto a la tendencia existente en los años noventa, es un indicio de un estilo diferente.

Los datos de la tabla 49 relativos a la desviación típica indican que los filmes en los que la duración media es superior (los tres primeros), poseen la desviación típica más alta, lo que implica una gran variabilidad en los datos. De hecho, los valores máximos de los tres filmes citados se encuentran entre los más altos del conjunto analizado. También los valores máximos de la totalidad de los filmes son –en general– bastante altos, ya que el valor más bajo alcanza casi el minuto, y el más alto supera los siete minutos. Es necesario advertir en este punto que la duración media asciende debido a la presencia de planos cuya duración es muy superior a la de la mayoría.

Por lo tanto en la obra de Mike Leigh y Dick Pope –aunque la mayoría de los planos posean una duración media entre los 0 y los 5 segundos– al menos existe algún plano cuya duración está muy por encima de la media.

4.1.4.3. Evolución de la variable duración del plano filme a filme

Tabla 50. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>Life is sweet</i>	1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	MEDIA
Media	5,34	6,56	9,67	15,10	8,41
Desviación típica	9,10	9,16	18,65	26,23	16,28
Mínimo	0,2	0,2	1,0	1,0	0,6
Máximo	50	43	96	148	84

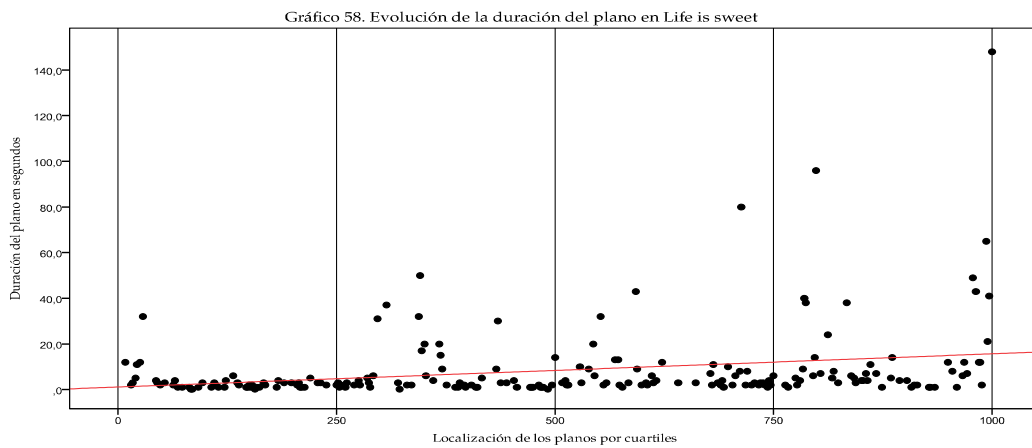


Gráfico - 58

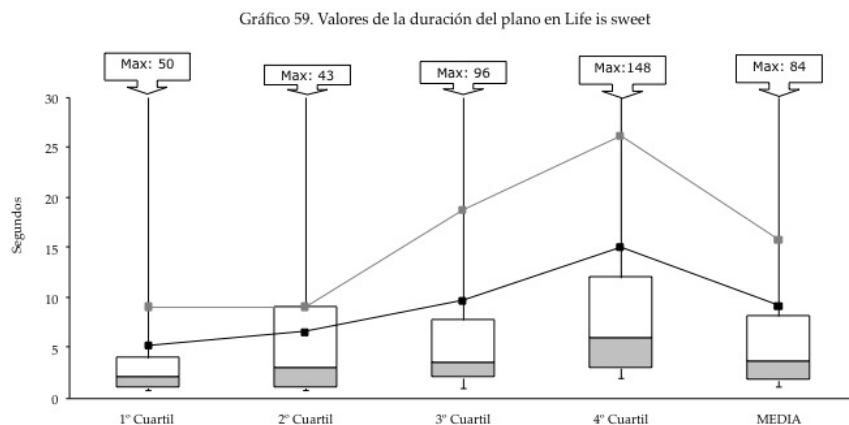


Gráfico - 59

Tabla 51. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>Naked</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	6,25	14,37	4,70	8,59	7,67
Desviación típica	9,30	24,45	6,74	19,81	15,52
Mínimo	0,2	0,1	0,1	0,1	0,2
Máximo	56	111	40	125	83

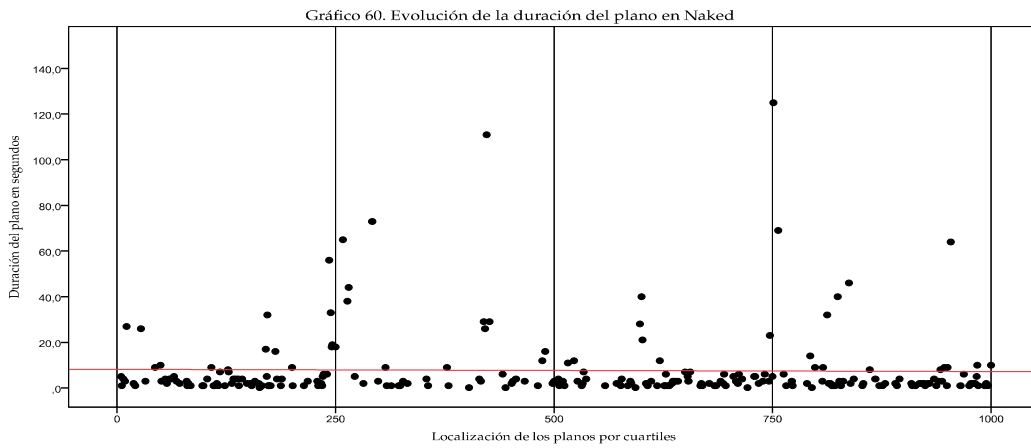


Gráfico - 60

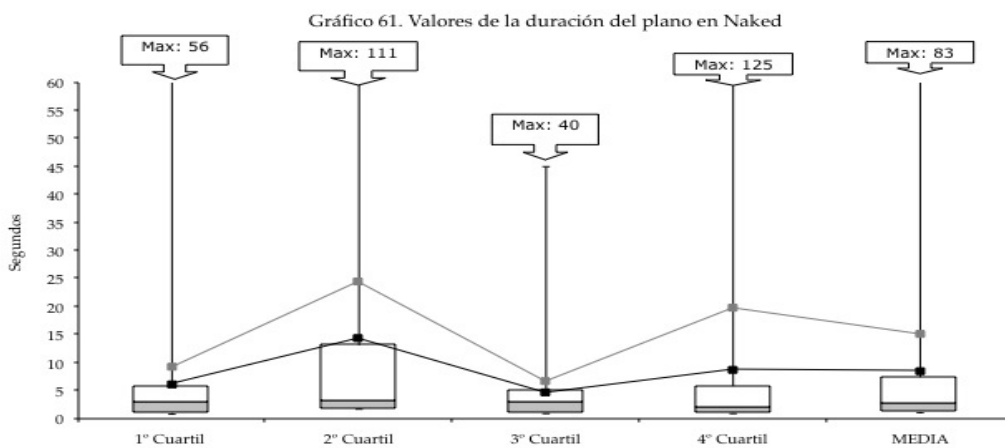


Gráfico - 61

Tabla 52. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>Secrets and lies</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	6,37	5,18	11,19	5,38	7,18
Desviación típica	10,04	8,99	56,70	7,73	30,38
Mínimo	1,0	0,2	0,2	0,2	0,4
Máximo	62	60	460	34	154

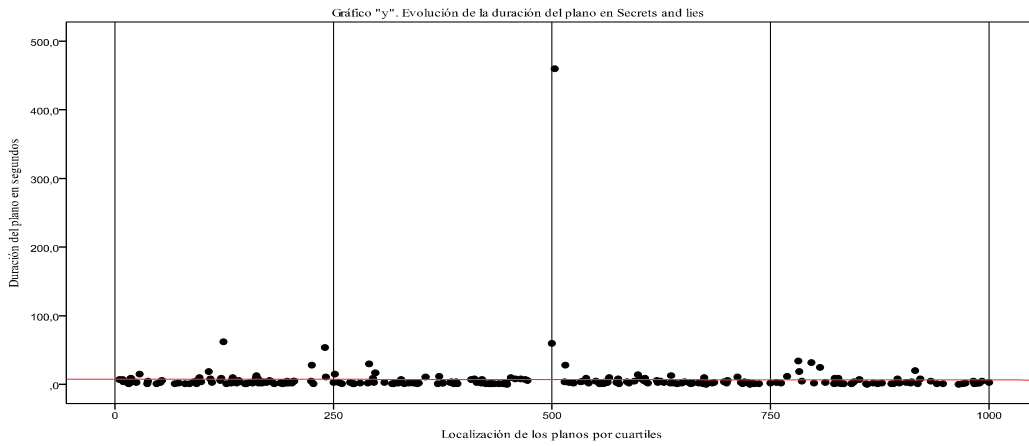


Gráfico - 62

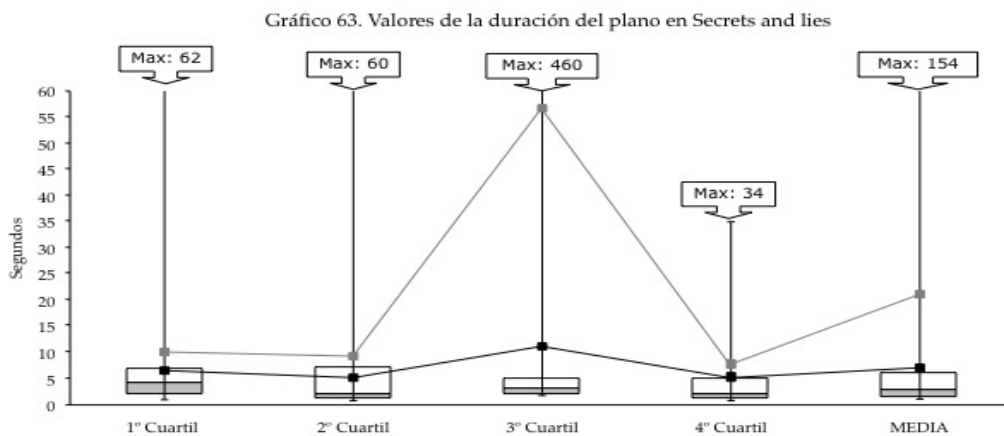


Gráfico - 63

Tabla 53. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>Career girls</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	4,80	4,03	4,78	6,63	5,03
Desviación típica	6,82	3,94	9,24	9,40	7,79
Mínimo	0,2	0,2	0,2	1,0	0,4
Máximo	42	19	49	54	41

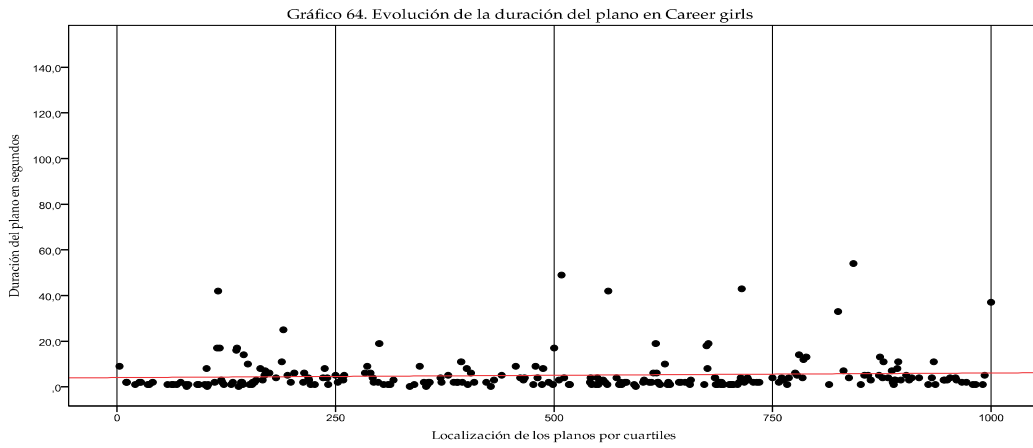


Gráfico - 64

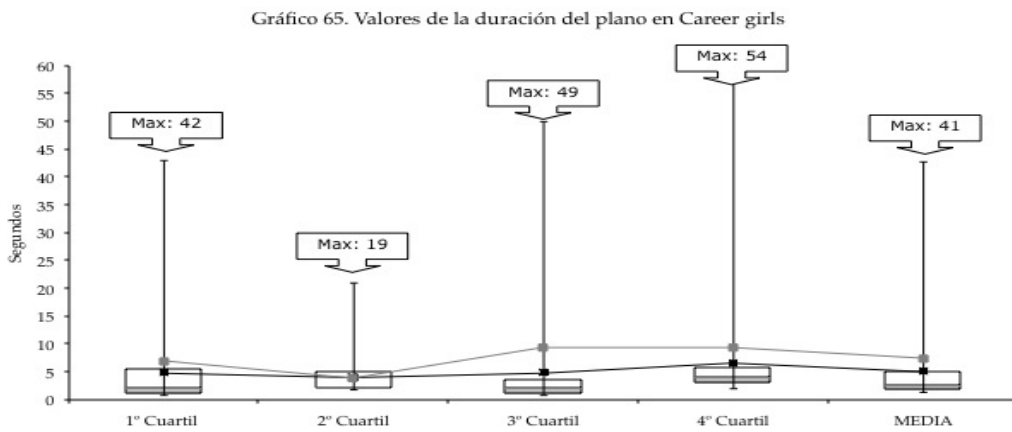


Gráfico - 65

Tabla 54. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>Topsy-Turvy</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	4,70	5,66	5,56	5,07	5,26
Desviación típica	5,36	11,97	12,65	5,57	9,68
Mínimo	1,0	0,2	1,0	0,2	0,6
Máximo	34	72	104	35	61

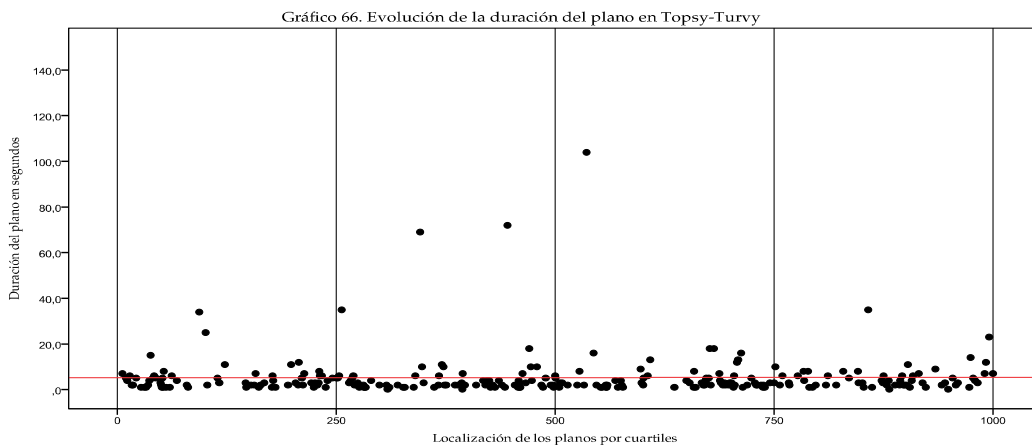


Gráfico - 66

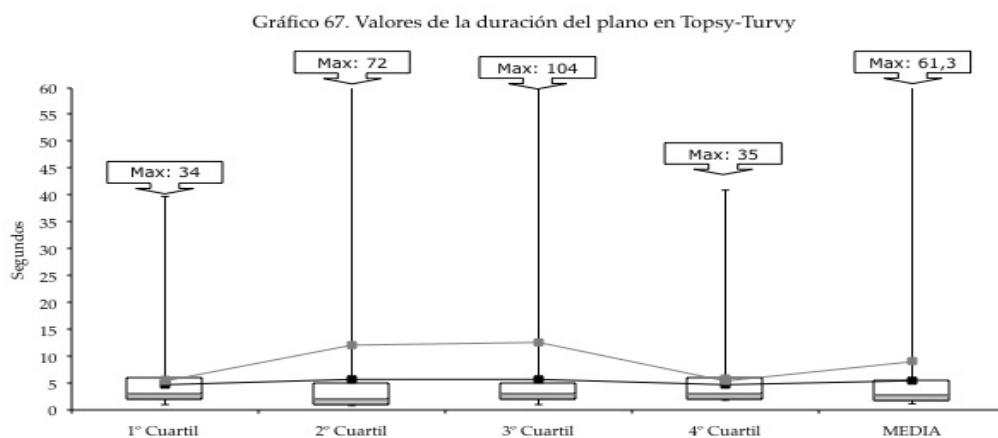


Gráfico - 67

Tabla 55. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>All or nothing</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	6,38	6,49	5,86	6,22	6,23
Desviación típica	9,02	9,92	7,25	6,14	8,18
Mínimo	1,0	0,2	1,0	1,0	0,8
Máximo	52	58	44	37	48

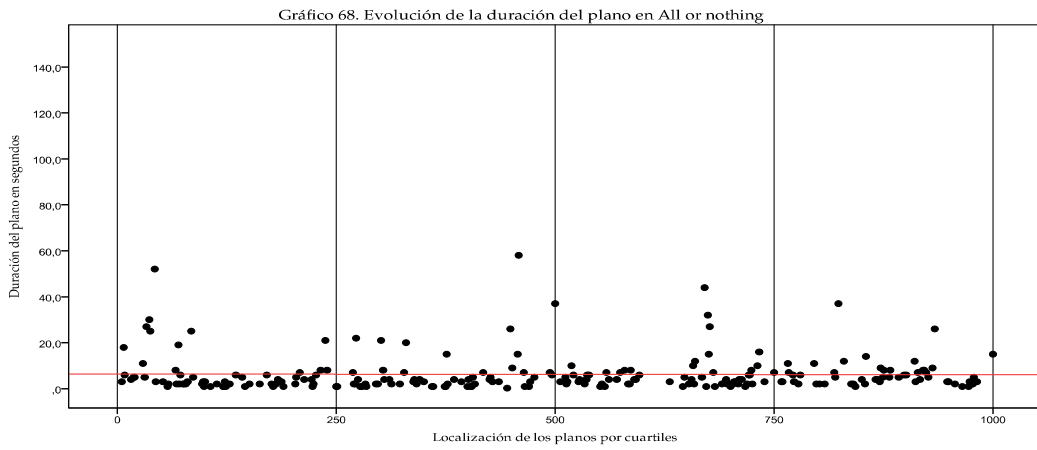


Gráfico - 68

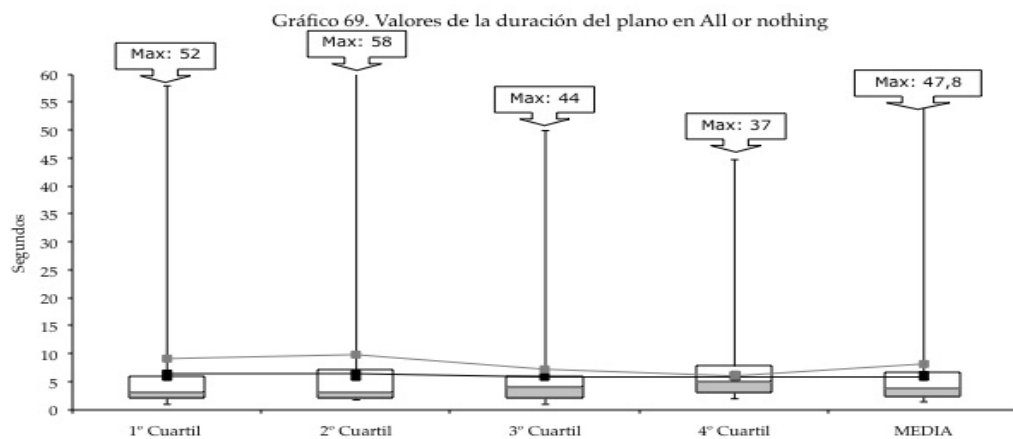


Gráfico - 69

Tabla 56. Valores de la duración del plano (segundos) en Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	8,06	5,40	6,90	4,95	6,29
Desviación típica	9,74	8,18	7,59	4,87	7,76
Mínimo	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
Máximo	43	59	50	33	46

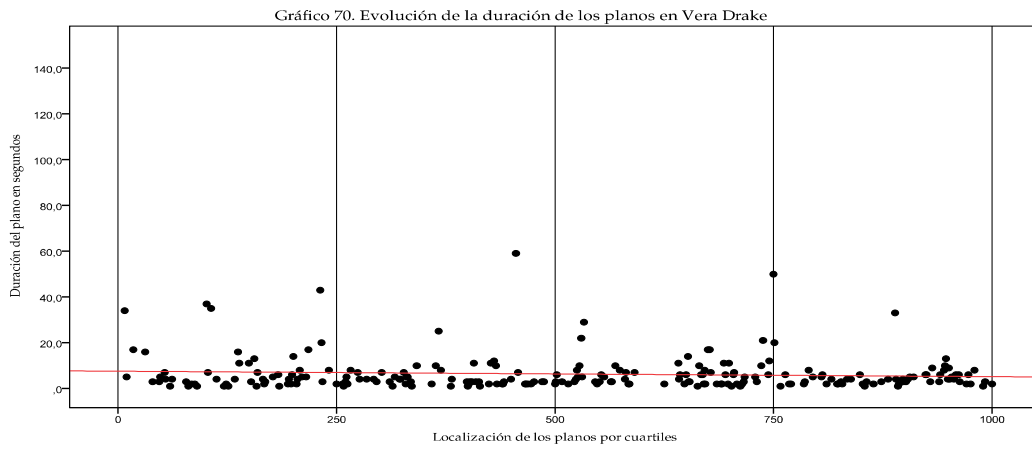


Gráfico - 70

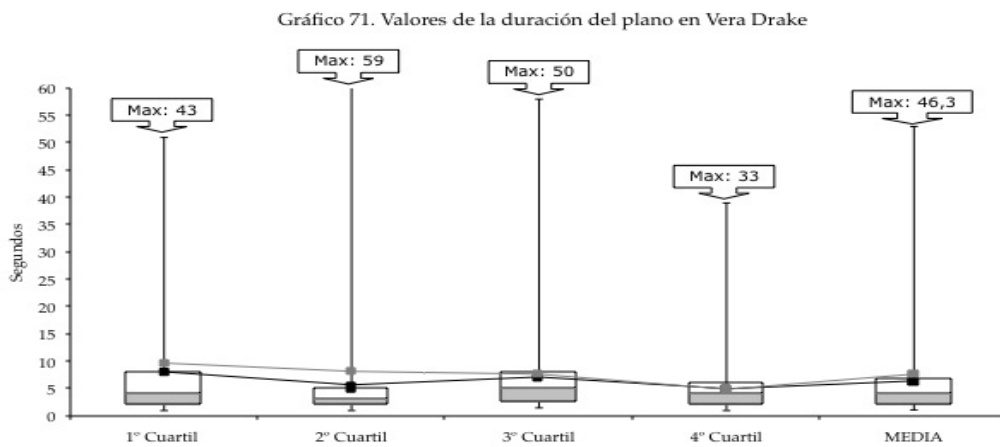


Gráfico - 71

Tabla 57. Valores de la duración del plano (segundos) en <i>Happy-go-Lucky</i>	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	MEDIA
Media	5,87	6,17	7,08	9,04	6,92
Desviación típica	6,10	8,12	13,61	22,95	13,66
Mínimo	1,0	1,0	1,0	0,2	0,8
Máximo	34	42	96	167	85

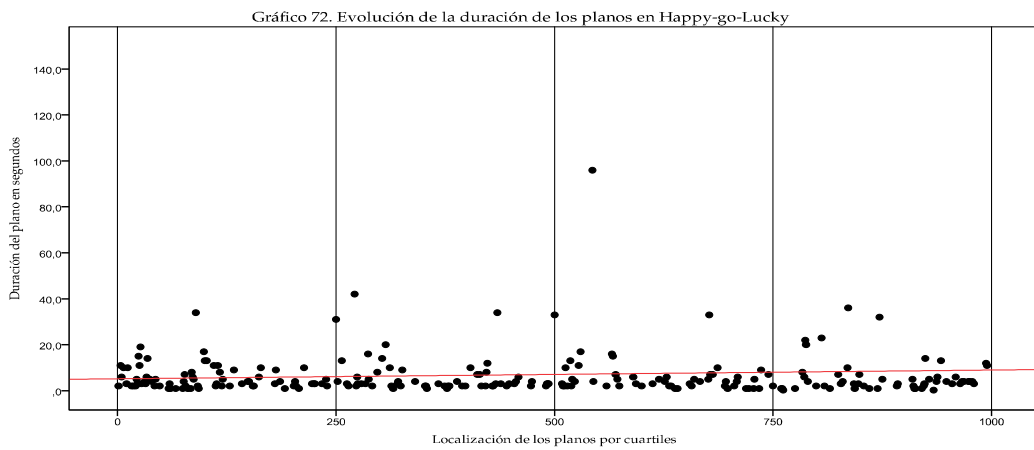


Gráfico - 72

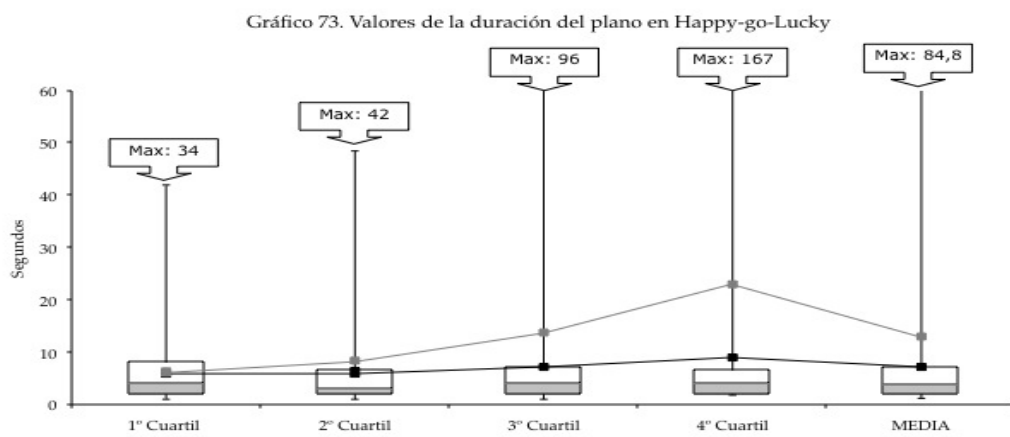


Gráfico - 73

Las tablas 50-57 y los gráficos 58-73 exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la duración media de los planos a lo largo de los cuartiles de todos los filmes que forman parte de esta investigación.

La mitad de los filmes (*Life is sweet*, *Secrets and lies*, *Career girls* y *Happy-go-Lucky*) concentra sus valores medios más altos en los dos últimos cuartiles, y la otra mitad (*Naked*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*) en los dos primeros. Este dato indica que no existe una tendencia predominante sobre otra en la totalidad de los filmes. No obstante los filmes que poseen la duración media más alta en los dos últimos cuartiles son contrarios a la tendencia dominante en el cine comercial norteamericano.

En cuanto a la evolución de la variable a lo largo de los cuatro cuartiles de cada filme, no existe un patrón común a la totalidad. No obstante existen semejanzas entre algunos como por ejemplo entre *Life is sweet* y *Happy-go-Lucky*, que comparten una evolución similar puesto que aumenta progresivamente del primer al cuarto cuartil. En *Naked* y en *All or nothing* evoluciona aumentando del primer al segundo cuartil, disminuyendo en el tercero y volviendo a aumentar en el cuarto. En *Secrets and lies* y en *Vera Drake* sucede al contrario, disminuye del primer al segundo cuartil, aumenta en el tercero y vuelve a disminuir en el cuarto.

Es importante apuntar que en la mayoría de los filmes el plano más largo se sitúa en la mitad del desarrollo narrativo, o al menos uno de los más largos. Tan sólo en *Life is sweet* el plano de mayor duración se sitúa en la parte final de su desarrollo narrativo.

El filme que posee el plano de mayor duración (460 segundos) es *Career girls* y el de menor duración (0,1 segundos) es *Naked*.

La tendencia general representada a través de una línea roja en los gráficos de cada filme muestra una evolución hacia el aumento de la duración media en el caso de *Life is sweet*, *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*, y hacia una disminución en *Naked*, *Secrets and lies*, *All or nothing* y *Vera Drake*.

4.2. VARIABLES CUALITATIVAS

4.2.1. Resultados descriptivos de la variable Exterior/Interior/Exterior-Interior en el universo analizado

Tabla 58. Resultados descriptivos. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Frecuencia	Porcentaje
Exteriores	213	11,1%
Interiores	1693	88,0%
Interior y Exterior	17	0,9%
Total	1923	100,0%

En la tabla 58 se exponen los resultados descriptivos relativos a las variables: exterior, interior y exterior-interior del universo analizado. Tanto en la columna de la frecuencia como en la del porcentaje se observa que se trata de un universo en el que predominan las localizaciones interiores frente a las exteriores, y en las que las localizaciones que comparten interior y exterior son notablemente inferiores al resto, prácticamente inexistentes.

- Evolución de la variable Exterior/Interior/Exterior-Interior en el universo analizado

		Tabla 59. Tabla de contingencia. Exterior/Interior/Exterior-Interior				Nº de planos total
		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	
Exterior	Nº de planos	38	53	58	64	213
	Porcentaje	7,3%	11,9%	11,4%	14,3%	11,1%
Interior	Nº de planos	482	382	447	382	1693
	Porcentaje	92,5%	86,0%	87,8%	85,1%	88,0%
Exterior/Interior	Nº de planos	1	9	4	3	17
	Porcentaje	0,2%	2,0%	0,8%	0,7%	0,9%

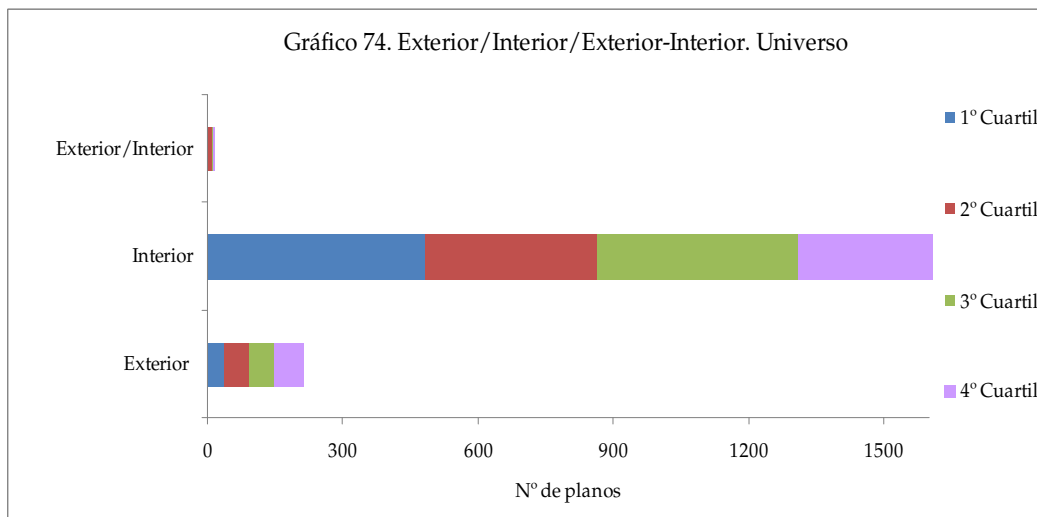


Gráfico - 74

En la tabla 59 y en el gráfico 74 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables exterior, interior y exterior-interior a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo analizado. De los datos se deriva que –a pesar de la supremacía de las localizaciones interiores– se produce un aumento de los exteriores desde el primer al cuarto cuartil de un modo más o menos progresivo. Por lo tanto existe

una tendencia aperturista que provoca la reducción de las localizaciones interiores a favor de las exteriores, ya que el mayor porcentaje de los interiores se encuentra en el primer cuartil.

A pesar de la escasa presencia de las localizaciones que comparten interior y exterior, el mayor porcentaje se concentra en segundo cuartil.

- Resultados descriptivos de la variable Exterior/Interior/Exterior-Interior filme a filme

	Exteriores	Interiores	Interior/Exterior				
Tabla 60. Frecuencias	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos total
Life is sweet	17	8,1%	188	89,5%	5	2,4%	210
Naked	29	12,0%	212	87,6%	1	0,4%	242
Secrets and lies	23	9,5%	216	89,6%	2	0,8%	241
Career girls	55	22,6%	188	77,4%	0	0,0%	243
Topsy-Turvy	0	0,0%	268	100,0%	0	0,0%	268
All or nothing	29	12,1%	210	87,9%	0	0,0%	239
Vera Drake	3	1,3%	232	97,5%	1,3	1,3%	238
Happy-go-Lucky	57	23,6%	179	74,0%	2,5	2,5%	242

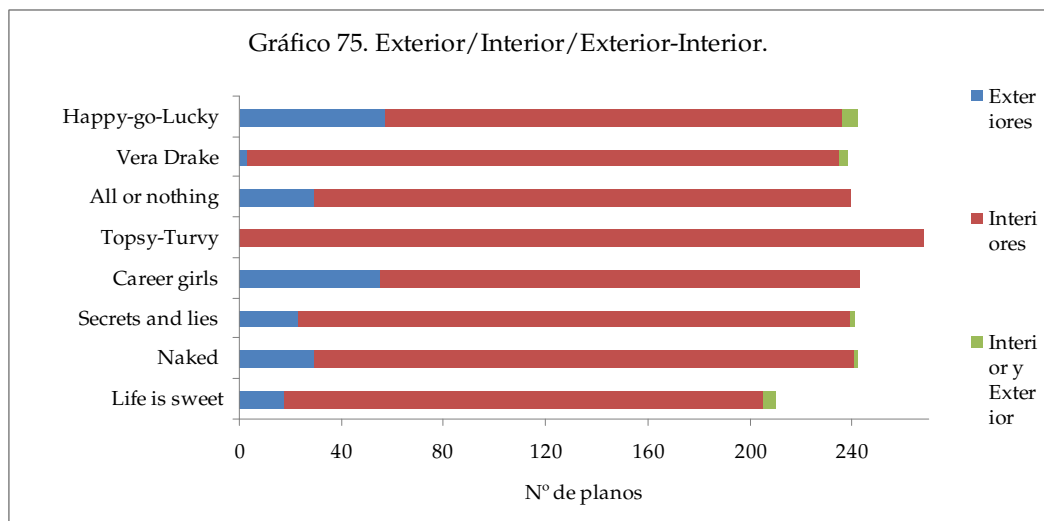


Gráfico - 75

En la tabla 60 y en el gráfico 75 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a las variables exterior, interior y las comparten interior y exterior en la totalidad de los filmes analizados.

Los porcentajes presentes en la tabla x muestran que en todos los filmes destaca la supremacía de las localizaciones interiores frente a las exteriores, y sobre todo frente a las que comparten interior y exterior, que son muy escasas.

De entre todos los filmes *Topsy-Turvy* es el único en el que sólo existen localizaciones interiores. El siguiente filme en ostentar el máximo porcentaje de localizaciones interiores es *Vera Drake*, en el que los exteriores y los interiores-exteriores son muy escasos. Lo interesante de esto es que ambos filmes son de época y es lógico que se reduzcan las localizaciones en las que aparecen los exteriores puesto que su recreación es bastante costosa. Frente a ello, los filmes que poseen menos localizaciones interiores, pero los mayores porcentajes de exteriores son *Happy-go-Lucky* y *Career girls*.

En cuanto a las localizaciones que comparten interior y exterior, llama la atención su inexistencia en los filmes *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *All or nothing*, filmes que siguen un orden cronológico en el conjunto de las obras analizadas. Frente a ello y a pesar de la escasez de las mismas, los filmes en los que destaca este tipo de localización son *Life is sweet* y *Happy-go-Lucky*, el primero y el último en el orden cronológico.

- Evolución de la variable Exterior/Interior/Exterior-Interior filme a filme

Tabla 61. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Exterior	N° de planos	1	7	4	5	17
	Porcentaje	1,9%	13,2%	7,7%	9,6%	8,1%
Interior	N° de planos	52	41	48	47	188
	Porcentaje	98,1%	77,4%	92,3%	90,4%	89,5%
Exterior /Interior	N° de planos	0	5	0	0	5
	Porcentaje	0,0%	9,4%	0,0%	0,0%	2,4%

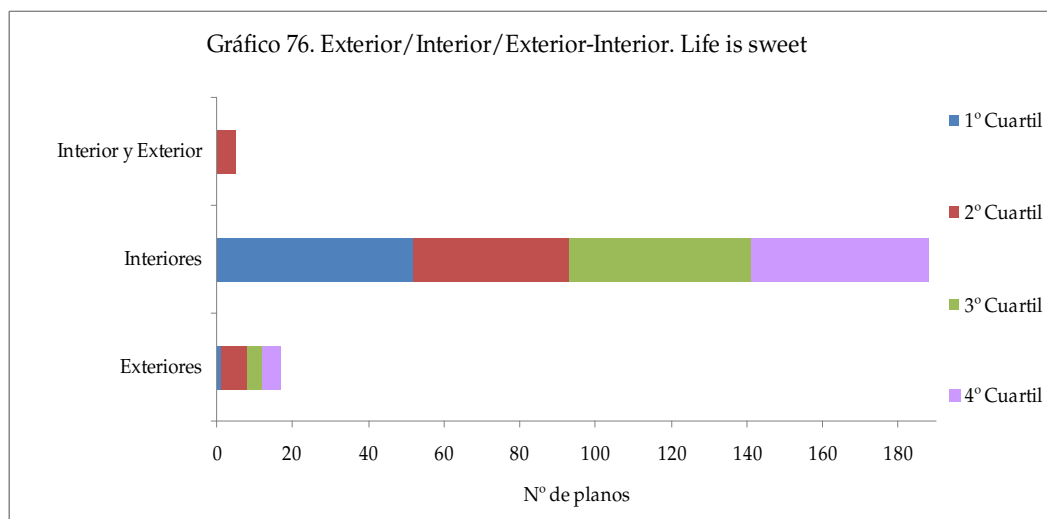


Gráfico - 76

La tabla 61 y el gráfico 76 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables exterior, interior y las comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet*.

De la tabla 61 se extrae que en este filme existe un claro predominio de las localizaciones interiores frente a las exteriores y las que comparten interior y exterior.

La evolución de las localizaciones interiores a lo largo de los cuatro cuartiles muestra que los interiores se reducen sobre todo en el segundo cuartil, momento

en el que aumentan los porcentajes de las localizaciones exteriores y de las que comparten interior y exterior. De hecho éstas últimas sólo existen en el citado segundo cuartil. Los interiores vuelven a aumentar su porcentaje en el tercer cuartil y lo reducen de nuevo en el cuarto.

Las localizaciones exteriores también evolucionan de modo zigzagueante de un cuartil a otro, ya que aumentan del primero al segundo, disminuyen en el tercero, y vuelven a aumentar en el cuarto.

	Tabla 62. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Exterior	N° de planos	8	15	2	4	29
	Porcentaje	10,8%	41,7%	3,0%	6,1%	12,0%
Interior	N° de planos	66	21	63	62	212
	Porcentaje	89,2%	58,3%	95,5%	93,9%	87,6%
Exterior/Interior	N° de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	1,5%	0,0%	0,4%

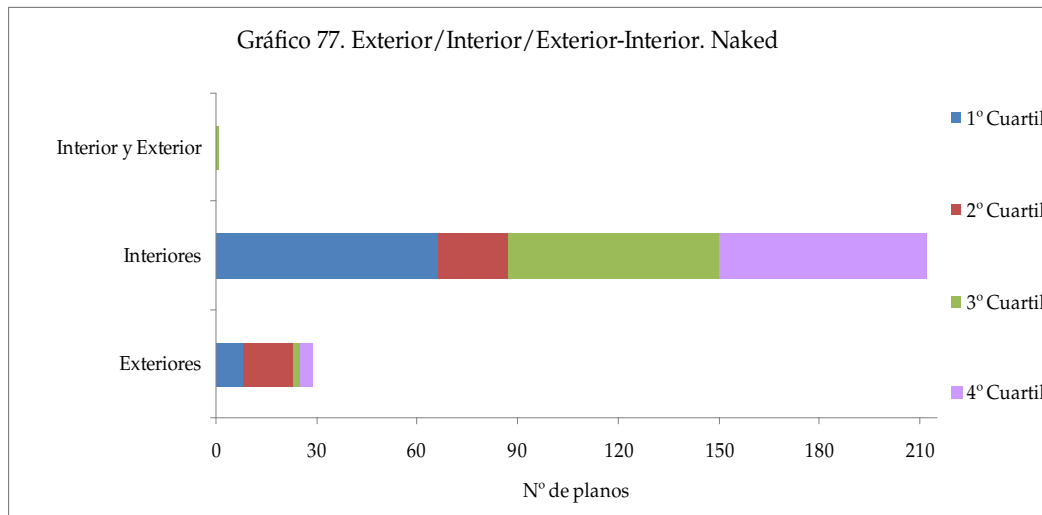


Gráfico - 77

La tabla 62 y el gráfico 77 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *aced*.

De la tabla 62 se extrae que de nuevo en este filme existe un predominio de los interiores frente a los exteriores y las localizaciones que comparten interior y exterior.

La evolución de las localizaciones interiores a lo largo de los cuatro cuartiles es irregular, ya que disminuye del primer al segundo cuartil, aumenta en el tercero y vuelve a disminuir en el cuarto. Su máximo valor se concentra en el tercer cuartil. También las localizaciones exteriores evolucionan irregularmente a lo largo de los cuatro cuartiles, puesto que aumentan del primero al segundo, disminuyen en el tercero y vuelven a aumentar en el cuarto. Su máximo porcentaje se concentra en el segundo cuartil.

Finalmente poco puede añadirse de la evolución de las localizaciones que comparten interior y exterior, puesto que sólo existen en el tercer cuartil.

		Tabla 63. Secrets and lies	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Exterior	N° de planos	6	12	3	2	23	
	Porcentaje	8,6%	21,1%	4,6%	4,1%	9,5%	
Interior	N° de planos	64	43	62	47	216	
	Porcentaje	91,4%	75,4%	95,4%	95,9%	89,6%	
Exterior/Interior	N° de planos	0	2	0	0	2	
	Porcentaje	0,0%	3,5%	0,0%	0,0%	0,8%	

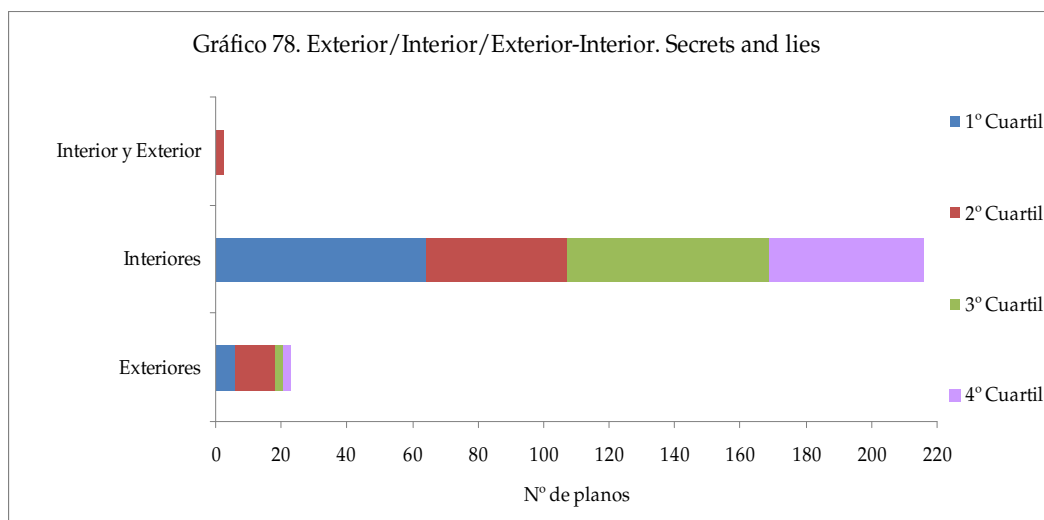


Gráfico - 78

La tabla 63 y el gráfico 78 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies*.

La tabla 63 muestra que también en este filme existe un claro predominio de las localizaciones interiores frente a los exteriores y las que comparten interior y exterior.

La evolución de las localizaciones interiores es irregular, reduciéndose del primer al segundo cuartil y aumentando en el tercero y en el cuarto. Su máximo valor se concentra en el cuarto cuartil. También las localizaciones exteriores

poseen una evolución irregular a lo largo de los cuatro cuartiles, puesto que aumentan del primero al segundo, disminuyen en el tercero y vuelven a aumentar en el cuarto. El máximo valor de estas localizaciones se sitúa en el segundo cuartil.

Finalmente las localizaciones que comparten interior y exterior sólo existen en el segundo cuartil, con lo que no existe una evolución como tal.

Tabla 64. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Exterior	N° de planos	4	8	12	31	55
	Porcentaje	6,0%	15,7%	16,9%	57,4%	22,6%
Interior	N° de planos	63	43	59	23	188
	Porcentaje	94,0%	84,3%	83,1%	42,6%	77,4%

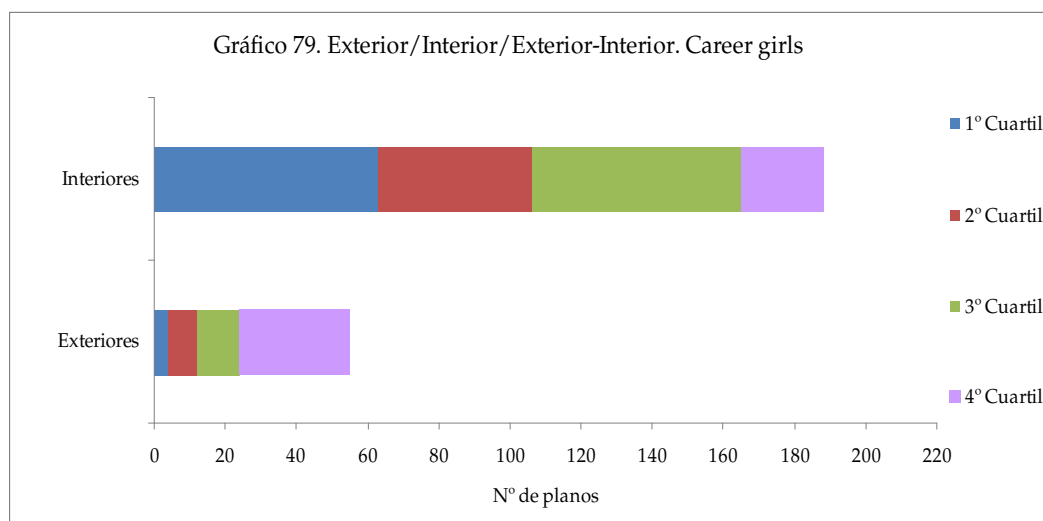


Gráfico - 79

La tabla 64 y el gráfico 79 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls*.

Tanto en la tabla 64 como en el gráfico 79 se observa la inexistencia de localizaciones que comparten interior y exterior en este filme. De entre las existentes, también predominan las localizaciones interiores frente a las exteriores, pero de forma excepcional este es el único filme en el que las localizaciones exteriores superan a las interiores en el cuarto cuartil.

La evolución de las localizaciones a lo largo de los cuatro cuartiles es hacia una reducción paulatina de su presencia del primer al cuarto cuartil. Lo contrario a lo que sucede con las localizaciones exteriores, que aumentan dicha presencia a lo largo de los cuartiles. Por lo tanto en este filme el máximo valor de las localizaciones exteriores se sitúa en el cuarto cuartil y el de las interiores en el primer cuartil.

Tabla 65. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Interior	N° de planos	66	73	70	59	268
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100%

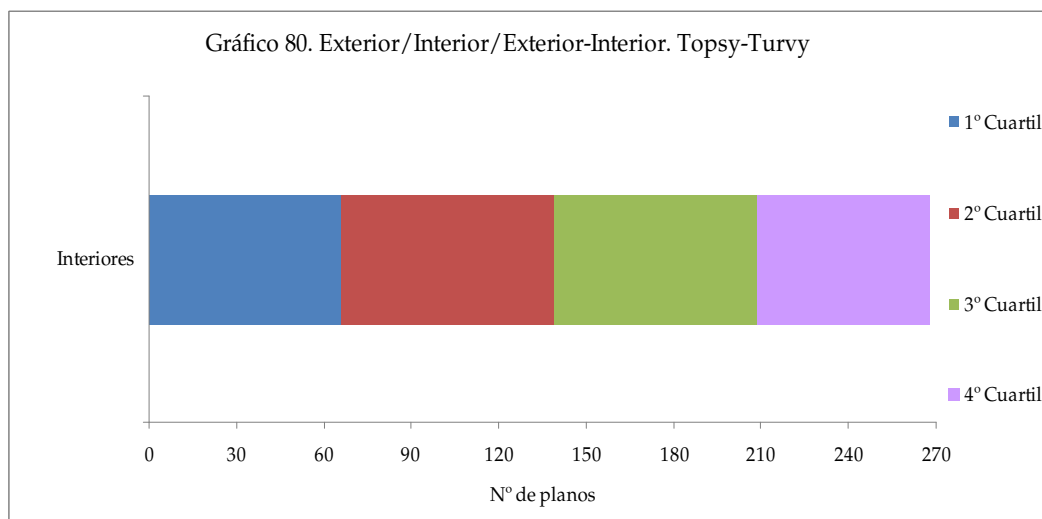


Gráfico - 80

La tabla 65 y el gráfico 80 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que

comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy*.

En la tabla 65 se observa que en este filme por primera vez sólo existen localizaciones interiores, es decir que la totalidad del filme se desarrolla en este tipo de localización.

Tabla 66. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Exterior	N° de planos	9	1	17	2	29
	Porcentaje	14,3%	1,8%	26,2%	3,7%	12,1%
Interior	N° de planos	54	56	48	52	210
	Porcentaje	85,7%	98,2%	73,8%	96,3%	87,9%

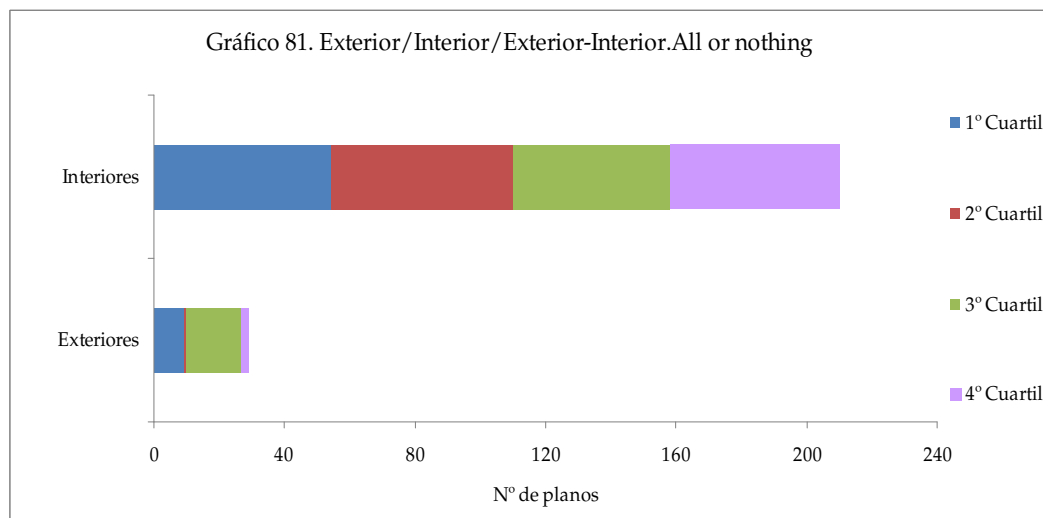


Gráfico - 81

La tabla 66 y el gráfico 81 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*.

En la tabla 66 se observa que en este filme al igual que en *Career girls*, no existen las localizaciones que comparten interior y exterior. También en este filme

como en el resto predominan las localizaciones interiores frente a las exteriores. La evolución de ambas a lo largo de los cuatro cuartiles es irregular, puesto que en el caso de las localizaciones interiores aumentan del primer al segundo cuartil, disminuyen en el tercero y vuelven a aumentar en el cuarto, situándose su máximo porcentaje en el segundo cuartil.

Los exteriores disminuyen del primer al segundo cuartil, aumentan en el tercero y vuelven a disminuir en el cuarto, situándose su máximo porcentaje en el tercer cuartil.

		Tabla 67. Vera Drake	1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	Nº de planos total
Exterior	Nº de planos	2	0	1	0	3	
	Porcentaje	3,8%	0,0%	1,5%	0,0%	1,3%	
Interior	Nº de planos	51	57	64	60	232	
	Porcentaje	96,2%	98,3%	95,5%	100%	97,5%	
Exterior/Interior	Nº de planos	0	1	2	0	3	
	Porcentaje	0,0%	1,7%	3,0%	0,0%	1,3%	

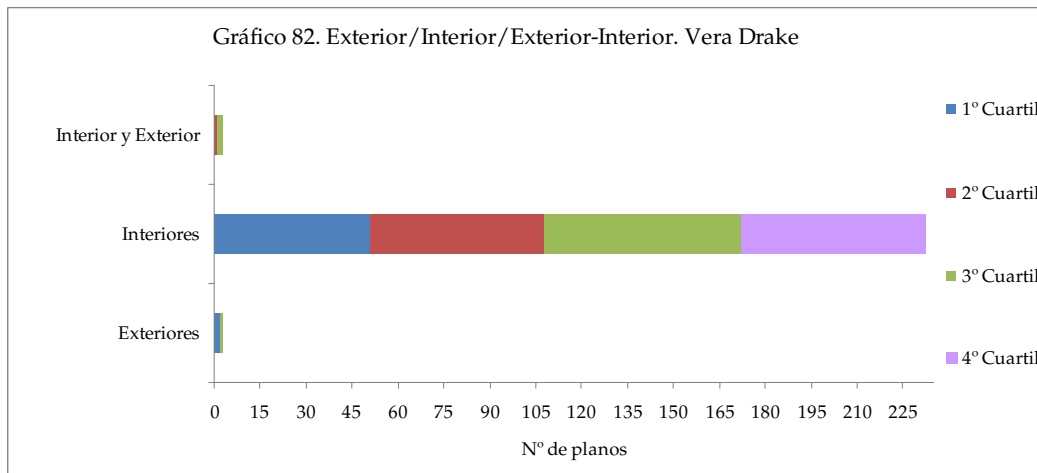


Gráfico - 82

La tabla 67 y el gráfico 82 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que

comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*.

En la tabla 67 se observa que también en este filme existe un predominio de las localizaciones interiores frente a las exteriores y las que comparten interior y exterior.

La evolución de las localizaciones interiores es –aunque no con grandes variaciones– irregular, ya que aumenta del primer al segundo cuartil, disminuye en el tercero y vuelve a aumentar en el cuarto, superando el porcentaje presente en el primer cuartil. Por lo tanto en este filme parece que las localizaciones interiores aumentan del primer al cuarto cuartil.

Frente a ello los exteriores sólo existen en el primer y cuarto cuartil, y tienen su máximo porcentaje en el primero. También las localizaciones que comparten interior y exterior sólo existen en dos cuartiles, en este caso en el segundo y en el tercero, situándose su mayor porcentaje en el tercer cuartil.

		Tabla 68. Happy-go-Lucky				Nº de planos total
		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	
Exterior	Nº de planos	8	10	19	20	57
	Porcentaje	10,7%	16,9%	35,8%	36,4%	23,6%
Interior	Nº de planos	66	48	33	32	179
	Porcentaje	88,0%	81,4%	62,3%	58,2%	74,0%
Exterior/Interior	Nº de planos	1	1	1	3	6
	Porcentaje	1,3%	1,7%	1,9%	5,5%	2,5%



Gráfico - 83

La tabla 68 y el gráfico 83 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las localizaciones interiores, exteriores y que comparten interior y exterior a lo largo de los cuatro cuantiles del filme *Happy-go-Lucky*.

En la tabla 68 se muestra que –de nuevo en este filme– existe un predominio de las localizaciones interiores frente a las exteriores y las que comparten interior y exterior, las cuales son muy escasas.

La evolución de las localizaciones interiores a lo largo de los cuatro cuantiles es hacia una disminución paulatina de su presencia, siendo el primer cuartil el que posee un mayor porcentaje frente al último, cuyo porcentaje es el más reducido. Lo contrario sucede con las localizaciones exteriores y las que comparten interior y exterior, que evolucionan hacia un aumento progresivo de su presencia del primer al cuarto cuartil. De ahí que en este filme se reduzcan las localizaciones interiores a favor de las exteriores y de las que comparten interior y exterior.

4.2.2. Resultados descriptivos de la variable Día/Noche/Sin referencias visuales en el universo analizado

Tabla 69. Resultados descriptivos. Día/Noche/Sin referencias visuales	Frecuencia	Porcentaje
Noche	404	21,0%
Día	1365	71,0%
Sin referencias visuales	154	8,0%
Total	1923	100,0%

En la tabla 69 se exponen los resultados descriptivos relativos a las variables día, noche y sin referencias visuales. Tanto en la columna de la frecuencia como en la del porcentaje se observa que se trata de un universo dominado por los planos diurnos, en segundo lugar se sitúan los planos nocturnos y finalmente los planos sin referencias visuales. En el caso de los planos sin referencias visuales, su escaso porcentaje presente en el universo indica un estilo en el que mayoritariamente se justifican las fuentes lumínicas, y por lo tanto más cercano a un planteamiento realista.

- Evolución de la variable Día/Noche/Sin referencias visuales en el universo analizado

	Tabla 70. Tabla de contingencia. Día/Noche/Sin referencias visuales	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	102	120	106	76	404
	Porcentaje	19,6%	27,0%	20,8%	16,9%	21,0%
Día	N° de planos	387	310	360	308	1365
	Porcentaje	74,3%	69,8%	70,7%	68,6%	71,0%
Sin referencias visuales	N° de planos	32	14	43	65	154
	Porcentaje	6,1%	3,2%	8,4%	14,5%	8,0%

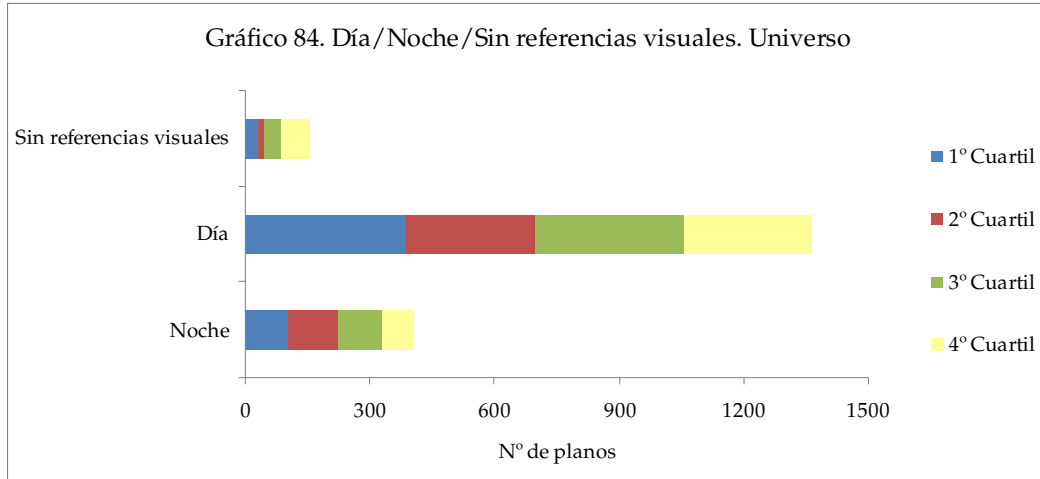


Gráfico - 84

En la tabla 79 y en el gráfico 84 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo analizado. Dicha evolución es en este caso irregular puesto que los planos diurnos disminuyen del primer al segundo cuartil, aumentan en el tercero y vuelven a reducirse en el cuarto, situándose su máximo valor en el primer cuartil. Frente a ello los planos nocturnos aumentan del primer al segundo cuartil, y disminuyen en el tercero y el cuarto, situándose su máximo valor en el segundo cuartil. Finalmente los planos sin referencias visuales disminuyen del primer al segundo cuartil, y aumentan en el tercero y el cuarto, situándose su máximo valor en el cuarto cuartil.

- Resultados descriptivos de la variable Día/Noche/Sin referencias visuales filme a filme

Tabla 71. Frecuencias	Noche	Día	Sin referencias visuales	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos				
Life is sweet	8	3,8%	200	95,2%	2	1,0%	210
Naked	87	36,0%	140	57,9%	15	6,2%	242
Secrets and lies	0	0,0%	224	92,9%	17	7,1%	241
Career girls	42	17,3%	188	77,4%	13	5,3%	243
Topsy-Turvy	65	24,3%	118	44,0%	85	31,7%	268
All or nothing	88	36,8%	146	61,1%	5	2,1%	239
Vera Drake	79	33,2%	142	59,7%	17	7,1%	238
Happy-go-Lucky	35	14,5%	207	85,5%	0	0,0%	242

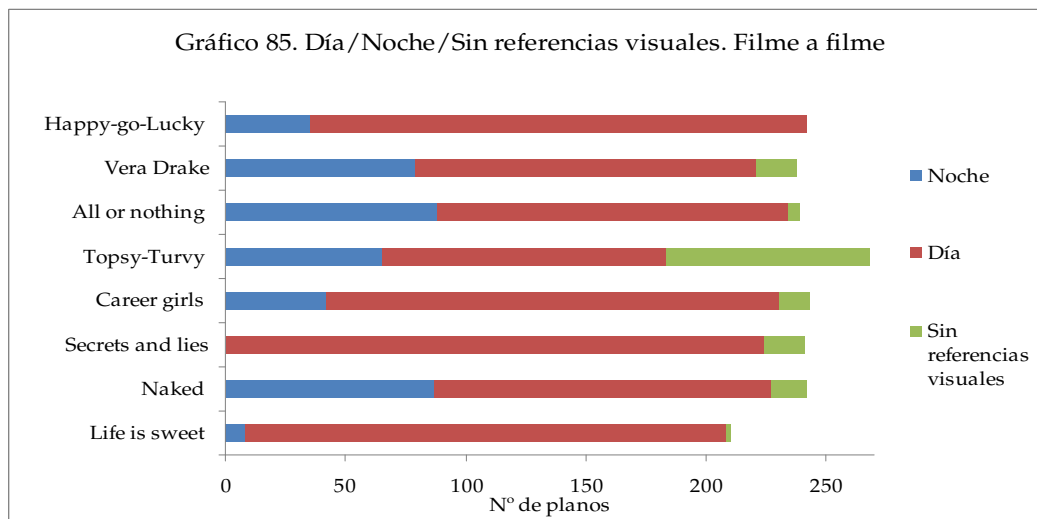


Gráfico - 85

En la tabla 71 y en el gráfico 85 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a las variables día, noche y sin referencias visuales en la totalidad de los filmes analizados.

La tabla 71 muestra la supremacía de los planos diurnos en la totalidad de los filmes, aunque con diferentes porcentajes. Así, filmes como *Life is sweet* y *Secrets and lies* poseen la mayoría de los planos diurnos, frente a otros filmes como *Topsy-Turvy* en el que el porcentaje de las localizaciones diurnas no supera el 50% y es el filme en el que está presente el mayor porcentaje de planos sin referencias visuales. Por lo tanto posee un planteamiento lumínico menos justificado en términos de su relación con fuentes lumínicas existentes en la naturaleza, pero encuentra su justificación en la temática principal del filme situada en un teatro. Por lo tanto posee un planteamiento más teatral pero no por ello menos verosímil. Esta circunstancia coincide con las intenciones de los creadores y con el universo desarrollado en la narración. Es curioso que los siguientes filmes con un mayor porcentaje de planos sin referencias visuales son *Vera Drake* y *Secrets and lies*, ya que en el caso de *Vera Drake* también se trata de un filme de época.

En cuanto a las localizaciones nocturnas destaca su inexistencia en el filme *Secrets and lies*. Por otro lado y a pesar de que el porcentaje de planos nocturnos no supera a los diurnos en ningún filme, *All or nothing* y *Naked* son los filmes que ostentan el porcentaje más alto de este tipo de plano.

En lo referente a las localizaciones sin referencia visuales, destaca en especial el caso de *Happy-go-Lucky* por ser el polo opuesto de *Topsy-Turvy*, ya que en él no existen este tipo de localizaciones lo que corrobora lo apuntado acerca de la justificación de las fuentes lumínicas en los filmes analizados.

- Evolución de la variable Día/Noche/Sin referencias visuales filme a filme

Tabla 72. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	0	0	3	5	8
	Porcentaje	0,0%	0,0%	5,8%	9,6%	3,8%
Día	N° de planos	53	53	48	46	200
	Porcentaje	100,0%	100,0%	92,3%	88,5%	95,2%
Sin referencias visuales	N° de planos	0	0	1	1	2
	Porcentaje	0,0%	0,0%	1,9%	1,9%	1,0%

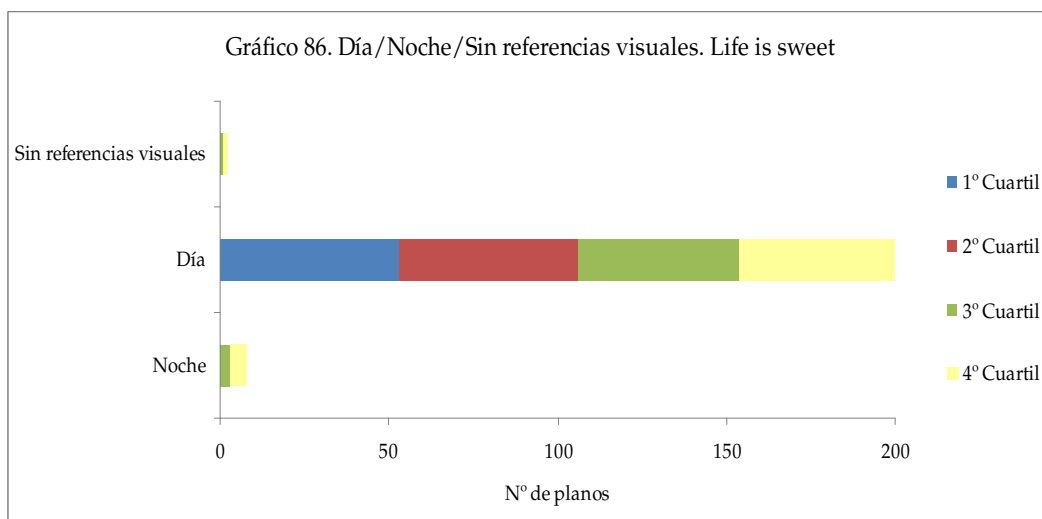


Gráfico - 86

La tabla 72 y el gráfico 86 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet*

La tabla 72 muestra la superioridad de los planos diurnos en primer lugar, posteriormente le siguen los nocturnos y finalmente los que carecen de referencias visuales. Llama la atención que en este filme no existen planos sin referencias visuales ni nocturnos en el primer y en el segundo cuartil.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet* es hacia una disminución del primer al cuarto cuartil en el caso de los planos diurnos, ostentando el máximo porcentaje en el primer y en el segundo cuartil el los que sólo existe este tipo de plano.

La evolución de los planos diurnos y de los que carecen de referencias visuales es al contrario que la de los anteriores, aumentan del primer al cuarto cuartil sobre todo porque ninguna de las dos existe en los dos primeros cuartiles. Sus máximos valores se concentran en el cuarto cuartil en el caso de los planos nocturnos, y en el tercer y cuarto cuartil en el de los que carecen de referencias visuales.

		Tabla 73. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	11	36	37	3	87	
	Porcentaje	14,9%	100,0%	56,1%	4,5%	36,0%	
Día	N° de planos	48	0	29	63	140	
	Porcentaje	64,9%	0,0%	43,9%	95,5%	57,9%	
Sin referencias visuales	N° de planos	15	0	0	0	15	
	Porcentaje	20,3%	0,0%	0,0%	0,0%	6,2%	

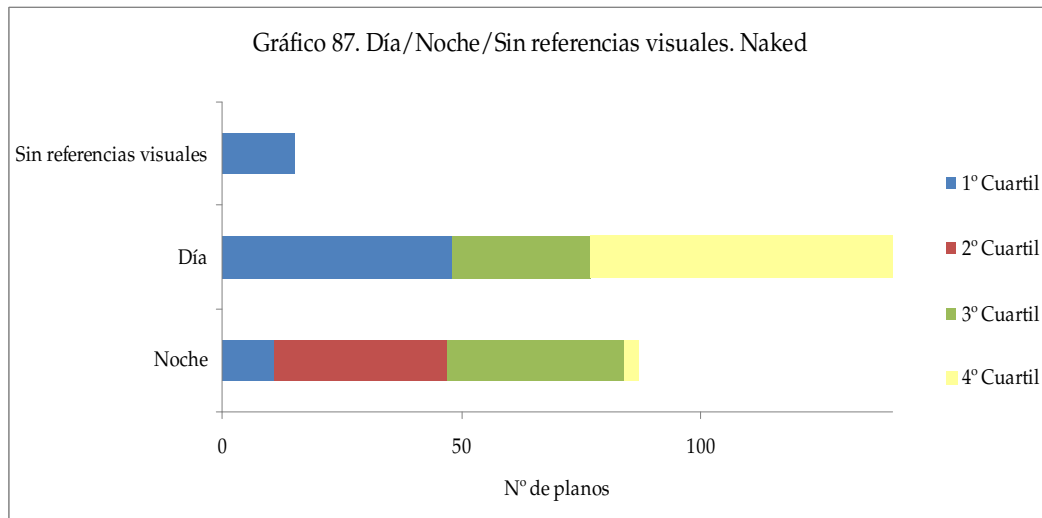


Gráfico - 87

La tabla 73 y el gráfico 87 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked*.

La tabla 73 muestra la inexistencia de localizaciones diurnas y sin referencias visuales en el segundo cuartil de este filme, con lo que es exclusivamente nocturno lo que supone una rareza entre todos los filmes. Los planos nocturnos también poseen un porcentaje superior –aunque no excesivamente– al de los diurnos en el tercer cuartil.

En cuanto a las localizaciones sin referencias visuales destaca su presencia en exclusiva en el primer cuartil.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos desaparecen del primer al segundo cuartil y aumentan en el tercer y el cuarto, alcanzando su máximo porcentaje en este último.

En el caso de los planos nocturnos aumentan del primer al segundo cuartil en el que alcanzan su máximo porcentaje, y disminuyen en el tercero y el cuarto.

Finalmente no existe una verdadera evolución en el caso de los planos sin referencias visuales puesto que éstos sólo existen en el primer cuartil.

	Tabla 74. Secrets and lies	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Día	N° de planos	60	57	58	49	224
	Porcentaje	85,7%	100,0%	89,2%	100,0%	92,9%
Sin referencias visuales	N° de planos	10	0	7	0	17
	Porcentaje	14,3%	0,0%	10,8%	0,0%	7,1%

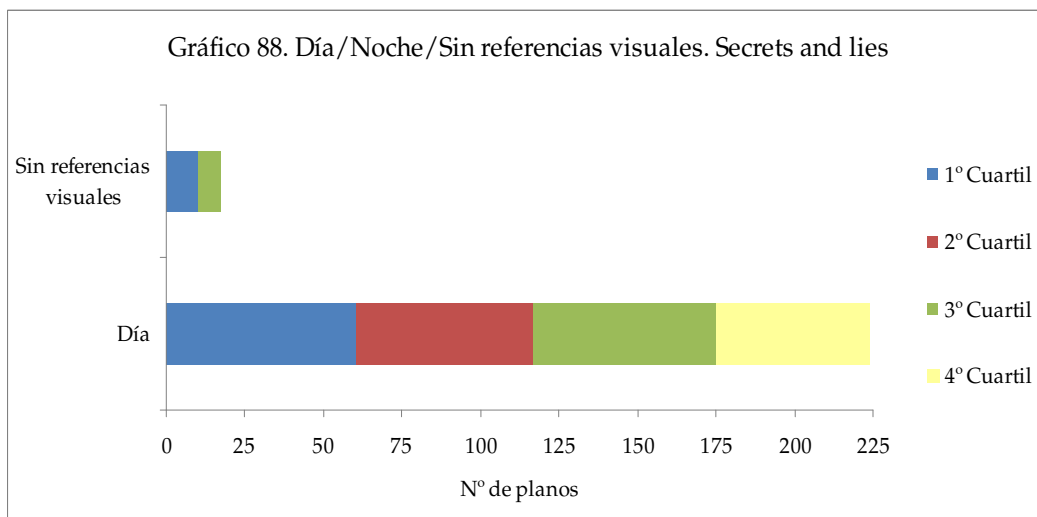


Gráfico - 88

La tabla 74 y el gráfico 88 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secres and lies*.

La tabla 74 muestra que además de la inexistencia de localizaciones nocturnas en este filme, al igual que en las restantes obras dominan los planos diurnos sobre los que carecen de referencias visuales, en este caso con un porcentaje muy superior. De hecho las localizaciones sin referencias visuales son inexistentes en el segundo y en el cuarto cuartil.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos aumenta del primer al segundo cuartil, disminuye en el

tercero y vuelve a aumentar en el cuarto, situándose su mayor porcentaje el segundo y en el cuarto cuartil. En estos dos cuartiles no existen los planos sin referencias visuales cuyo máximo porcentaje se sitúa en el primer cuartil.

	Tabla 75. Career girls	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	22	20	0	0	42
	Porcentaje	32,8%	39,2%	0,0%	0,0%	17,3%
Día	N° de planos	45	31	69	43	188
	Porcentaje	67,2%	60,8%	97,2%	79,6%	77,4%
Sin referencias visuales	N° de planos	0	0	2	11	13
	Porcentaje	0,0%	0,0%	2,8%	20,4%	5,3%

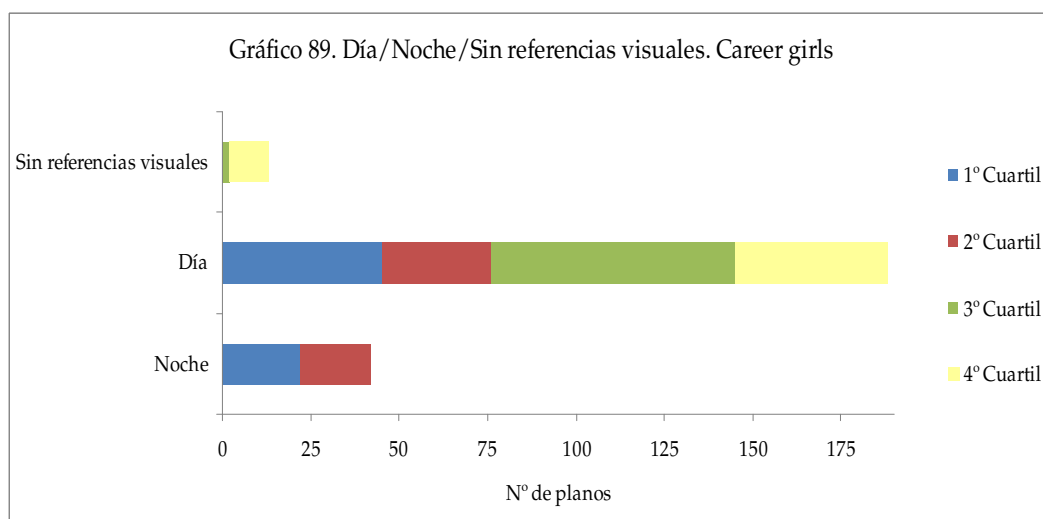


Gráfico - 89

La tabla 75 y el gráfico 89 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls*.

En la tabla 75 se expone que en este filme al igual que en los restantes, los planos diurnos poseen un porcentaje superior a los restantes, concentrándose su máximo valor en el tercer cuartil. Frente a ello los planos nocturnos son

inexistentes en el tercer y cuarto cuartil, comportamiento opuesto a los planos sin referencias visuales inexistentes en el primer y en el segundo cuartil.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos disminuye del primer al segundo cuartil, aumenta en el tercero y vuelve a disminuir en el cuarto.

Los planos nocturnos aumentan del primer al segundo cuartil y desaparecen en los dos restantes. Finalmente los planos sin referencias visuales son inexistentes en los dos primeros cuartiles y aumentan del tercero al cuarto.

		Tabla 76. Topsy-Turvy	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos		31	28	0	6	65
	Porcentaje		47,0%	38,0%	0,0%	10,2%	24,3%
Día	N° de planos		35	41	42	0	118
	Porcentaje		53,0%	56,2%	60,0%	0,0%	44,0%
Sin referencias visuales	N° de planos		0	4	28	53	85
	Porcentaje		0,0%	5,5%	40,0%	89,8%	31,7%

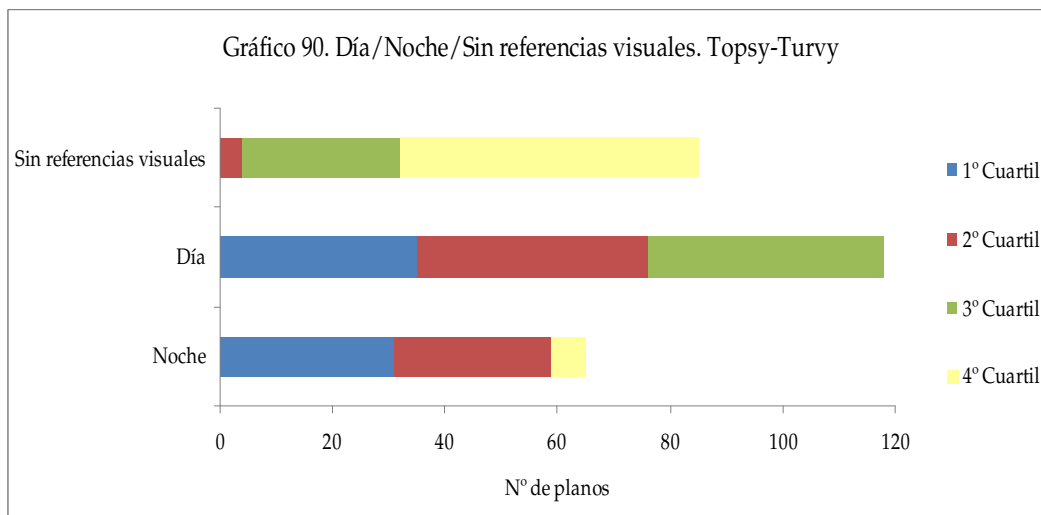


Gráfico - 90

La tabla 76 y el gráfico 90 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy*.

La tabla 76 muestra que en este filme por primera vez, no existen planos nocturnos en el tercer cuartil, planos diurnos en el cuarto cuartil y planos sin referencias visuales en el primer cuartil. También es un filme único en que el porcentaje de planos diurnos no es muy superior al resto, superando levemente el 50% en los cuartiles en los que están presentes. También *Topsy-Turvy* es el primer filme en el que los planos sin referencias visuales superan en el cuarto cuartil a los planos diurnos y nocturnos.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos aumenta del primer al tercer cuartil y desaparece en el cuarto, ostentando su máximo porcentaje en el tercer cuartil. Los planos nocturnos disminuyen del primer al segundo cuartil, desaparecen en el tercero y vuelven a aparecer en el cuarto, y tienen su máximo porcentaje en el tercer primer cuartil. Finalmente los planos sin referencias visuales aumentan progresivamente del segundo al cuarto cuartil alcanzando en este último su porcentaje máximo.

	Tabla 77. All or nothing	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	16	26	3	43	88
	Porcentaje	25,4%	45,6%	4,6%	79,6%	36,8%
Día	N° de planos	47	31	57	11	146
	Porcentaje	74,6%	54,4%	87,7%	20,4%	61,1%
Sin referencias visuales	N° de planos	0	0	5	0	5
	Porcentaje	0,0%	0,0%	7,7%	0,0%	2,1%

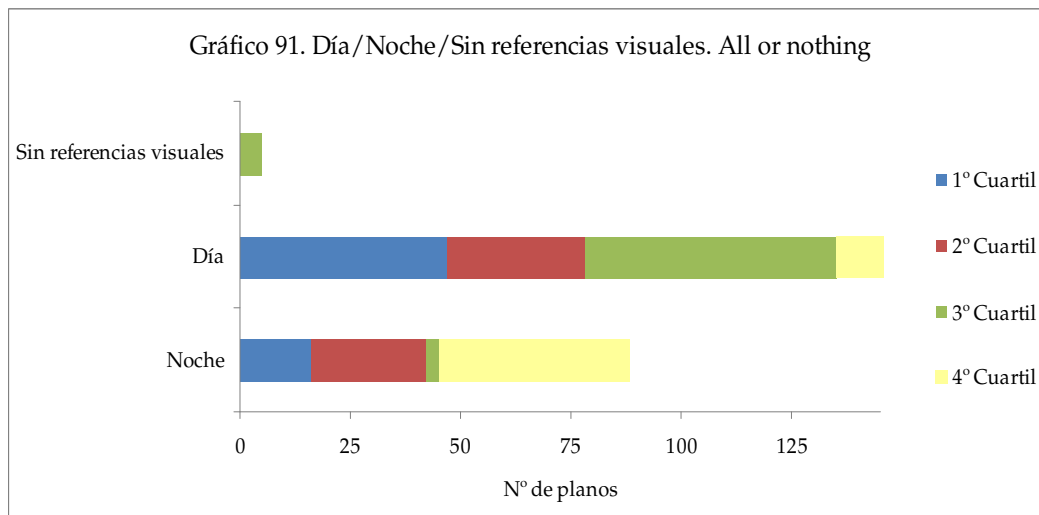


Gráfico - 91

La tabla 77 y el gráfico 91 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*.

La tabla 77 muestra que las localizaciones diurnas poseen un porcentaje superior a las nocturnas en el caso del primer y del tercer cuartil, ya que en el cuarto dominan las nocturnas, y en el segundo tanto las nocturnas como las diurnas poseen porcentajes muy similares.

En cuanto a las localizaciones sin referencias visuales son inexistentes en el primer, segundo y cuarto cuartil, siendo la proporción del tercer cuartil muy escasa.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos disminuyen del primer al segundo cuartil, aumentan en el tercero y vuelven a disminuir en el cuarto, ostentando el máximo porcentaje en el tercer cuartil.

Los planos nocturnos aumentan del primer al segundo cuartil, disminuyen en el tercero y aumentan en el cuarto, en el que poseen su máximo porcentaje.

Finalmente las localizaciones sin referencias visuales no evolucionan porque sólo existen en el tercer cuartil.

	Tabla 78. Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	18	3	44	14	79
	Porcentaje	34,0%	5,2%	65,7%	23,3%	33,2%
Día	N° de planos	28	45	23	46	142
	Porcentaje	52,8%	77,6%	34,3%	76,7%	59,7%
Sin referencias visuales	N° de planos	7	10	0	0	17
	Porcentaje	13,2%	17,2%	0,0%	0,0%	7,1%

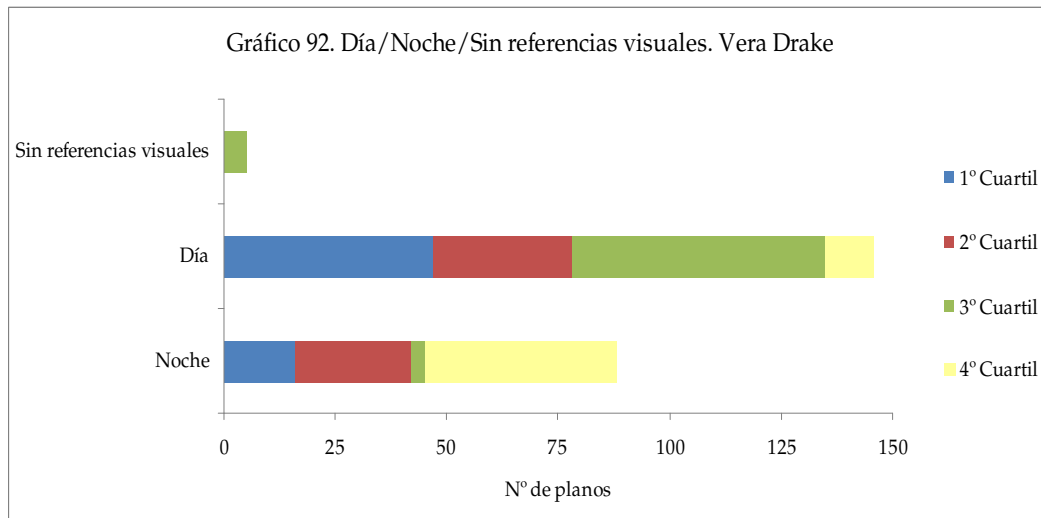


Gráfico - 92

La tabla 78 y el gráfico 92 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake*.

La tabla 78 muestra que también en este filme los planos diurnos poseen un porcentaje superior a los restantes, aunque los nocturnos son superiores a los restantes en el tercer cuartil.

Los planos sin referencias visuales poseen un porcentaje sensiblemente inferior a los restantes y además, son inexistentes en el tercer y el cuarto cuartil.

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos aumentan del primer al segundo cuartil, disminuyen en el tercero y vuelven a aumentar en el cuarto, situándose su máximo porcentaje en el segundo cuartil.

Los planos nocturnos disminuyen del primer al segundo cuartil, aumentan en el tercero y vuelve a disminuir en el cuarto, situándose su máximo porcentaje en el tercer cuartil.

Finalmente los planos sin referencias visuales aumentan del primer al segundo cuartil y desaparecen en los dos restantes.

Tabla 79. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Noche	N° de planos	4	7	19	5	35
	Porcentaje	5,3%	11,9%	35,8%	9,1%	14,5%
Día	N° de planos	71	52	34	50	207
	Porcentaje	94,7%	88,1%	64,2%	90,9%	85,5%

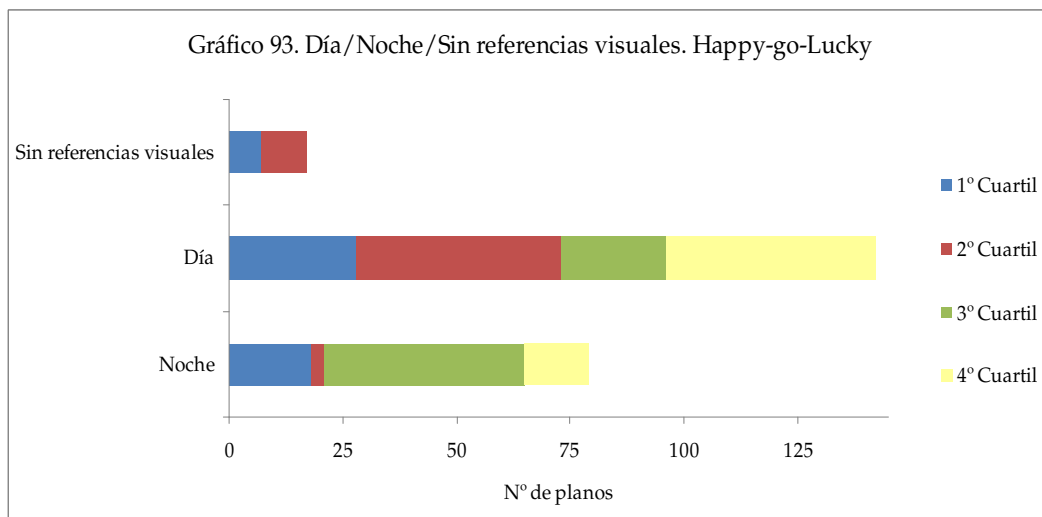


Gráfico - 93

La tabla 79 y el gráfico 93 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky*.

La tabla 79 muestra en primer lugar que en este filme no existen los planos sin referencias visuales. Al igual que en el resto de filmes, dominan las localizaciones diurnas frente a las nocturnas, en este caso en todos los cuartiles

La evolución de las variables día, noche y sin referencias visuales a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky* es irregular puesto que en el caso de los planos diurnos disminuyen del primer al tercer cuartil y aumentan en el cuarto, situándose su máximo porcentaje en el primer cuartil. Frente a ello los planos nocturnos aumentan del primer al tercer cuartil disminuyendo en el

cuarto, situándose su máximo porcentaje en el tercer cuartil. Por lo tanto en este filme se produce una disminución de las localizaciones diurnas a favor de las nocturnas hacia el final del filme.

4.2.3. Resultados descriptivos de la variable escala tonal en el universo analizado

Tabla 80. Resultados descriptivos. Escala tonal	Frecuencia	Porcentaje
Rojo	30	1,6%
Anaranjado-Amarillo	853	44,4%
Verde	581	30,2%
Cian	402	20,9%
Azul	56	2,9%
Magenta	1	0,1%
Total	1923	100,0%

En la tabla 80 se exponen los resultados descriptivos relativos a la variable escala tonal del universo analizado. Tanto en la columna de la frecuencia como en la del porcentaje se observa que se trata de un universo en el que predomina la tonalidad anaranjada-amarilla, en segundo lugar, la verde y en tercer lugar la cian. En menor cantidad se encuentran el tono azul, el rojo, y es prácticamente inexistente el magenta. Las tres tonalidades con mayor representación poseen porcentajes mucho más elevados que el resto, cuya presencia apenas es significativa.

Por lo tanto, el universo analizado posee un estilo visual caracterizado por dos tonalidades cálidas y una fría. También son colores secundarios en el caso del anaranjado-amarillo y del cian, y primario en el caso del verde.

- Evolución de la variable tonalidad dividida en escalas en el universo analizado

		Tabla 81. Tabla de contingencia. Escala tonal				Nº de planos total
		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	
Rojo	Nº de planos	10	7	5	8	30
	Porcentaje	1,9%	1,6%	1,0%	1,8%	1,6%
Anaranjado-Amarillo	Nº de planos	236	198	227	192	853
	Porcentaje	45,3%	44,6%	44,6%	42,8%	44,4%
Verde	Nº de planos	150	133	144	154	581
	Porcentaje	28,8%	30,0%	28,3%	34,3%	30,2%
Cian	Nº de planos	111	86	128	77	402
	Porcentaje	21,3%	19,4%	25,1%	17,1%	20,9%
Azul	Nº de planos	14	20	4	18	56
	Porcentaje	2,7%	4,5%	0,8%	4,0%	2,9%
Magenta	Nº de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	0,2%	0,0%	0,1%

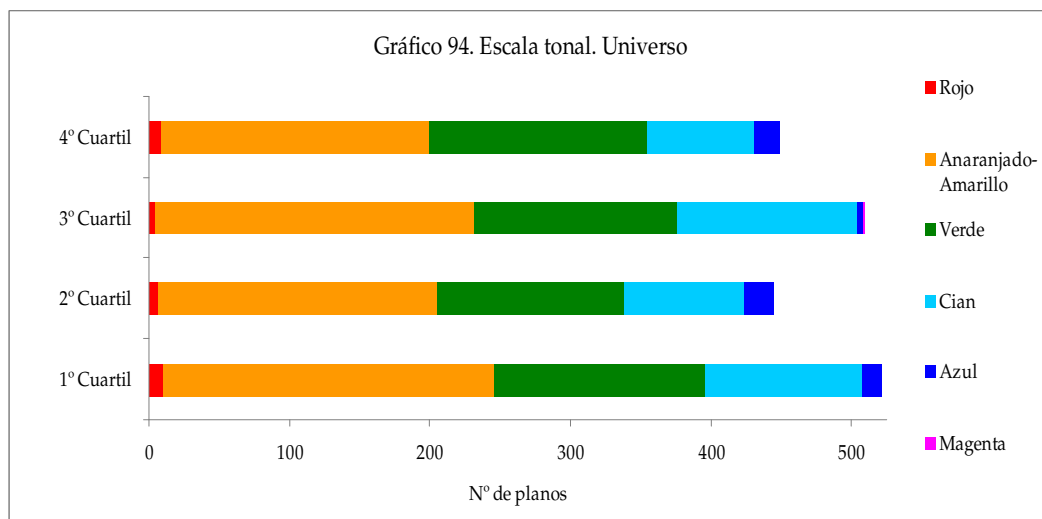


Gráfico - 94

En la tabla 81 y en el gráfico 94 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo analizado.

La tabla 81 muestra la supremacía del anaranjado-amarillo en el universo analizado, le sigue el verde, el cian, el rojo y el magenta.

La evolución de la tonalidad por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del universo analizado es irregular y no existe un patrón común a las variables. No obstante tan sólo el anaranjado-amarillo evoluciona disminuyendo su porcentaje del primer al cuarto cuartil.

En cuanto a los valores máximos tanto el rojo como el anaranjado-amarillo los sitúan en el primer cuartil, el verde domina en el cuarto, el cian y el magenta en el tercero y el azul en el segundo.

- Resultados descriptivos de la variable tonalidad dividida en escalas, filme a filme

Tabla 82a. Frecuencias	Rojo		Anaranjado-amarillo		Verde	
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje
Life is sweet	6	2,9%	92	43,8%	100	47,6%
Naked	0	0,0%	36	14,9%	102	42,1%
Secrets and lies	0	0,0%	13	5,4%	67	27,8%
Career girls	0	0,0%	95	39,1%	38	15,6%
Topsy-Turvy	20	7,5%	193	72,0%	45	16,8%
All or nothing	4	1,7%	206	86,2%	28	11,7%
Vera Drake	0	0,0%	174	73,1%	52	21,8%
Happy-go-Lucky	0	0,0%	44	18,2%	149	61,6%

Tabla 82b. Frecuencias	Cian		Azul		Magenta		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	12	5,7%	0	0,0%	0	0,0%	210
Naked	100	41,3%	4	1,7%	0	0,0%	242
Secrets and lies	136	56,4%	25	10,4%	0	0,0%	241
Career girls	87	35,8%	22	9,1%	1	0,4%	243
Topsy-Turvy	8	3,0%	2	0,7%	0	0,0%	268
All or nothing	1	0,4%	0	0,0%	0	0,0%	239
Vera Drake	11	4,6%	1	0,4%	0	0,0%	238
Happy-go-Lucky	47	19,4%	2	0,8%	0	0,0%	242

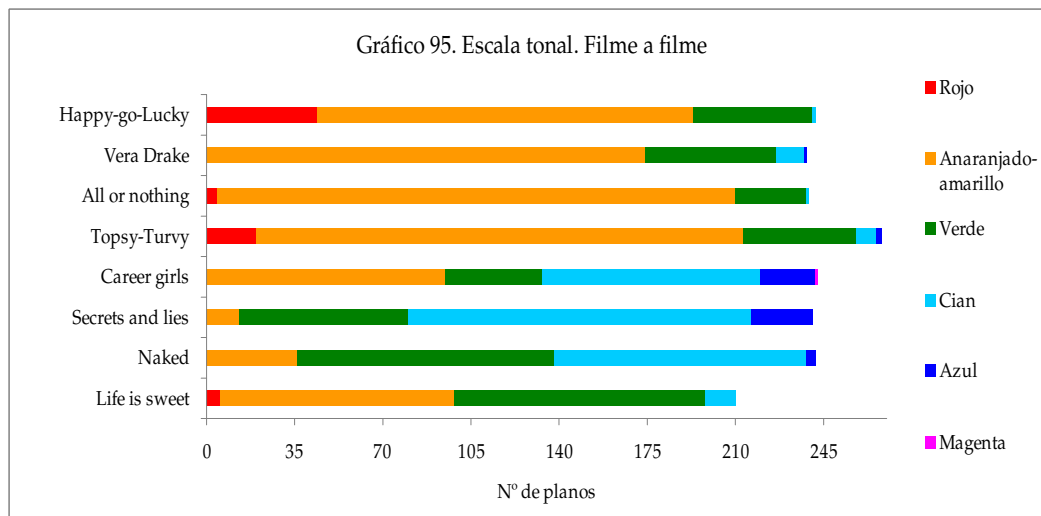


Gráfico - 95

En las tablas 82a y 82b, y en el gráfico 95 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a las seis tonalidades que componen la escala tonal en la totalidad de los filmes analizados.

Las tablas "82a y 82b muestran que los filmes se pueden dividir en grupos con similares características tonales. Un grupo está formado exclusivamente por *Life is sweet*, debido a su empleo mayoritario de verde y de anaranjado-amarillo; el segundo grupo lo forman *Naked* y *Secrets and lies*, por la presencia mayoritaria de verde y cian; *Career girls* se sitúa en el tercer grupo debido a la presencia mayoritaria de anaranjado-amarillo y cian; el cuarto grupo está compuesto por *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*, por la presencia mayoritaria de anaranjado-amarillo y verde; y el quinto grupo está compuesto en exclusiva por *Happy-go-Lucky* por la presencia mayoritaria de verde y cian.

El verde junto con el anaranjado-amarillo, son las tonalidades que poseen mayor porcentaje en la mayoría de los filmes. En el caso del anaranjado-amarillo los filmes en los que está presente con mayor importancia por orden: *All or nothing*, *Vera Drake*, *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*, filmes que siguen un orden cronológico. Frente a ello los filmes en los que más presencia posee el verde son por orden *Happy-go-Lucky*, *Life is sweet* y *Naked*.

El azul también está presente casi en exclusiva en los filmes *Secrets and lies* y *Career girls*, ya que el porcentaje presente en *Naked*, *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky* es prácticamente inexistente.

Por su parte la tonalidad roja que apenas posee representación, conserva un porcentaje en los filmes *Topsy-Turvy* y en *Happy-go-Lucky*. El magenta que casi es inexistente sólo está presente en *Career girls*.

- Evolución de la variable tonalidad dividida en escalas, filme a filme

		Tabla 83. Life is sweet	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Rojo	N° de planos	0	0	2	4	6	
	Porcentaje	0,0%	0,0%	33,2%	66,7%	2,9%	
Anaranjado-Amarillo	N° de planos	18	28	23	23	92	
	Porcentaje	19,6%	30,4%	25,0%	25,0%	43,8%	
Verde	N° de planos	32	24	24	20	100	
	Porcentaje	32,0%	24,0%	24,0%	20,0%	47,6%	
Cian	N° de planos	3	1	3	5	12	
	Porcentaje	25,0%	8,3%	25,0%	41,7%	5,7%	

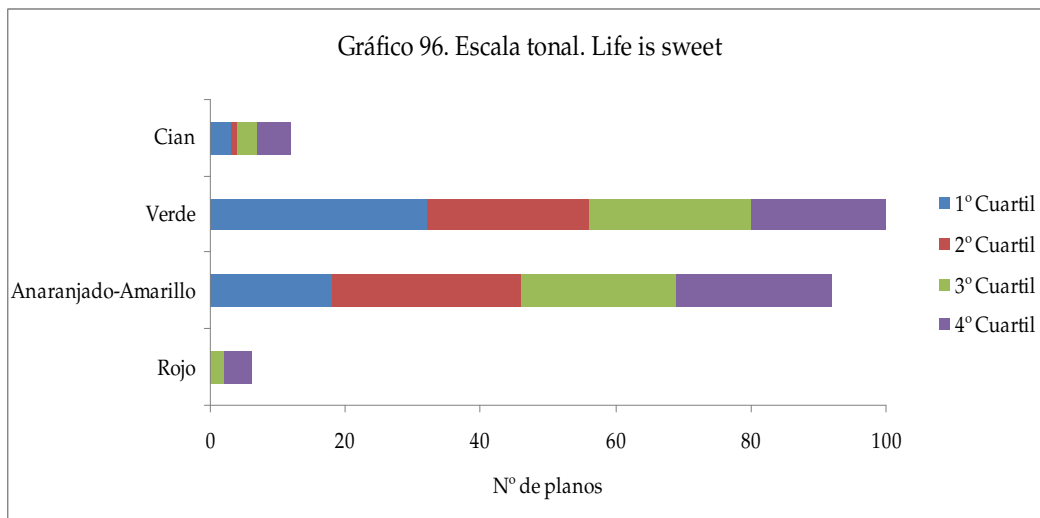


Gráfico - 96

La tabla 83 y el gráfico 96 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet*

La tabla 83 muestra que en este filme sólo están presentes cuatro tonos (rojo, anaranjado-amarillo, verde y cian), y por lo tanto no existe ni el azul ni el magenta.

En este filme el anaranjado-amarillo se encuentra entre los tonos principales.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet* es irregular, y por lo tanto no existe un patrón de comportamiento similar entre los diferentes tonos.

El máximo porcentaje del verde se concentra en el primer cuartil, el del anaranjado-amarillo en el segundo, y el del cian y el rojo en el último cuartil. Por lo tanto los dos tonos con mayor presencia poseen sus máximos porcentajes en los dos primeros cuartiles, frente a los tonos con menor presencia que se concentran en los dos últimos.

	Tabla 84. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Anaranjado- Amarillo	N° de planos	12	11	6	7	36
	Porcentaje	33,3%	30,6%	16,7%	19,4%	14,9%
Verde	N° de planos	27	17	26	32	102
	Porcentaje	26,5%	16,7%	25,5%	31,4%	42,1%
Cian	N° de planos	32	8	34	26	100
	Porcentaje	32,0%	8,0%	34,0%	26,0%	41,3%
Azul	N° de planos	3	0	0	1	4
	Porcentaje	75,0%	0,0%	0,0%	25,0%	1,7%

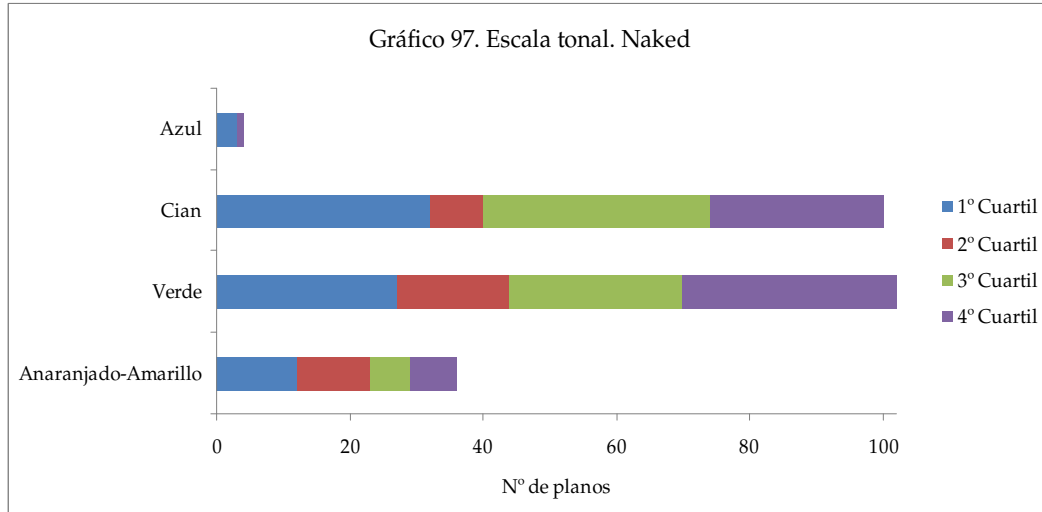


Gráfico - 97

La tabla 84 y el gráfico 97 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked*.

La tabla 84 muestra que en este filme sólo están presentes cuatro tonos (anaranjado-amarillo, verde, cian y azul) y por lo tanto no existe ni el rojo ni el magenta.

Dominio del verde pero muy cercano al valor del cian, le siguen el anaranjado-amarillo, y el azul. Todos los tonos están presentes en los cuatro cuartiles a excepción del azul que sólo aparece en dos cuartiles.

En este filme el anaranjado-amarillo no se encuentra entre los tonos principales, lo que supone una rareza.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked* es también irregular, y no existe un patrón de comportamiento similar entre los diferentes tonos.

El máximo porcentaje del verde se sitúa en el cuarto cuartil, el del cian en el tercero, y el del anaranjado-amarillo y el azul en el primero. Por lo tanto, al contrario que en el filme anterior, en éste los dos tonos con mayor presencia figuran en los dos últimos cuartiles, frente a los dos tonos con menor presencia se sitúan en el primer cuartil.

	Tabla 85. Secrets and lies	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Anaranjado-Amarillo	N° de planos	10	3	0	0	13
	Porcentaje	76,9%	23,1%	0,0%	0,0%	5,4%
Verde	N° de planos	29	16	17	5	67
	Porcentaje	43,3%	23,9%	25,4%	7,5%	27,8%
Cian	N° de planos	28	35	46	27	136
	Porcentaje	20,6%	25,7%	33,8%	19,9%	56,4%
Azul	N° de planos	3	3	2	17	25
	Porcentaje	12,0%	12,0%	8,0%	68,0%	10,4%

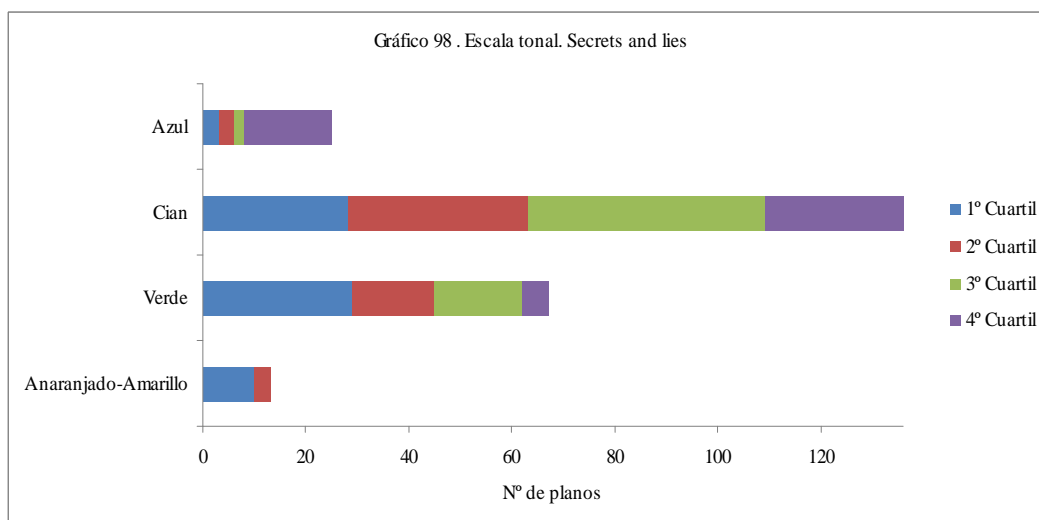


Gráfico - 98

La tabla 85 y el gráfico 98 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies*.

La tabla 85 muestra que de modo similar al filme anterior, en esta obra sólo están presentes cuatro tonos (anaranjado-amarillo, verde, cian y azul), y por lo tanto no existe ni el rojo ni el magenta.

Dominio del tono cian al que le sigue por orden de mayor a menor, el verde, el azul y el anaranjado-amarillo. Todos los tonos están presentes en la totalidad

de los cuartiles, a excepción del anaranjado-amarillo sólo presente en los dos primeros cuartiles.

En este filme el anaranjado-amarillo no se encuentra entre los tonos principales, lo que supone una rareza.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies* es también irregular, y no existe un patrón de comportamiento similar entre los diferentes tonos.

El máximo porcentaje del cian se sitúa en el tercer cuartil, el del verde y el del anaranjado-amarillo en el primer cuartil, y el del azul en el cuarto cuartil. Por lo tanto en este filme los tonos con mayor presencia no se sitúan en cuartiles similares, sino en el tercero y en el primero respectivamente.

	Tabla 86. Career girls	1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	Nº de planos total
Anaranjado- Amarillo	Nº de planos	18	7	38	32	95
	Porcentaje	18,9%	7,4%	40,0%	33,7%	39,1%
Verde	Nº de planos	20	4	4	10	38
	Porcentaje	52,6%	10,5%	10,5%	26,3%	15,6%
Cian	Nº de planos	23	25	27	12	87
	Porcentaje	26,4%	28,7%	31,0%	13,8%	35,8%
Azul	Nº de planos	6	15	1	0	22
	Porcentaje	27,3%	68,2%	4,5%	0,0%	9,1%
Magenta	Nº de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,4%

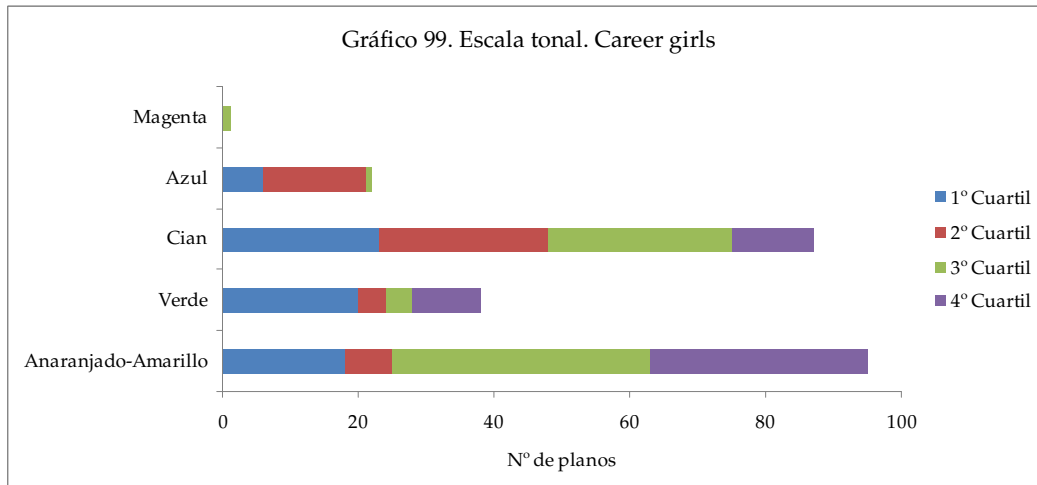


Gráfico - 99

La tabla 86 y el gráfico 99 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls*.

La tabla 86 muestra que este es el primer filme si seguimos un orden cronológico, en el que están presentes cinco tonos (anaranjado-amarillo, verde, cian, azul y magenta), y por lo tanto no existe el rojo.

Domina el tono anaranjado-amarillo, seguido del cian, el verde, el azul y el magenta, que es prácticamente inexistente. Todos los tonos están presentes en todos los cuartiles a excepción del azul –existente en tres– y del magenta, sólo presente en uno.

En este filme el anaranjado-amarillo forma parte de los tonos principales.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls* es también irregular, y no existe un patrón de comportamiento similar entre los diferentes tonos.

El máximo porcentaje del anaranjado-amarillo y del cian se sitúa en el tercer cuartil, el del verde en el primero, el del azul en el segundo y el del magenta en el tercero. Por lo tanto y con la excepción del magenta, los dos tonos con mayor porcentaje concentran sus máximos valores en los dos últimos cuartiles, frente a los dos que poseen un menor porcentaje cuyos valores máximos se sitúan en los dos primeros cuartiles.

	Tabla 87. Topsy-Turvy	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Rojo	N° de planos	10	6	0	4	20
	Porcentaje	50,0%	30,0%	0,0%	20,0%	7,5%
Anaranjado-Amarillo	N° de planos	54	45	55	39	193
	Porcentaje	28,0%	23,3%	28,5%	20,2%	72,0%
Verde	N° de planos	2	13	15	15	45
	Porcentaje	4,4%	28,9%	33,3%	33,3%	16,8%
Cian	N° de planos	0	7	0	1	8
	Porcentaje	0,0%	87,5%	0,0%	12,5%	3,0%
Azul	N° de planos	0	2	0	0	2
	Porcentaje	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,7%

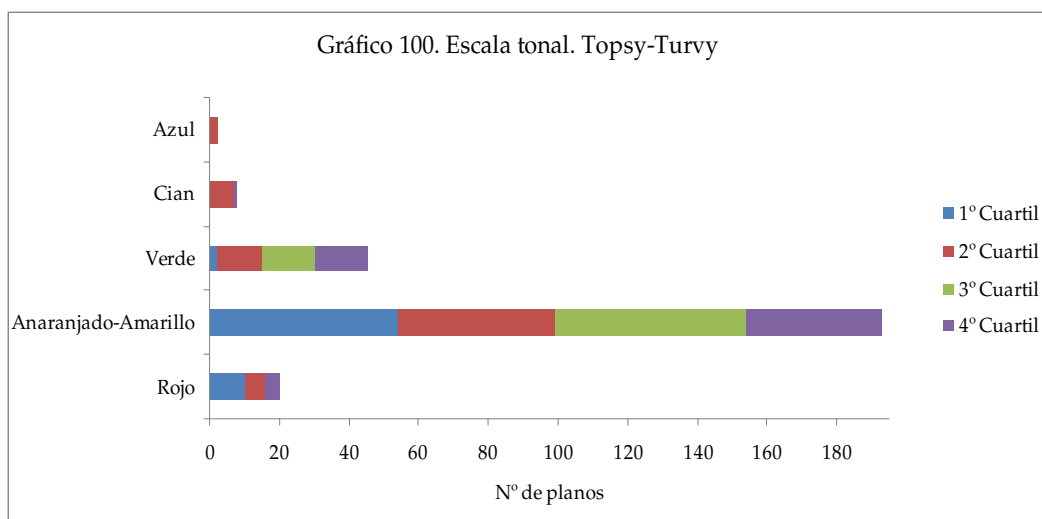


Gráfico - 100

La tabla 87 y el gráfico 100 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy*.

La tabla 87 muestra que en este filme al igual que en *Career girls*, también están presentes cinco tonos, aunque en este caso en vez del magenta existe rojo. Por lo tanto los cinco tonos presentes son el rojo, el anaranjado-amarillo, el verde, el cian y el azul.

Domina el anaranjado-amarillo, seguido del verde, el rojo, el cian y el azul. En este filme sólo están presentes en todos los cuartiles el anaranjado-amarillo y el verde, ya que el rojo está presente en tres, el cian en dos, y el azul en uno.

También en este filme el anaranjado-amarillo forma parte de los tonos principales.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy* es también irregular, y no existe un patrón de comportamiento similar entre los diferentes tonos.

El máximo porcentaje del anaranjado-amarillo se sitúa en el tercer cuartil, el del verde el tercero y el cuarto, el del rojo en el primero, y el del cian y el azul en el segundo. Por lo tanto también en este filme los dos tonos con mayor presencia concentran sus máximos valores en los dos últimos cuartiles, frente a los tres con menor presencia que los concentran en los dos primeros.

		Tabla 88. All or nothing	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Rojo	N° de planos	0	1	3	0	4	
	Porcentaje	0,0%	25,0%	75,0%	0,0%	1,7%	
Anaranjado- Amarillo	N° de planos	62	53	53	38	206	
	Porcentaje	30,1%	25,7%	25,7%	18,4%	86,2%	
Verde	N° de planos	1	3	9	15	28	
	Porcentaje	3,6%	10,7%	32,1%	53,6%	11,7%	
Cian	N° de planos	0	0	0	1	1	
	Porcentaje	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,4%	

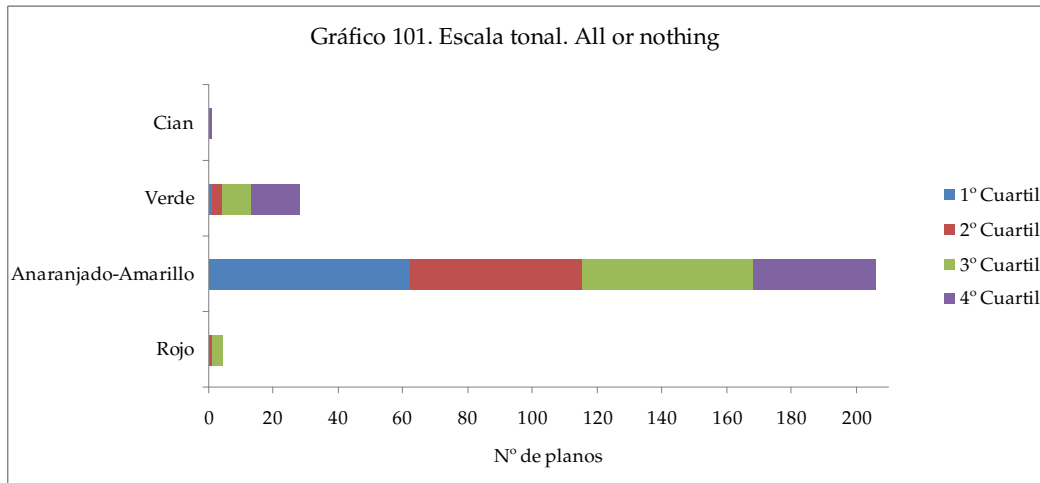


Gráfico - 101

La tabla 88 y el gráfico 101 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*.

La tabla 88 muestra que en este filme vuelven a estar presentes sólo cuatro tonos (rojo, anaranjado-amarillo, verde y cian), y por lo tanto, no existen ni el azul ni el magenta.

Domina de nuevo el anaranjado-amarillo, con n gran porcentaje, seguido del verde, el rojo y el cian. En este filme sólo están presentes en todos los cuartiles el anaranjado-amarillo y el verde (similar a *Topsy-Turvy*), ya que el rojo está presente en dos cuartiles y el cian en uno.

También en este filme el anaranjado-amarillo forma parte de los tonos principales.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing* no es irregular en el caso de los dos tonos principales, que en el caso del abarajando-amarillo disminuye del primer al cuarto cuartil, y en el del verde aumenta del primero al cuarto.

El máximo porcentaje del anaranjado-amarillo se sitúa en el primer cuartil, el del verde y el del cian en el cuarto, y el del rojo en el tercero. Por lo tanto en este filme como en *Secrets and lies* los dos tonos con mayor presencia no se sitúan en cuartiles similares.

	Tabla 89. Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Anaranjado-Amarillo	N° de planos	52	42	40	40	174
	Porcentaje	29,9%	24,1%	23,0%	23,0%	73,1%
Verde	N° de planos	1	15	17	19	52
	Porcentaje	1,9%	28,8%	32,7%	36,5%	21,8%
Cian	N° de planos	0	1	9	1	11
	Porcentaje	0,0%	9,1%	81,8%	9,1%	4,6%
Azul	N° de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,4%

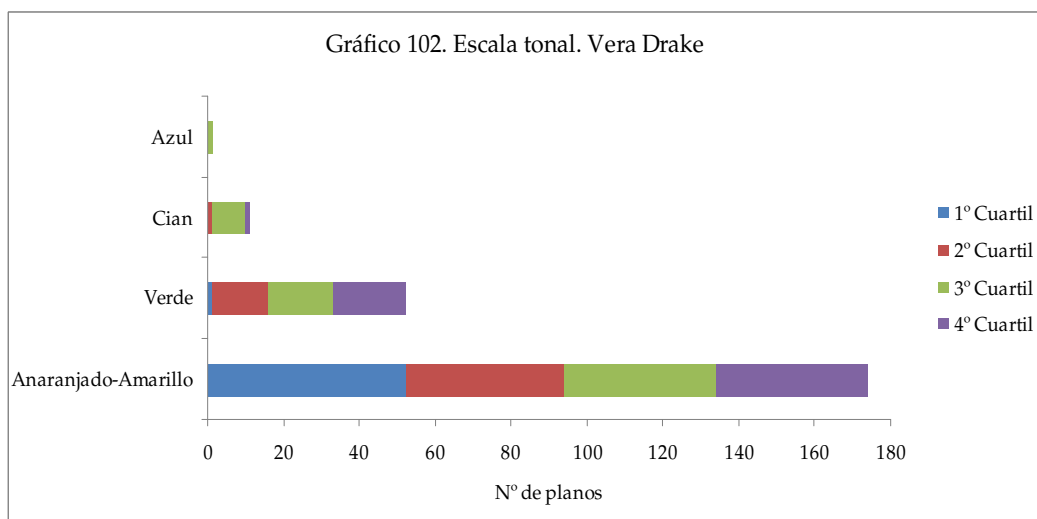


Gráfico - 102

La tabla 89 y el gráfico 102 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake*.

La tabla 89 muestra que en este filme vuelven a estar presentes sólo cuatro tonos (anaranjado-amarillo, verde, cian y azul), y por lo tanto no existen ni el rojo ni el magenta.

Domina de nuevo el anaranjado-amarillo con un gran porcentaje, le sigue el verde, el cian y el azul. En este filme sólo están presentes en todos los cuartiles el anaranjado-amarillo y el verde (similar a *Topsy-Turvy* y *All or nothing*), ya que el cian está presente en tres cuartiles y el azul en uno.

También en este filme el anaranjado-amarillo forma parte de los tonos principales.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake* no es irregular en el caso de los dos tonos principales, ya que en el caso del anaranjado-amarillo disminuye del primer al cuarto cuartil, y en el caso del verde aumentan del primero al cuarto (como en *All or nothing*).

El máximo porcentaje del anaranjado-amarillo se sitúa en el primer cuartil, el del verde en el cuarto cuartil, y el del cian y el azul en el tercer cuartil. Por lo tanto en este filme como en *All or nothing*, los dos tonos con mayor presencia se sitúan en el primer cuartil y en el último respectivamente.

		Tabla 90. Happy-go-Lucky	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Anaranjado-Amarillo	N° de planos	10	9	12	13	44	
	Porcentaje	22,7%	20,5%	27,3%	29,5%	18,2%	
Verde	N° de planos	38	41	32	38	149	
	Porcentaje	25,5%	27,5%	21,5%	25,5%	61,6%	
Cian	N° de planos	25	9	9	4	47	
	Porcentaje	53,2%	19,1%	19,1%	8,5%	19,4%	
Azul	N° de planos	2	0	0	0	2	
	Porcentaje	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,8%	

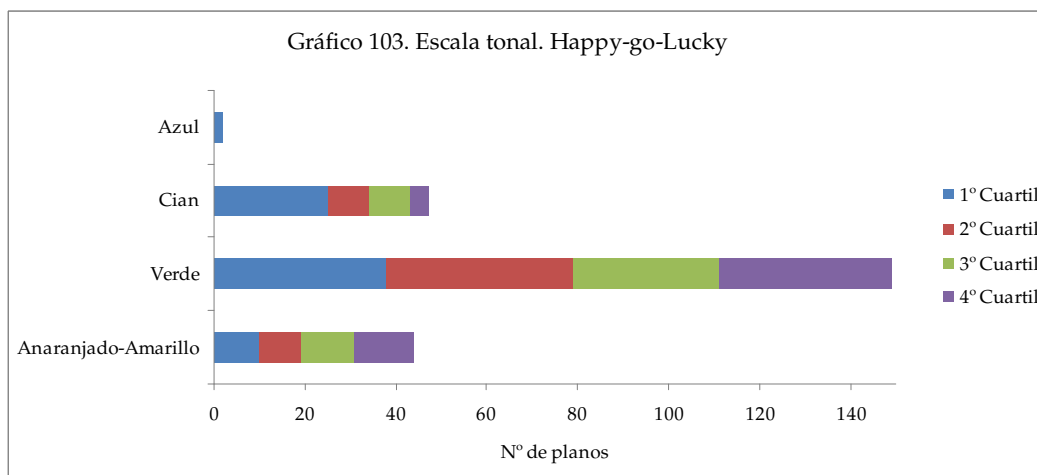


Gráfico - 103

La tabla 90 y el gráfico 103 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la escala tonal a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky*.

La tabla 90 muestra que en este filme vuelven a estar presentes cuatro tonos (anaranjado-amarillo, verde, cian y azul), tal y como sucede en *Naked*. La mayoría de los tonos están presentes en la totalidad de los cuartiles a excepción del azul que existe sólo en el primer cuartil.

En este filme el anaranjado-amarillo no se encuentra entre los tonos principales.

La evolución de los diferentes tonos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky* no es irregular en el caso del cian, puesto que disminuye paulatinamente del primer al cuarto cuartil.

El máximo porcentaje del verde se sitúa en el segundo cuartil, el del cian en el primero, el del anaranjado-amarillo en el tercero, y el del azul en el primero. Por lo tanto y con la excepción del azul, los dos tonos con mayor representación poseen sus máximos porcentajes en los dos primeros cuartiles.

4.2.4. Resultados descriptivos de la variable tonalidad dividida en cálidos y fríos en el universo analizado

Tabla 91. Resultados descriptivos. Cálidos/Fríos	Frecuencia	Porcentaje
Cálidos	1332	69,3%
Fríos	591	30,7%

En la tabla 91 se exponen los resultados descriptivos relativos a la variable tonalidad dividida en cálidos y fríos del universo analizado. Tanto en la columna de la frecuencia como en la del porcentaje se observa que se trata de un universo en el que predomina la tonalidad cálida.

- Evolución de la variable tonalidad dividida en cálidos y fríos en el universo analizado

		Tabla 92. Tabla de contingencia. Cálidos/Fríos				Nº de planos total
		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	
Cálidos	Nº de planos	360	312	334	326	1332
	Porcentaje	69,1%	70,3%	65,6%	72,6%	69,3%
Fríos	Nº de planos	161	132	175	123	591
	Porcentaje	30,9%	29,7%	34,4%	27,4%	30,7%

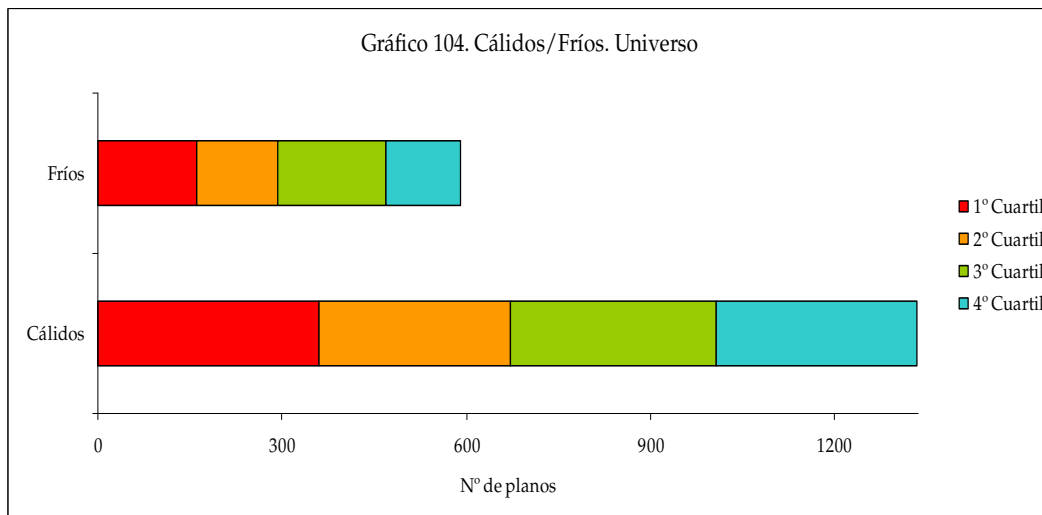


Gráfico - 104

En la tabla 92 y en el gráfico 104 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la tonalidad dividida en cálidos y fríos, a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo analizado.

La tabla 92 muestra la superioridad de las tonalidades cálidas frente a las frías en todos los cuartiles.

La evolución de ambas tonalidades a lo largo de los cuartiles es irregular, puesto que en ambas se produce un movimiento ascendente y descendente de un cuartil a otro. En el caso de los tonos cálidos aumenta el porcentaje del primer al

segundo cuartil, desciende en el tercero y vuelve a aumentar en el cuarto. El porcentaje máximo de esta tonalidad se encuentra en el cuarto cuartil.

El comportamiento de las tonalidades frías contrario al de las cálidas, es decir que si las cálidas aumentan, las frías disminuyen y viceversa. El máximo porcentaje de esta tonalidad se encuentra en el tercer cuartil.

Por lo tanto el máximo porcentaje de ambos tonos se encuentran en los dos últimos cuartiles del universo analizado.

- Resultados descriptivos de la variable tonalidad dividida en cálidos y fríos filme a filme

Tabla 93	Cálidos		Fríos		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	187	89,0%	23	11,0%	210
Naked	101	41,7%	141	58,3%	242
Secrets and lies	49	20,3%	192	79,7%	241
Career girls	129	53,1%	114	46,9%	243
Topsy-Turvy	254	94,8%	14	5,2%	268
All or nothing	237	99,2%	2	0,8%	239
Vera Drake	221	92,9%	17	7,1%	238
Happy-go-Lucky	154	63,6%	88	36,4%	242

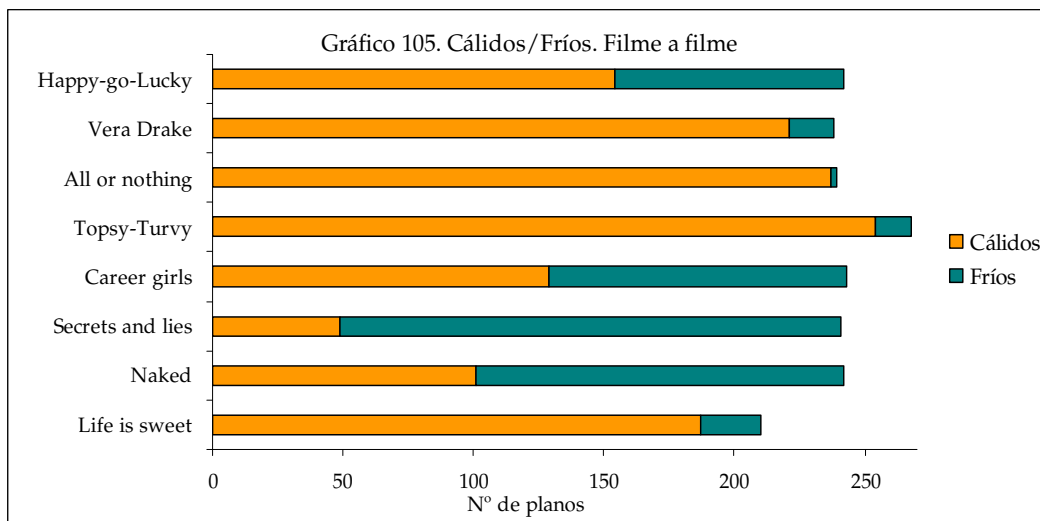


Gráfico - 105

En la tabla 93 y en el gráfico 105 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos, de cada uno de los filmes de forma individual.

La tabla 93 muestra que filmes cuyos como *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*, poseen un porcentaje de tonalidad cálida muy similar, superior al 90%. Estos filmes no sólo son los más cálidos de toda la filmografía analizada, sino que además poseen un orden cronológico. Con porcentajes muy similares a los filmes anteriores se encuentra *Life is sweet*, filme que en este caso no sigue ningún orden cronológico con respecto a las tres anteriores pero es el primero de la filmografía analizada.

Happy-go-Lucky posee valores cálidos que superan a los fríos, pero que no llegan a alcanzar a los valores de los citados filmes más cálidos.

Filmes cuyos valores cálidos y fríos están más igualados entre sí son *Career girls* y *Naked*. En el primero de ellos los valores cálidos superan ligeramente a los fríos, y en el segundo sucede al contrario, los fríos superan ligeramente a los cálidos.

Un caso excepcional es el de *Secrets and lies* puesto que aunque como en *Naked*, los valores fríos superan a los cálidos, en este caso poseen un porcentaje muy superior.

Por lo tanto el filme más frío es *Secrets and lies*, seguido de *Naked* y *Career girls*, filmes que por otro lado se encuentran muy próximos cronológicamente.

Si tenemos en cuenta el conjunto de la filmografía y su evolución cronológica, desde el primer filme *–Life is sweet–* se produce un descenso hacia tonos más fríos llegando en *Secrets and lies* al cenit de frialdad. Posteriormente parece existir una tendencia hacia el abandono de dicha frialdad hasta alcanzar las cotas más altas de calidez en el filme *All or nothing*, y tras éste, se produce de nuevo un descenso en el porcentaje de tonos cálidos sin llegar a las tonalidades frías. Por lo tanto parece detectarse también a esta escala un *pattern* en el comportamiento de la tonalidad en la totalidad de la filmografía.

- Evolución de la variable tonalidad dividida en cálidos y fríos, filme a filme

Tabla 94. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos	48	52	46	41	187
	Porcentaje	90,6%	98,1%	88,5%	78,8%	89,0%
Fríos	N° de planos	5	1	6	11	23
	Porcentaje	9,4%	1,9%	11,5%	21,2%	11,0%

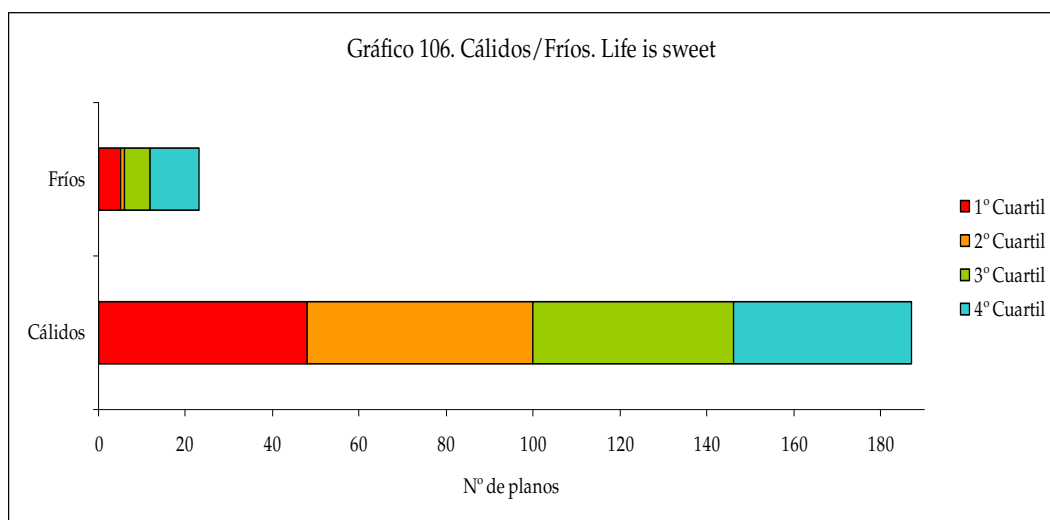


Gráfico - 106

La tabla 94 y el gráfico 106 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet*.

La tabla 94 muestra que *Life is sweet* es un filme dominado por las tonalidades cálidas con porcentajes muy superiores a los de las frías.

La evolución de los tonos cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet* es irregular en el sentido de que en el caso de las tonalidades cálidas aumenta del primer al segundo cuartil en el que alcanza su máximo porcentaje, y disminuye en el tercero y el cuarto de modo paulatino. El comportamiento por lo tanto de los tonos fríos es opuesto al de los cálidos.

	Tabla 95. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos	26	24	21	30	101
	Porcentaje	35,1%	66,7%	31,8%	45,5%	41,7%
Fríos	N° de planos	48	12	45	36	141
	Porcentaje	64,9%	33,3%	68,2%	54,5%	58,3%

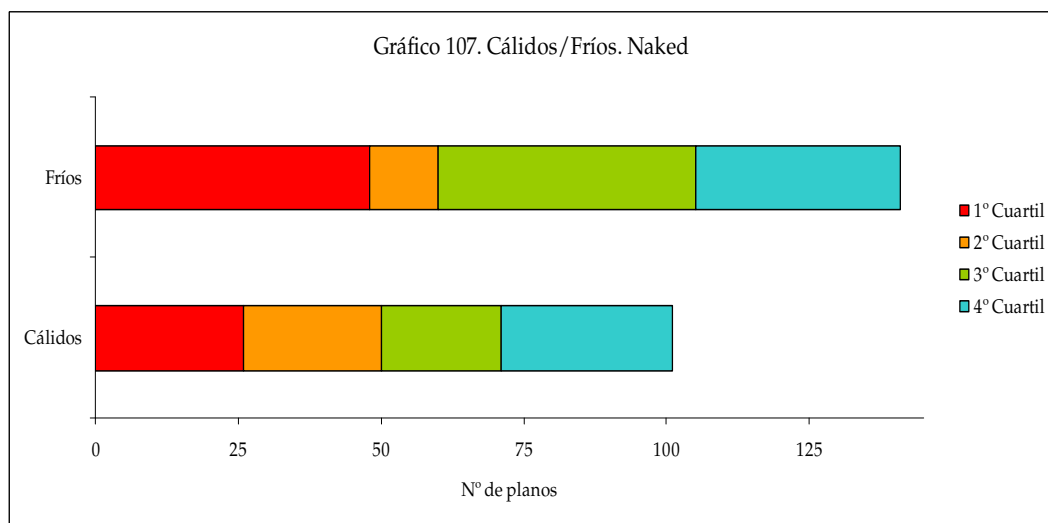


Gráfico - 107

La tabla 95 y el gráfico 107 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked*.

La tabla 95 muestra que la mayoría de los cuartiles en *Naked* poseen un porcentaje superior de tonalidades frías, a excepción del segundo cuartil en el que dominan las tonalidades cálidas. No obstante en este filme los porcentajes entre las tonalidades cálidas y las frías están bastante equilibrados, es decir que no existen grandes diferencias entre ellas.

La evolución de los tonos cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked* es irregular puesto que en el caso de las tonalidades frías disminuyen del primer al segundo cuartil dominando las cálidas con su máximo porcentaje. Los tonos fríos vuelven a ascender en el siguiente cuartil y vuelven a

dominar sobre las cálidas, alcanzando su máximo porcentaje, y finalmente se reducen en el último cuartil aunque sin perder el dominio.

		Tabla 96. Secrets and lies				Nº de planos total
		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	
Cálidos	Nº de planos	32	12	3	2	49
	Porcentaje	45,7%	21,1%	4,6%	4,1%	20,3%
Fríos	Nº de planos	38	45	62	47	192
	Porcentaje	54,3%	78,9%	95,4%	95,9%	79,7%

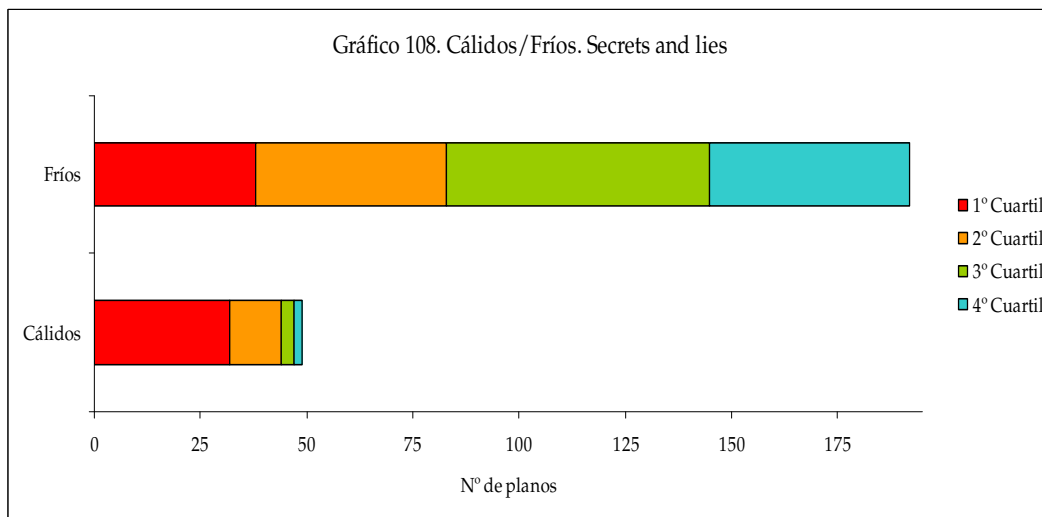


Gráfico - 108

La tabla 96 y el gráfico 108 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies*.

En la tabla 96 se observa que en este filme dominan las tonalidades frías en todos los cuartiles, con porcentajes superiores al 50%.

La evolución de las tonalidades cálidas y frías en este filme es regular puesto que en el caso de las frías se produce un aumento progresivo desde el primer cuartil al cuarto, en el que alcanza su máximo porcentaje, de tal forma que el primero posee un mayor equilibrio con las tonalidades cálidas, pero el último

alcanza un porcentaje cercano al 100%. Las tonalidades cálidas poseen el máximo porcentaje en el primer cuartil.

		Tabla 97. Career girls	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos		36	11	42	40	129
	Porcentaje		53,7%	21,6%	59,2%	74,1%	53,1%
Fríos	N° de planos		31	40	29	14	114
	Porcentaje		46,3%	78,4%	40,8%	25,9%	46,9%

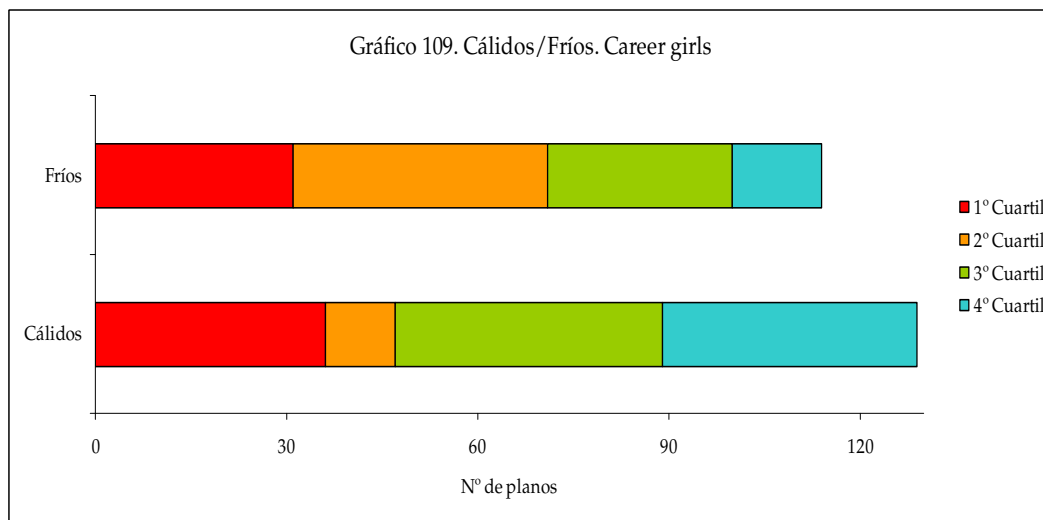


Gráfico - 109

La tabla 97 y el gráfico 109 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls*.

La tabla 97 muestra que en este filme sucede lo contrario que en *Naked* en el sentido de que la mayoría de los cuartiles son cálidos a excepción del segundo cuartil dominado por los fríos. No obstante en este filme los porcentajes no son muy elevados, es decir que existe cierto equilibrio entre los tonos fríos y los cálidos, al menos en el primer y en el tercer cuartil.

La evolución de las tonalidades cálidas y frías a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls* es regular puesto que en el caso de los tonos

cálidos se produce un descenso del primer al segundo cuartil dominando las frías con su máximo porcentaje. Los tonos cálidos vuelven a ascender del segundo al tercer cuartil y continúan dicho ascenso en el cuarto cuartil en el que alcanzan su máximo porcentaje.

		Tabla 98. Topsy-Turvy	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos		66	63	68	57	254
	Porcentaje		100,0%	86,3%	97,1%	96,6%	94,8%
Fríos	N° de planos		0	10	2	2	14
	Porcentaje		0,0%	13,7%	2,9%	3,4%	5,2%

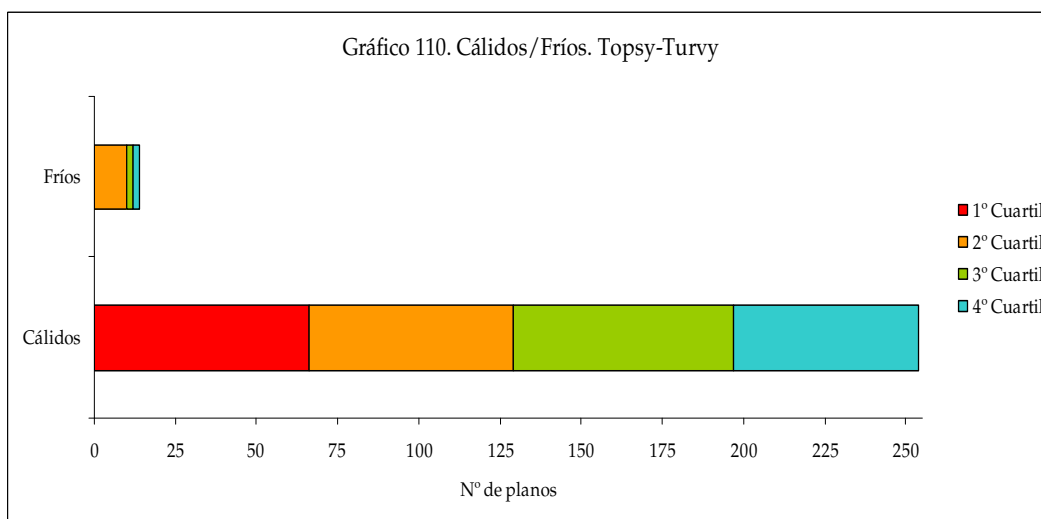


Gráfico - 110

La tabla 98 y el gráfico 110 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy*.

La tabla 98 muestra que este filme está claramente dominado en todos los cuartiles por las tonalidades cálidas con porcentajes que no descienden del 80%, hasta el punto que las tonalidades frías no existen en el primer cuartil.

La evolución de las tonalidades cálidas y frías a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy* es irregular puesto que se produce un descenso de las tonalidades cálidas del primer al segundo cuartil, aumentan del segundo al tercero y vuelven a reducirse en el cuarto. Por lo tanto en este filme se producen pequeñas oscilaciones de la tonalidad entre los cuartiles, con cambios no muy significativos. El máximo porcentaje que alcanza la tonalidad cálida se encuentra en el primer cuartil.

		Tabla 99. All or nothing	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos		63	57	64	53	237
	Porcentaje		100,0%	100,0%	98,5%	98,1%	99,2%
Fríos	N° de planos		0	0	1	1	2
	Porcentaje		0,0%	0,0%	1,5%	1,9%	0,8%

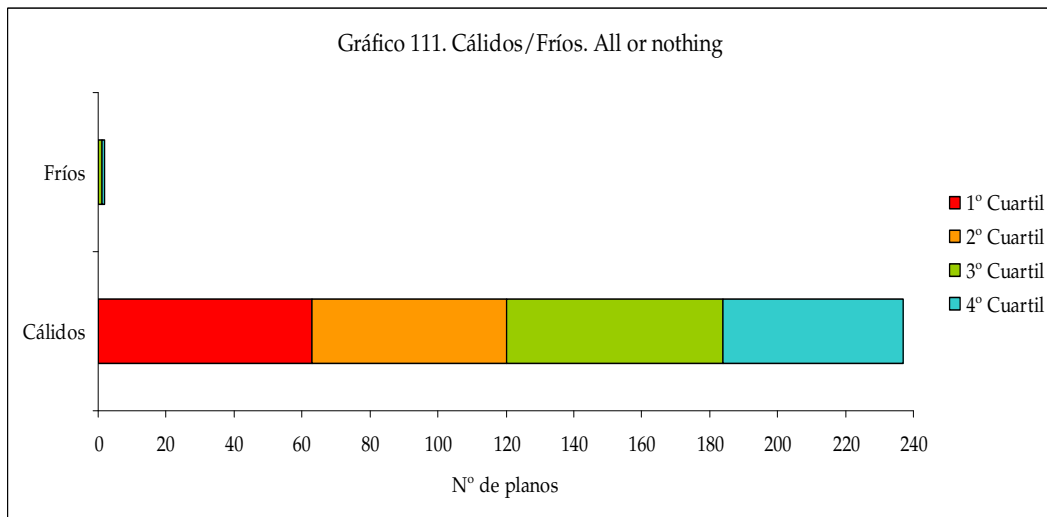


Gráfico - 111

La tabla 99 y el gráfico 111 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*.

La tabla 99 muestra que este filme como el anterior, está dominado por las tonalidades cálidas en todos los cuartiles, con porcentajes que no descienden del 80 %. De hecho en los dos primeros cuartiles no existen las tonalidades frías, y por lo tanto los máximos porcentajes de los tonos cálidos se encuentran en estos dos cuartiles.

La evolución de las tonalidades cálidas y frías a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing* es regular puesto que los porcentajes se mantienen del primer al segundo cuartil y descienden en el tercero y el cuarto.

		Tabla 100. Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos		52	56	54	59	221
	Porcentaje		98,1%	96,6%	80,6%	98,3%	92,9%
Fríos	N° de planos		1	2	13	1	17
	Porcentaje		1,9%	3,4%	19,4%	1,7%	7,1%

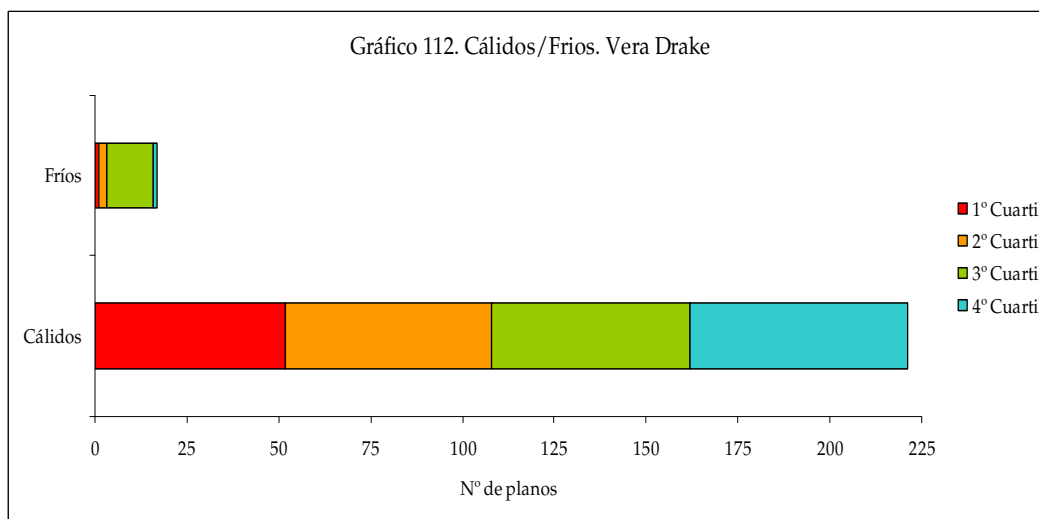


Gráfico - 112

La tabla 100 y el gráfico 112 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake*.

La tabla 100 muestra que este filme como los dos anteriores, está dominado por las tonalidades cálidas con porcentajes que no descienden del 80%. No obstante en este filme ambas tonalidades están presentes en todos los cuartiles.

La evolución de las tonalidades cálidas y frías a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake* es irregular puesto que desciende del primer al tercer cuartil y asciende en el cuarto en el que alcanza su máximo porcentaje.

		Tabla 101. Happy-go-Lucky	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Cálidos	N° de planos		37	37	36	44	154
	Porcentaje		49,3%	62,7%	67,9%	80,0%	63,6%
Fríos	N° de planos		38	22	17	11	88
	Porcentaje		50,7%	37,3%	32,1%	20,0%	36,4%

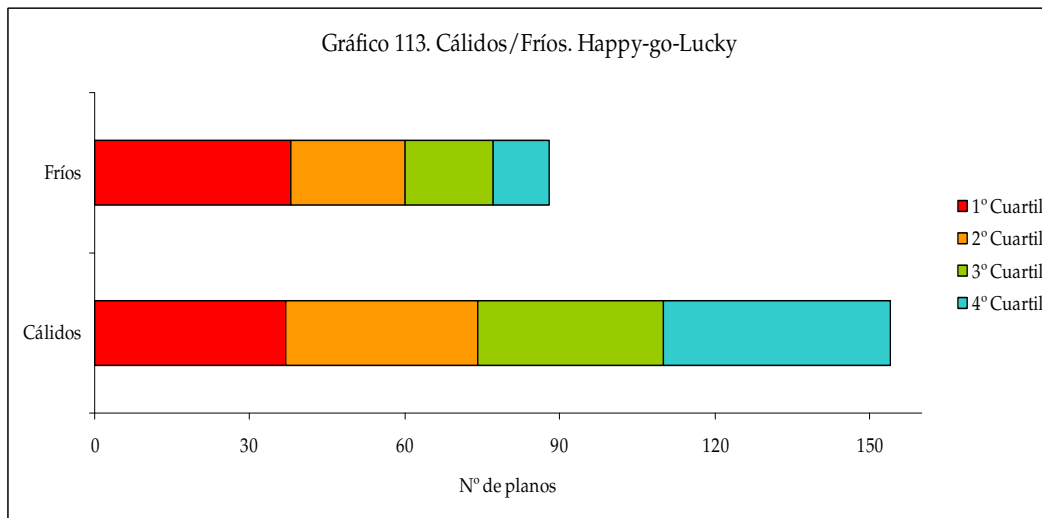


Gráfico - 113

La tabla 101 y el gráfico 113 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tonalidad dividida en cálidos y fríos a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky*.

La tabla 101 muestra que en este filme dominan las tonalidades cálidas en la mayoría de los cuartiles a excepción del primero en el que el porcentaje de los fríos es superior al de los cálidos.

La evolución de las tonalidades cálidas y frías a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky* es regular puesto que en el caso de las tonalidades cálidas se produce un ascenso paulatino desde el primer al cuarto cuartil, en el que alcanza su máximo porcentaje.

4.2.5. Resultados descriptivos de la variable tipología de plano individual en el universo analizado

Tabla 102. Resultados descriptivos. Tipología de plano individual	Frecuencia	Porcentaje
PD	38	2,0%
PPP	183	9,5%
PP	348	18,0%
PPM	567	29,3%
PM	364	18,9%
PA	166	8,6%
PG	47	2,4%
PGL	58	3,0%
Varios	152	7,9%
Total	1923	99,4%

En la tabla 102 se representan los valores relativos a la tipología de plano individual del conjunto de filmes dirigido por Mike Leigh y Dick Pope. Entre sus datos se extrae que aunque con diferente porcentaje, se emplea una gran variedad de tipologías de plano. En la columna relativa al porcentaje se observa que la tipología de plano más empleada es el PPM, que incluye desde la cabeza hasta la cintura del personaje. La siguiente tipología de plano más utilizada es el PM, que incluye desde la cabeza hasta la cadera del personaje, y la tercera tipología es el PP, que incluye la cabeza y el cuello del personaje. Las tres categorías de plano que poseen mayor presencia en el universo analizado centran la atención no sólo en el rostro humano sino en el busto. No obstante son categorías en las que la expresión facial, la emoción del personaje cobra una gran importancia y además es un rasgo fundamental del género dramático.

Un uso intermedio define las categorías PA, PPP y “varios”, y con una aplicación inferior a las restantes figuran PGL, PD y PG.

Los PA son planos que abarcan hasta las rodillas de los personajes y por lo tanto dejan de centrarse fundamentalmente en el rostro humano para ofrecer una mayor visión general tanto del personaje como del espacio que le rodea. Frente a

ello los PPP son planos centrados específicamente en la cara de los personajes, y por lo tanto sólo revelan la expresión de los mismos sin apenas mostrar nada de su alrededor. Finalmente tanto los PG como los PGL poseen un tamaño de plano que abarca la totalidad de la silueta del personaje, por lo tanto más que en el rostro están centrados en la figura humana y/o en el espacio circundante. En contraste, el tamaño de los PD dirige la atención hacia detalles cuya información es relevante para la narración.

Por lo tanto, ni los planos muy pequeños ni los muy grandes son característicos, del cine de Mike Leigh y Dick Pope, sino que posee un estilo definido por tres tipologías de plano (PPM, PM, PP) encabezada por los PPM, un plano medio que centra su atención en el espacio que abarca desde el rostro hasta la cintura del ser humano.

- Evolución de la variable tipología de plano individual en el universo analizado

Tabla 103. Tabla de contingencia. Tipología de plano individual		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	Frecuencia	12	7	15	4	38
	Porcentaje	2,3%	1,6%	2,9%	0,9%	2,0%
PPP	Frecuencia	18	25	78	62	183
	Porcentaje	3,5%	5,6%	15,3%	13,8%	9,5%
PP	Frecuencia	81	102	93	72	348
	Porcentaje	15,5%	23,0%	18,3%	16,0%	18,1%
PPM	Frecuencia	160	136	132	139	567
	Porcentaje	30,7%	30,6%	25,9%	31,0%	29,5%
PM	Frecuencia	113	81	97	73	364
	Porcentaje	21,7%	18,2%	19,1%	16,3%	18,9%
PA	Frecuencia	53	35	35	43	166
	Porcentaje	10,2%	7,9%	6,9%	9,6%	8,6%
PG	Frecuencia	13	11	11	12	47
	Porcentaje	2,5%	2,5%	2,2%	2,7%	2,4%
PGL	Frecuencia	13	16	16	13	58
	Porcentaje	2,5%	3,6%	3,1%	2,9%	3,0%
Varios	Frecuencia	58	31	32	31	152
	Porcentaje	11,1%	7,0%	6,3%	6,9%	7,9%
Total		521	444	509	449	1923

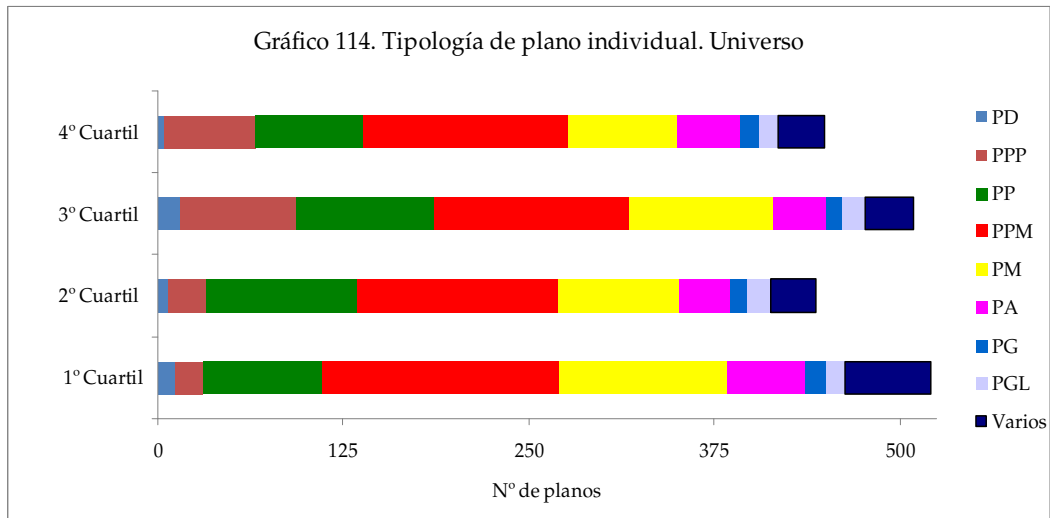


Gráfico - 114

La tabla 103 y el gráfico 114 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del universo analizado.

En el universo analizado la tipología de plano más empleada –PPM– también lo es en cada uno de los cuartiles.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del universo analizado es irregular y por lo tanto no existe un patrón común a las variables.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –PPM– se sitúa en el cuarto cuartil, el de la segunda tipología más empleada –PM– en el primer cuartil, y el de la tercera categoría –PP– en el segundo cuartil.

En el universo analizado no existe ningún cuartil en el que no esté presente alguna tipología.

- Descripción de la variable tipología de plano individual filme a filme

	Tabla 104 Tipología de plano individual	Life is sweet	Naked	Secrets and lies	Career girls	Topsy Turvy	All or nothing	Vera Drake	Happy go Lucky	Total
PD	Nº de planos	9	10	4	4	1	1	8	1	38
	Porcentaje	4,3%	4,1%	1,7%	1,6%	0,4%	0,4%	3,4%	0,4%	2,0%
PPP	Nº de planos	25	39	36	32	5	8	10	28	183
	Porcentaje	11,9%	16,1%	14,9%	13,2%	1,9%	3,3%	4,2%	11,6%	9,6%
PP	Nº de planos	54	52	53	37	31	60	32	29	348
	Porcentaje	25,7%	21,5%	22,0%	15,2%	11,6%	25,1%	13,4%	12,0%	18,3%
PPM	Nº de planos	57	41	62	70	78	82	82	89	567
	Porcentaje	27,1%	16,9%	25,7%	28,8%	29,1%	36,8%	34,5%	36,8%	29,5%
PM	Nº de planos	30	46	45	54	73	33	51	32	364
	Porcentaje	14,3%	19,0%	18,7%	22,2%	27,2%	13,8%	21,4%	13,2%	18,7%
PA	Nº de planos	11	20	19	12	41	19	27	17	166
	Porcentaje	5,2%	8,3%	7,9%	4,9%	15,3%	7,9%	11,3%	7,0%	8,5%
PG	Nº de planos	6	4	5	3	7	4	5	13	47
	Porcentaje	2,9%	1,7%	2,1%	1,2%	2,6%	1,7%	2,1%	5,4%	2,5%
PGL	Nº de planos	3	4	7	6	17	10	1	10	58
	Porcentaje	1,4%	1,7%	2,9%	2,5%	6,3%	4,2%	0,4%	4,1%	2,9%
Varios	Nº de planos	15	26	10	25	15	16	22	23	152
	Porcentaje	7,1%	10,7%	4,1%	10,3%	5,6%	6,7%	9,2%	9,5%	7,9%
	Nº de planos total	210	242	241	243	268	239	238	242	1923

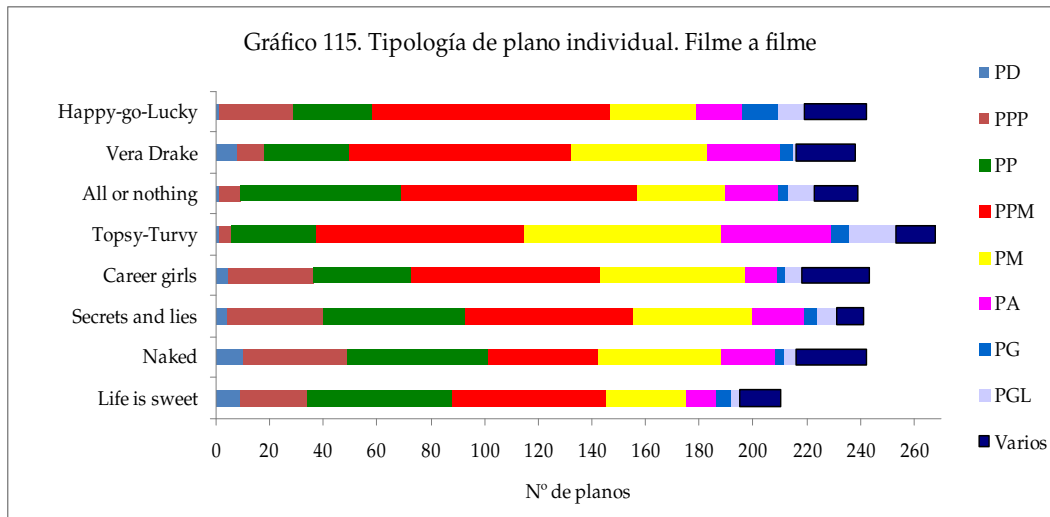


Gráfico - 115

La tabla 104 y el gráfico 115 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano en la totalidad de los filmes analizados.

Llama la atención que la mayoría de los filmes comparten como tipología más empleada el PPM. La excepción es *Naked*, que utiliza mayoritariamente el PP. También la mayoría de los filmes, en este caso cinco de los ocho (*Naked*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) comparten como la segunda tipología más empleada el PM. Los otros tres filmes (*Life is sweet*, *Secrets and lies* y *All or nothing*) comparten como segunda tipologías más empleada el PP.

Existen mayores diferencias en cuanto a la tercera tipología de plano empleada, ya que tres filmes (*Life is sweet*, *Secrets and lies* y *All or nothing*) emplean el PM; otros tres filmes (*Career girls*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) emplean el PP; un filme emplea el PPM (*Naked*); y otro filme el PA (*Topsy-Turvy*).

Si se tiene en cuenta las tres categorías más empleadas, la mayoría de los filmes comparten (PPM, PM y PP), aunque con porcentajes diferentes. La excepción es *Topsy-Turvy* que cambia el PP por el PA, una tipología de plano con una escala superior. Es necesario apuntar que en cuanto a las tres tipologías de

plano más empleadas comparten similitudes *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*, así como con otro orden *Life is sweet* y *Secrets and lies*.

En cuanto a las tipologías intermedias, la mayoría de los filmes (*Naked*, *Secrets and lies*, *Career girls* y *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) emplean –aunque con diferente orden– PA, PPP y “varios”, tipologías intermedias también en la totalidad del universo. Los filmes que incluyen otro tipo de tipologías entre las intermedias son *Life is sweet*, que cambia el PA por el PD; *Topsy-Turvy*, que cambia el PPP y el PA por el PP y el PGL, y *All or nothing*, que cambia el PPP por el PGL.

Entre las tipologías menos usadas, la mayoría de los filmes –aunque con un orden diferente– utilizan las mismas que las que están presentes en la totalidad del universo, es decir PGL, PD y PG. Entre las excepciones a dicha norma se encuentran *Life is sweet*, que cambia el PD por el PA, y *Topsy-Turvy* y *All or nothing*, que cambian el PGL por el PPP.

El análisis de la evolución del empleo de las tipologías de plano a lo largo de los filmes comienza por las más empleadas y finaliza con las que se utilizan de modo minoritario. De este modo los PPM son los planos más empleados en la totalidad de los filmes. Su utilización es más o menos constante en la mayoría de los filmes, aunque existen excepciones como *Naked*, con niveles inferiores a las restantes, y los tres últimos filmes con niveles superiores a la media. Por lo tanto, teniendo en cuenta la media, los cinco primeros filmes están por debajo, y los tres últimos filmes por encima.

La segunda tipología de plano más utilizada de media en la totalidad de los filmes es PM. Su aplicación se mantiene más o menos constante en todos ellos, a excepción de *All or nothing* en la que se observa una disminución notable. Es interesante observar que en el caso del primer filme, el sexto y el octavo poseen porcentajes por debajo de la media, frente al resto de filmes que lo superan.

La tercera tipología más empleada es el PP. La mitad de los filmes mantienen sus porcentajes por encima de la media (*Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies* y *All or nothing*), destacando *Life is sweet* como poseedora del porcentaje superior. La otra mitad se sitúa por debajo de la media (*Career girls*, *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) siendo *Topsy-Turvy* la que menor porcentaje posee.

PPP es la cuarta tipología más empleada, y por lo tanto dentro de las intermedias. Su aplicación se mantiene estable en los cuatro primeros filmes cuyos porcentajes son similares y superan la media, hasta *Topsy-Turvy* en la que se produce un descenso notable en su uso, muy por debajo de la media. Los dos siguientes filmes –*All or nothing* y *Vera Drake*– mantienen un porcentaje también por debajo de la media hasta *Happy-go-Lucky* que vuelve a recuperar un porcentaje similar a los primeros filmes, por encima de la media.

Otra tipología intermedia son los PA, la quinta más empleada en la totalidad de los filmes. Llama la atención la presencia de esta tipología en *Topsy-Turvy* muy por encima de la media, así como en *Vera Drake*, también por encima de la media. Los restantes filmes poseen porcentajes por debajo de la media.

La sexta tipología de plano más empleada y por lo tanto la última de las intermedias es la denominada “varios”. La mitad de los filmes (*Naked*, *Career girls*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) poseen un porcentaje por encima de la media, destacando *Naked* como la que posee su máximo valor. La otra mitad (*Life is sweet*, *Secrets and lies*, *Topsy-Turvy* y *All or nothing*) se sitúa por debajo de la media, destacando en este caso *Secrets and lies* como la que muestra un menor porcentaje.

Entre las tipologías menos empleadas se encuentra en la séptima posición PGL. Su empleo en los primeros filmes aumenta muy levemente y de modo progresivo hasta *Topsy-Turvy*, en la que alcanza el mayor porcentaje de todos los filmes, por encima de la media. En los siguientes filmes se produce un descenso en su empleo, destacando su práctica inexistencia en *Vera Drake*.

La octava tipología empleada es PG y por lo tanto también se encuentra entre las menos empleadas. Cinco de los ocho filmes poseen un porcentaje inferior a la media (*Naked*, *Secrets and lies*, *Career girls*, *All or nothing* y *Vera Drake*) siendo *Career girls* el que presenta un menor valor. Frente a ello las tres restantes películas (*Life is sweet*, *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*) poseen un porcentaje superior a la media, destacando *Happy-go-Lucky* como el filme que mayor porcentaje posee.

La tipología menos empleada en la totalidad de los filmes analizados es el PD. Su empleo disminuye progresivamente a lo largo de los filmes hasta alcanzar las cotas más bajas en *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*. Por lo

tanto aunque en *Vera Drake* recupera el porcentaje inicial de presencia de esta tipología, la mayoría de los filmes –cinco de ocho– poseen porcentajes por debajo de la media.

- Evolución de la variable tipología de plano individual filme a filme

	Tabla 105. Life is sweet	1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	Nº de planos total
PD	Nº de planos	1	3	5	0	9
	Porcentaje	1,90%	5,70%	9,60%	0,00%	4,3%
PPP	Nº de planos	0	1	16	8	25
	Porcentaje	0,00%	1,90%	30,80%	15,40%	11,9%
PP	Nº de planos	20	14	4	16	54
	Porcentaje	37,70%	26,40%	7,70%	30,80%	25,7%
PPM	Nº de planos	18	18	14	7	57
	Porcentaje	34,00%	34,00%	26,90%	13,50%	27,1%
PM	Nº de planos	6	7	7	10	30
	Porcentaje	11,30%	13,20%	13,50%	19,20%	14,3%
PA	Nº de planos	2	2	2	5	11
	Porcentaje	3,80%	3,80%	3,80%	9,60%	5,2%
PG	Nº de planos	1	2	1	2	6
	Porcentaje	1,90%	3,80%	1,90%	3,80%	2,9%
PGL	Nº de planos	1	2	0	0	3
	Porcentaje	1,90%	3,80%	0,00%	0,00%	1,4%
Varios	Nº de planos	4	4	3	4	15
	Porcentaje	7,50%	7,50%	5,80%	7,70%	7,1%
	Total	53	53	52	52	210

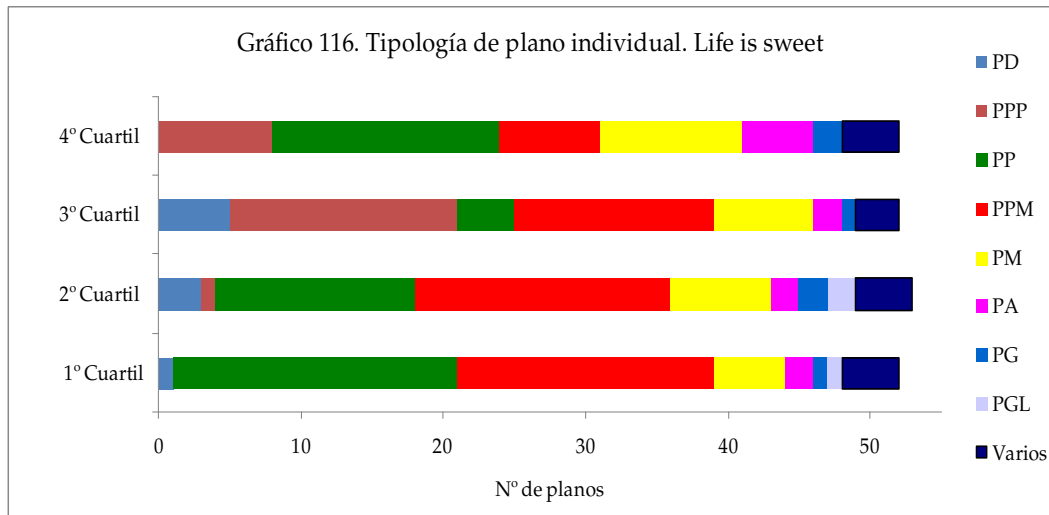


Gráfico - 116

La tabla 105 y el gráfico 116 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet*. De nuevo el tamaño más empleado de media es el PPM, seguido del PP y posteriormente el PM. Frente a ello las tipologías intermedias son PPP, “varios” y PA, y las menos empleadas el PD, el PG y el PGL.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, existen variaciones en cada cuartil. Así en el primero y en el segundo la tipología más empleada es PP, en el tercero el PM y en el cuarto el PPM.

Además en este filme se incrementa la utilización de planos más cerrados – PPP y PD– hacia el final del filme, planteamiento que coincide con el esquema del cine clásico en el que aumenta el empleo de primeros planos hacia el final de su desarrollo.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet* es irregular a excepción de la tipología PPM que se mantiene del primer al segundo cuartil y aumenta progresivamente hasta el cuarto. También es una excepción la tipología PM que aumenta progresivamente

del primer al cuarto cuartil, y en el caso de la tipología PA que se mantiene constante en los tres primeros cuartiles y aumenta en el cuarto.

El porcentaje máximo de la variable más empleada se sitúa en el primer y en el segundo cuartil, el de la segunda en el primer cuartil, y el de la tercera en el cuarto cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en el cuarto cuartil y de la PGL en el tercer cuartil y cuarto cuartil.

	Tabla 106. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	N° de planos	4	0	4	2	10
	Porcentaje	5,4%	0,0%	6,1%	3,0%	4,1%
PPP	N° de planos	6	6	12	15	39
	Porcentaje	8,1%	16,7%	18,2%	10,6%	16,1%
PP	N° de planos	20	13	12	7	52
	Porcentaje	27,0%	36,1%	18,2%	10,6%	21,5%
PPM	N° de planos	10	3	10	18	41
	Porcentaje	13,5%	8,3%	15,2%	27,3%	16,9%
PM	N° de planos	16	1	16	13	46
	Porcentaje	21,6%	2,8%	24,2%	19,7%	19,0%
PA	N° de planos	9	4	5	2	20
	Porcentaje	12,2%	11,1%	7,6%	3,0%	8,3%
PG	N° de planos	1	2	0	1	4
	Porcentaje	1,4%	5,6%	0,0%	1,5%	1,7%
PGL	N° de planos	0	3	0	1	4
	Porcentaje	0,0%	8,3%	0,0%	1,5%	1,7%
Varios	N° de planos	8	4	7	7	26
	Porcentaje	10,8%	11,1%	10,6%	10,6%	10,7%
	Total	74	36	66	66	242

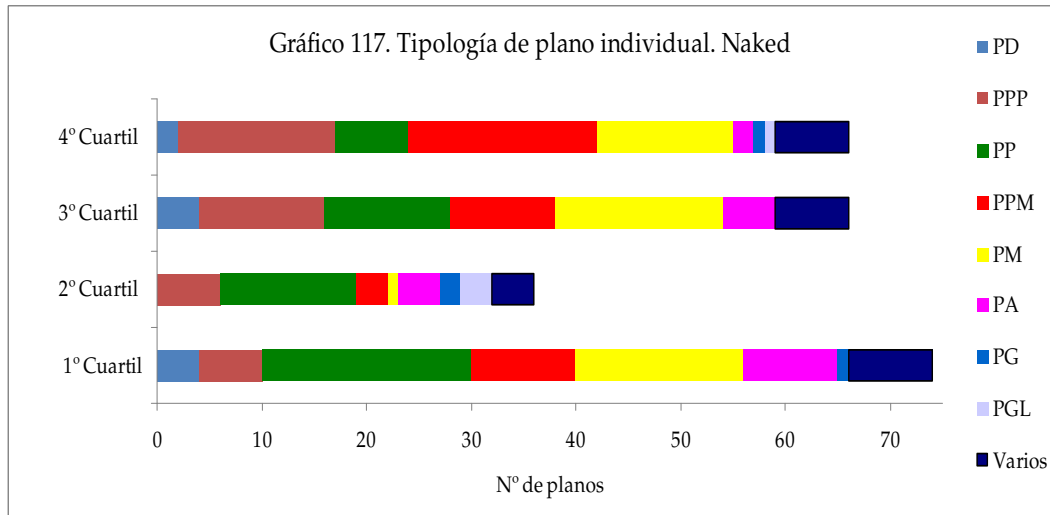


Gráfico - 117

La tabla 106 y el gráfico 117 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked*. En este filme y como excepción, el PP es la tipología de plano con mayor presencia, seguida del PPP y del PPM. Por lo tanto se trata del filme que de momento, se centra más en el rostro de los personajes.

Entre las tipologías intermedias este filme emplea por orden: "varios", PM y PA, y entre las menos utilizadas figuran PGL, y con similar porcentaje, PD y PG.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PP, existen variaciones en cada cuartil. Así en el primero y en el segundo, el PP es el más empleado, en el tercero el PM y en el cuarto el PPM. Por lo tanto este filme no se ajusta de media al esquema clásico en el que se acortan los planos al llegar al final del filme.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked* es irregular a excepción de la tipología PA que disminuye progresivamente del primer al cuarto cuartil y varios que disminuye del primer al tercer cuartil y se mantiene en el cuarto.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PP– se sitúa en el segundo cuartil, el de la segunda –PM– en el tercer cuartil, y el de la tercera –PPM– en el cuarto cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en el segundo cuartil, de PG en el tercer cuartil y de PGL en el primer y en el tercer cuartil.

Tabla 107. Secrets and lies		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	Nº de planos total
PD	Nº de planos	1	2	1	0	4
	Porcentaje	1,4%	3,5%	1,5%	0,0%	1,7%
PPP	Nº de planos	4	12	13	7	36
	Porcentaje	5,7%	21,1%	20,0%	14,3%	14,9%
PP	Nº de planos	10	13	19	11	53
	Porcentaje	14,3%	22,8%	29,2%	22,4%	22,0%
PPM	Nº de planos	18	14	17	13	62
	Porcentaje	25,7%	24,6%	26,2%	26,5%	25,7%
PM	Nº de planos	19	11	5	10	45
	Porcentaje	27,1%	19,3%	7,7%	20,4%	18,7%
PA	Nº de planos	9	0	5	5	19
	Porcentaje	12,9%	0,0%	7,7%	10,2%	7,9%
PG	Nº de planos	2	0	2	1	5
	Porcentaje	2,9%	0,0%	3,1%	2,0%	2,1%
PGL	Nº de planos	2	3	1	1	7
	Porcentaje	2,9%	5,3%	1,5%	2,0%	2,9%
Varios	Nº de planos	5	2	2	1	10
	Porcentaje	7,1%	3,5%	3,1%	2,0%	4,1%
Total		70	57	65	49	241

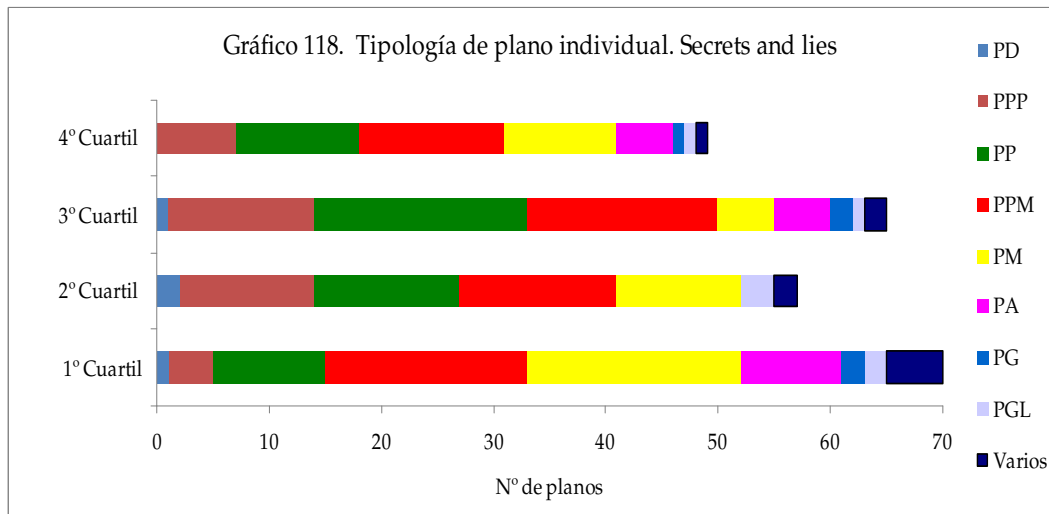


Gráfico - 118

La tabla 107 y el gráfico 118 ofrecen numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies*. En este filme la tipología más empleada es como en *Life is sweet*, el PPM. La siguiente tipología es el PP y la tercera el PM. Frente a ello, las categorías intermedias incluyen los tamaños PPP, PA y “varios”, y las tipologías con menor representación son PGL, PG y PD.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, existen variaciones en cada cuartil. Así PM es la más empleada en el primer cuartil, el PPM en el segundo, el PP en el tercero y el PPM en el cuarto. Por lo tanto este filme sí se ajusta de media al esquema clásico en el que se acortan los planos al llegar al final del filme.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies* es irregular y por lo tanto no existe un patrón común entre las variables.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PPM– se sitúa en el cuarto cuartil, el de la segunda –PP– en el tercer cuartil, y el de la tercera –PM– en el primer cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PA y PG en el segundo cuartil, y de PD en el cuarto cuartil.

Tabla 108. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	N° de planos	3	0	0	1	4
	Porcentaje	4,5%	0,0%	0,0%	1,9%	1,6%
PPP	N° de planos	1	1	17	13	32
	Porcentaje	1,5%	2,0%	23,9%	24,1%	13,2%
PP	N° de planos	6	20	9	2	37
	Porcentaje	9,0%	39,2%	12,7%	3,7%	15,2%
PPM	N° de planos	24	10	16	20	70
	Porcentaje	35,8%	19,6%	22,5%	37,0%	28,8%
PM	N° de planos	20	11	17	6	54
	Porcentaje	29,9%	21,6%	23,9%	11,1%	22,2%
PA	N° de planos	6	2	0	4	12
	Porcentaje	9,0%	3,9%	0,0%	7,4%	4,9%
PG	N° de planos	1	1	1	0	3
	Porcentaje	1,5%	2,0%	1,4%	0,0%	1,2%
PGL	N° de planos	2	1	3	0	6
	Porcentaje	3,0%	2,0%	4,2%	0,0%	2,5%
Varios	N° de planos	4	5	8	8	25
	Porcentaje	6,0%	9,8%	11,3%	14,8%	10,3%
Total		67	51	71	54	243

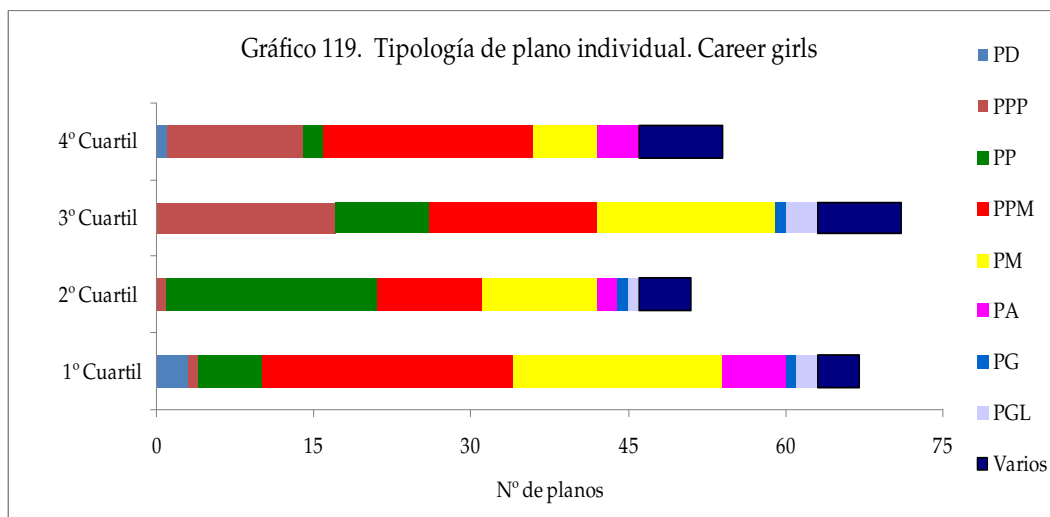


Gráfico - 119

La tabla 108 y el gráfico 119 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls*. También en este filme la tipología de plano más empleada es el PPM, seguida del PM y del PP. Las categorías intermedias son PPP, “varios” y PA, y las que poseen menor representación son PGL, PD y PG.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, existen variaciones en cada cuartil. Así PPM es la más empleada en el primer cuartil, el PP en el segundo, el PPP y el PM en el tercero, y el PPM en el cuarto. Por lo tanto este filme sí se ajusta de media al esquema clásico en el que se acortan los planos al llegar al final del filme.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls* es irregular a excepción del PPP y de la categoría varios que aumentan su porcentaje paulatinamente del primer al cuarto cuartil.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PPM– se sitúa en el cuarto cuartil, el de la segunda –PM– en el primer cuartil, y el de la tercera –PP– en el segundo cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en el segundo y tercer cuartil, PA en el tercer cuartil, y PG y PGL en el cuarto cuartil.

		Tabla 109. Topsy-Turvy	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	N° de planos		0	1	0	0	1
	Porcentaje		0,0%	1,4%	0,0%	0,0%	0,4%
PPP	N° de planos		2	0	2	1	5
	Porcentaje		3,0%	0,0%	2,9%	1,7%	1,9%
PP	N° de planos		7	14	8	2	31
	Porcentaje		10,6%	19,2%	11,4%	3,4%	11,6%
PPM	N° de planos		20	21	16	21	78
	Porcentaje		30,3%	28,8%	22,9%	35,6%	29,1%
PM	N° de planos		18	21	24	10	73
	Porcentaje		27,3%	28,8%	22,9%	16,9%	27,2%
PA	N° de planos		6	6	17	12	41
	Porcentaje		9,1%	8,2%	24,3%	20,3%	15,3%
PG	N° de planos		1	2	1	3	7
	Porcentaje		1,5%	2,7%	1,4%	5,1%	2,6%
PGL	N° de planos		3	5	2	7	17
	Porcentaje		4,5%	6,8%	2,9%	11,9%	6,3%
Varios	N° de planos		9	3	0	3	15
	Porcentaje		13,6%	4,1%	0,0%	5,1%	5,6%
Total			66	73	70	59	268

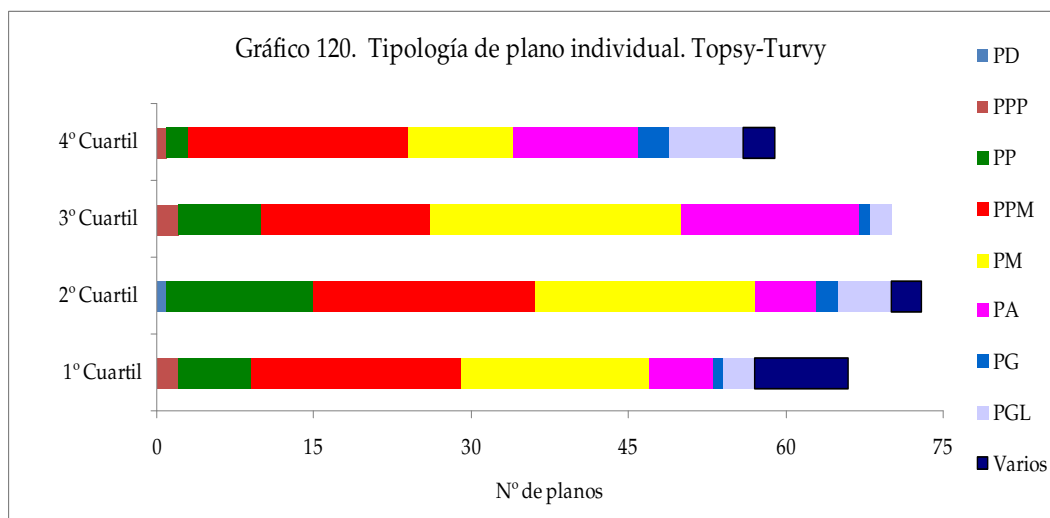


Gráfico - 120

La tabla 109 y el gráfico 120 ofrecen numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy*. De nuevo en este filme el PPM es la tipología más empleada en el conjunto del filme, seguida del PM y del PA. La utilización de la tipología PA entre las más empleadas en una rareza en la tendencia de los filmes analizados, que se puede traducir en una ampliación del tamaño del encuadre habitual hasta las rodillas. La justificación es que se trata de un filme en el que aparecen varios personajes en el mismo encuadre y es necesario ampliar el mismo. También la expresión corporal es importante en este filme basado en el teatro.

Como categorías intermedias se encuentran los planos incluidos en las categorías PP, PGL y “varios”. Las tipologías con menor representación son en primer lugar el PG, seguida del PPP y del PD.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, existen variaciones en cada cuartil. Así PPM es la más empleada en el primer cuartil, PPM y PM en el segundo, PA en el tercero, y PPM en el cuarto. Por lo tanto este filme no se ajusta de media al esquema clásico en el que se acortan los planos al llegar al final del filme, sino todo lo contrario, aumentan su escala hacia el final del filme.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy* es irregular y por lo tanto no existe un patrón que defina las variables.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PPM– se sitúa en el cuarto cuartil, el de la segunda –PM– en el segundo cuartil, y el de la tercera –PA– en el tercer cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en el primero, tercero y cuarto cuartil, PPP en el segundo cuartil y varios en el tercer cuartil.

		Tabla 110. All or nothing	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	N° de planos		0	0	0	1	1
	Porcentaje		0,0%	0,0%	0,0%	1,9%	0,4%
PPP	N° de planos		0	5	3	0	8
	Porcentaje		0,0%	8,8%	4,6%	0,0%	3,3%
PP	N° de planos		9	13	22	16	60
	Porcentaje		14,3%	22,8%	33,8%	29,6%	25,1%
PPM	N° de planos		23	25	21	19	88
	Porcentaje		36,5%	43,9%	32,3%	35,2%	36,8%
PM	N° de planos		10	6	6	11	33
	Porcentaje		15,9%	10,5%	9,2%	20,4%	13,8%
PA	N° de planos		10	3	3	3	19
	Porcentaje		15,9%	5,3%	4,6%	5,6%	7,9%
PG	N° de planos		1	1	0	2	4
	Porcentaje		1,6%	1,8%	0,0%	3,7%	1,7%
PGL	N° de planos		2	1	7	0	10
	Porcentaje		3,2%	1,8%	10,8%	0,0%	4,2%
Varios	N° de planos		8	3	3	2	16
	Porcentaje		12,7%	5,3%	4,6%	3,7%	6,7%
Total			63	57	65	54	239

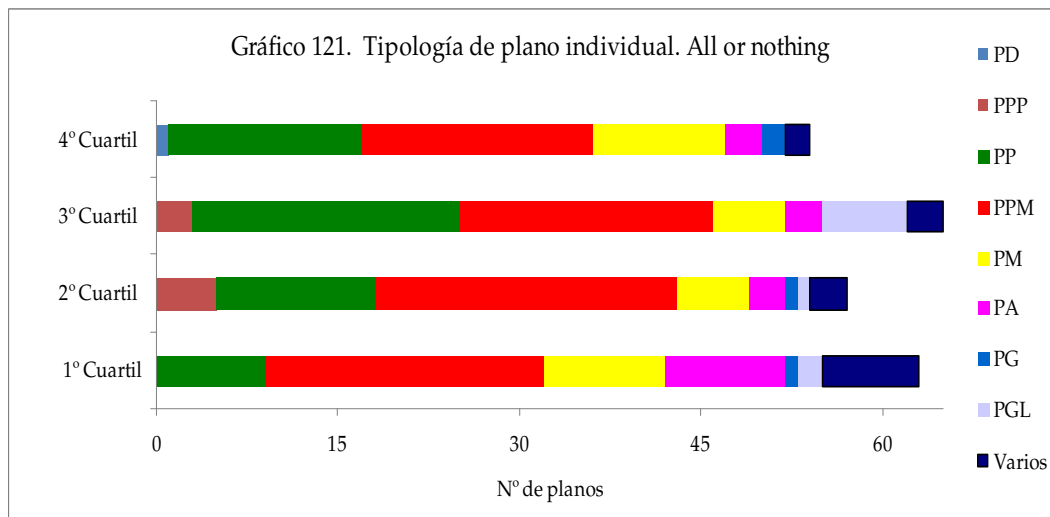


Gráfico - 121

La tabla 110 y el gráfico 121 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*. En este filme también el PPM es la tipología de plano con mayor presencia, seguida del PP y del PM. Como categorías intermedias se encuentran las categorías PA, “varios” y PGL, y entre las que poseen menor representación hallamos PPP, PG y PD.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, existen variaciones en cada cuartil. Así PPM es la más empleada en el primer y segundo cuartil, PP en el tercer cuartil, y PPM en el cuarto cuartil. Por lo tanto este filme se ajusta de media al esquema clásico en el que se acortan los planos al llegar al final del filme, sino todo lo contrario, aumentan su escala hacia el final del filme.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing* es irregular a excepción de la tipología varios que disminuye progresivamente del primer al cuarto cuartil.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PPM– se sitúa en el tercer cuartil, el de la segunda –PP– en el tercer cuartil, y el de la tercera –PM– en el cuarto cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en los tres primeros cuartiles, PPP en el primer y cuarto cuartil, PG en el tercer cuartil y PGL en el cuarto cuartil.

Tabla 111. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	N° de planos	3	1	4	0	8
	Porcentaje	5,7%	1,7%	6,0%	0,0%	3,4%
PPP	N° de planos	0	0	7	3	10
	Porcentaje	0,0%	0,0%	10,4%	5,0%	4,2%
PP	N° de planos	3	8	9	12	32
	Porcentaje	5,7%	13,8%	13,4%	20,0%	13,4%
PPM	N° de planos	19	18	23	22	82
	Porcentaje	35,8%	31,0%	34,3%	36,7%	34,5%
PM	N° de planos	8	18	15	10	51
	Porcentaje	15,1%	31,0%	22,4%	16,7%	21,4%
PA	N° de planos	5	10	3	9	27
	Porcentaje	9,4%	17,2%	4,5%	15,0%	11,3%
PG	N° de planos	2	0	2	1	5
	Porcentaje	3,8%	0,0%	3,0%	1,7%	2,1%
PGL	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%
Varios	N° de planos	12	3	4	3	22
	Porcentaje	22,6%	5,2%	6,0%	5,0%	9,2%
Total		53	58	67	60	238

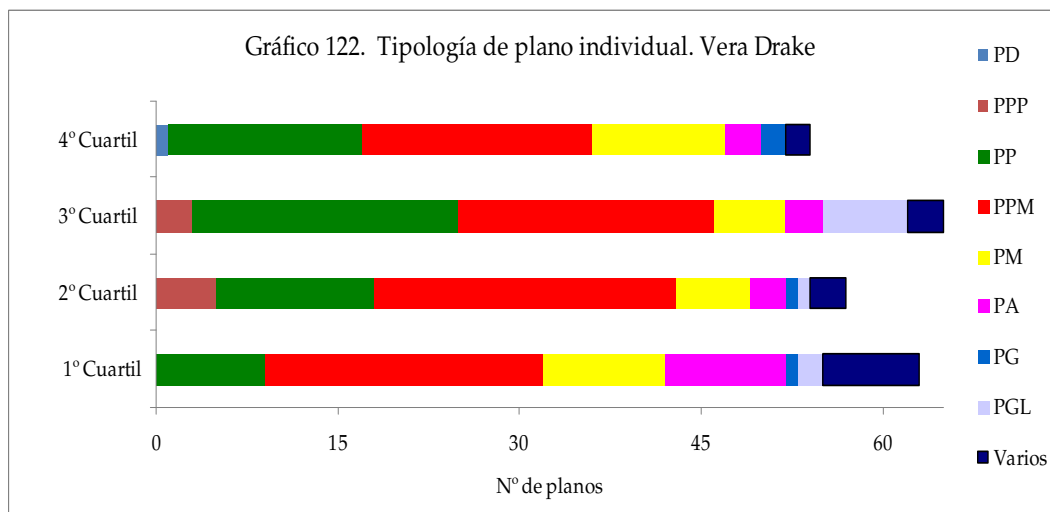


Gráfico - 122

La tabla 111 y el gráfico 122 ofrecen numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake*. En este filme también el PPM es la tipología más utilizada, seguida del PM y del PP. Como categorías intermedias figuran PA, “varios” y PPP, frente a las tipologías con menor representación que son PD, PG y PGL.

Además de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, es el único filme en el que dicha tipología es la más empleada en todos los cuartiles.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake* es irregular y por lo tanto no existe un patrón que defina las variables.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PPM– se sitúa en el cuarto cuartil, el de la segunda –PM– en el segundo cuartil, y el de la tercera –PP– en el cuarto cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en el cuarto cuartil, PPP en los dos primeros cuartiles, PG en el segundo cuartil y PGL en los tres últimos cuartiles.

Tabla 112. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD	N° de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	1,9%	0,0%	0,4%
PPP	N° de planos	5	0	8	15	28
	Porcentaje	6,7%	0,0%	15,1%	27,3%	11,6%
PP	N° de planos	6	7	10	6	29
	Porcentaje	8,0%	11,9%	18,9%	10,9%	12,0%
PPM	N° de planos	28	27	15	19	89
	Porcentaje	37,3%	45,8%	28,3%	34,5%	36,8%
PM	N° de planos	16	6	7	3	32
	Porcentaje	50,0%	10,2%	13,2%	5,5%	13,2%
PA	N° de planos	6	8	0	3	17
	Porcentaje	8,0%	13,6%	0,0%	5,5%	7,0%
PG	N° de planos	4	3	4	2	13
	Porcentaje	5,3%	5,1%	7,5%	3,6%	5,4%
PGL	N° de planos	2	1	3	4	10
	Porcentaje	2,7%	1,7%	5,7%	7,3%	4,1%
Varios	N° de planos	8	7	5	3	23
	Porcentaje	10,7%	11,9%	9,4%	5,5%	9,5%
Total		75	59	53	55	242

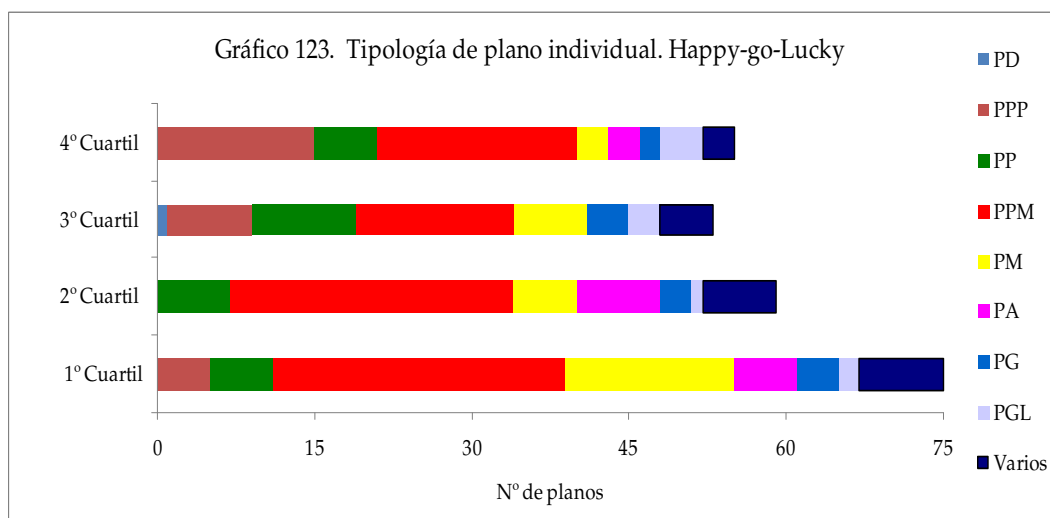


Gráfico - 123

La tabla 112 y el gráfico 123 muestran numérica y gráficamente los resultados obtenidos en cuanto a la presencia de las diferentes tipologías de plano a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky*. En este filme también el PPM es la tipología de plano más utilizada de media, seguida del PM y del PP. Como categorías intermedias figuran PPP, “varios” y PA, y las tipologías menos empleadas son PG, PGL y PD.

A pesar de que la tipología más empleada en la totalidad del filme es de media el PPM, existen variaciones en cada cuartil. Así PM es la más empleada en el primer cuartil y PPM en los otros tres cuartiles. Por lo tanto este filme no se ajusta de media al esquema clásico en el que se acortan los planos al llegar al final del filme.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky* es irregular y por lo tanto no existe un patrón común a las variables.

El porcentaje máximo de la variable más empleada –el PPM– se sitúa en el segundo cuartil, el de la segunda –PM– en el primer cuartil, y el de la tercera –PP– en el tercer cuartil.

Llama la atención la ausencia de las tipologías PD en los dos primeros cuartiles y en el último, PPP en el segundo cuartil, y PA en el tercer cuartil.

4.2.6. Resultados descriptivos de la variable tipología de plano por escala en el universo analizado

Tabla 113. Resultados descriptivos. Tipología de plano por escala	Frecuencia	Porcentaje
PD-PP	577	30,0%
PPM-PM	948	49,3%
PA-PGL	292	15,2%
Variaciones	106	5,5%
Total	1923	100,0%

En la tabla 113 se exponen los resultados descriptivos relativos a la variable tipología de plano por escala del universo analizado. La columna relativa al porcentaje indica que las tipologías de plano por escala empleadas son por orden de mayor a menor: PPM-PM, PD-PP, PA-PGL y finalmente la tipología que incluye diferentes variaciones del tamaño en la misma toma. En consecuencia, la tipología por escala con mayor porcentaje es aquella que incluye los planos de tamaño intermedio, le sigue la que incluye las escalas inferiores, a continuación la que abarca tamaños superiores, y finalmente aquellos que incluyen encuadres móviles. Por lo tanto, de nuevo en esta variable los tamaños más utilizados son aquellos centrados en la zona del rostro humano.

- Evolución de la variable tipología de plano por escala en el universo analizado

Tabla 114. Tabla de contingencia. Tipología de plano por escala		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	117	134	188	138	577
	Porcentaje	22,5%	30,2%	36,9%	30,7%	30,0%
PPM-PM	N° de planos	278	221	232	217	948
	Porcentaje	53,4%	49,8%	45,6%	48,3%	49,3%
PA-PGL	N° de planos	85	68	64	75	292
	Porcentaje	16,3%	15,3%	12,6%	16,7%	15,2%
Variaciones	N° de planos	41	21	25	19	106
	Porcentaje	7,9%	4,7%	4,9%	4,2%	5,5%
Total		521	444	509	449	1923

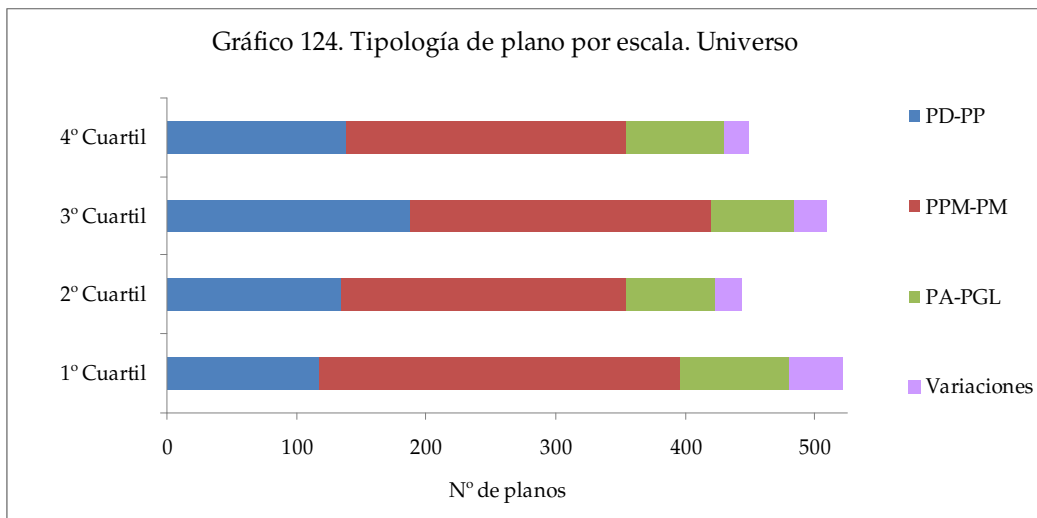


Gráfico - 124

En la tabla 114 y en el gráfico 124 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo analizado.

La tabla x muestra que en el universo analizado el orden de utilización de cada tipología de plano por escala no varía a lo largo de los cuatro cuartiles. Dicho orden es de mayor a menor: PPM-PM, PD-PP, PA-PGL y variaciones.

La evolución de las tipologías a lo largo de los cuatro cuartiles es similar en el caso de la primera y la tercera más empleadas, puesto que disminuyen su porcentaje del primer al tercer cuartil y aumentan en el cuarto. En el caso de la segunda tipología más empleada aumenta hasta el tercer cuartil y en el cuarto disminuye. Finalmente la tipología de plano que incluye diferentes variaciones del tamaño del encuadre posee una evolución irregular descendiendo del primer al segundo cuartil, aumentando en el tercero y volviendo a descender en el cuarto.

Los máximos porcentajes se concentran en el primer cuartil en el caso de la tipología de plano por escala más empleada y menos empleada. La segunda tipología más empleada concentra sus máximos porcentajes en el tercer cuartil y la tercera tipología en el cuarto cuartil.

- Descripción de la variable tipología de plano por escala, filme a filme

Tabla 115. Tipología de plano por escala filme a filme	PD-PP		PPM-PM		PA-PGL		Variaciones		N° de planos total de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	92	42,8%	84	40,0%	21	10,0%	13	6,2%	210
Naked	102	42,1%	90	37,2%	31	12,8%	19	7,9%	242
Secrets and lies	93	38,6%	112	46,5%	30	12,4%	6	2,5%	241
Career girls	74	30,5%	127	52,3%	28	11,5%	14	5,8%	243
Topsy-Turvy	39	14,6%	152	56,7%	67	25,0%	10	3,7%	268
All or nothing	69	28,9%	122	51,0%	36	15,0%	12	5,0%	239
Vera Drake	50	21,0%	136	57,0%	35	14,7%	17	7,1%	238
Happy-go-Lucky	58	24,0%	125	51,7%	44	18,2%	15	6,2%	242
Total	577	30,3%	948	49,1%	292	15,0%	106	5,6%	1923

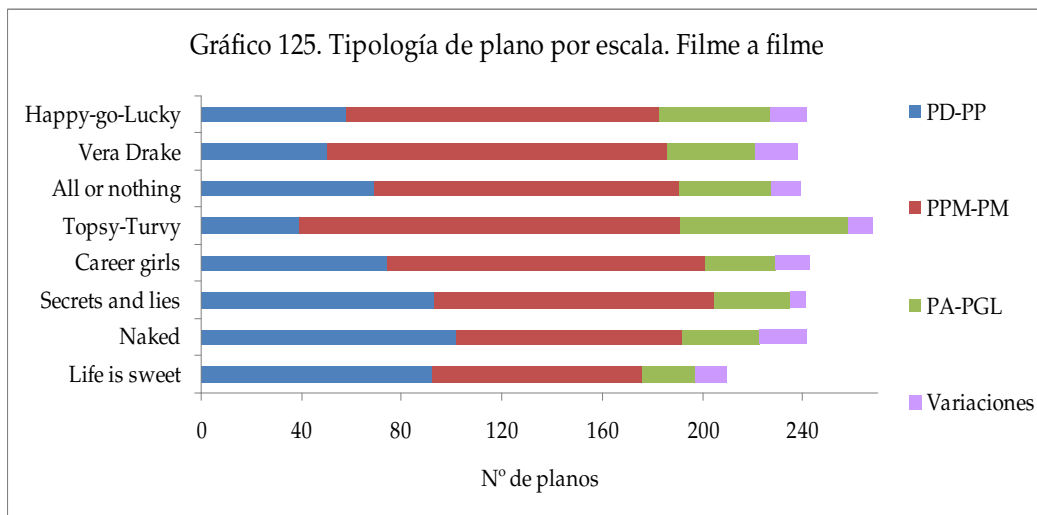


Gráfico - 125

En la tabla 115 y en el gráfico 125 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la tipología de plano por escala en la totalidad de los filmes analizados.

En la tabla 115 se observa que a excepción de los dos primeros filmes por orden cronológico –*Life is sweet* y *Naked* (cuyo porcentaje más alto se sitúa en la tipología de escala PD-PP) – el resto sitúa su mayor porcentaje en la tipología de plano por escala que incluye PPM y PM. El hecho de que los dos filmes que incumplen la regla general sean los dos primeros de la filmografía indica que con ellos se termina una tendencia hacia el empleo mayoritario de una tipología de plano por escala más reducida, y comienza otra en la que se utiliza una escala más intermedia. Además de la excepción mencionada, entre el resto de filmes que concentran su mayor porcentaje en los PPM-PM existen otras variaciones puesto que a excepción de *Topsy-Turvy* –que utiliza PA-PGL– poseen como segunda tipología de plano por escala más empleada la que abarca desde el PD al PP. Es curioso que *Topsy-Turvy* es el único filme que recrea un periodo del pasado no ficticio, y que además sea el más teatral. El hecho de tener como segunda tipología de plano por escala más empleada aquella que incluye tamaños de plano superiores, también indica que se centra en la figura del cuerpo humano, y que como veremos en el número de personajes en el encuadre, son planos corales acorde con la temática teatral del filme.

En cuanto a la tercera tipología de plano por escala más utilizada, todos los filmes a excepción de *Topsy-Turvy* (PD-PP) coinciden en la escala que incluye PA-PGL. Finalmente todos los filmes sin excepción poseen como la tercera tipología de plano por escala más empleada aquella que incluye diferentes variaciones del tamaño del encuadre en la misma toma.

De los datos obtenidos en la tabla x también destaca la reducción progresiva de la tipología de plano PD-PP a partir de *Naked* y hasta *Topsy-Turvy*. En *All or nothing* vuelve a aumentar, se reduce en *Vera Drake*, y en *Happy go-Lucky* aumenta finalmente pero sin alcanzar los niveles de *Life is sweet*. El valor máximo de esta tipología por escala se sitúa en el filme *Life is sweet* y el valor mínimo en *Topsy-Turvy*.

La tipología de plano por escala PPM-PM se mantiene más o menos constante con ciertas oscilaciones a lo largo de los filmes analizados, tiene sus

máximos porcentajes en los filmes *Vera Drake* y *Topsy-Turvy*, y los mínimos en *Naked* y en *Life is sweet*. La tipología PA-PGL también se mantiene más o menos constante a lo largo de los filmes analizados a excepción de *Topsy-Turvy* en la que aumenta considerablemente con respecto a los demás. El valor mínimo de esta tipología se sitúa en el filme *Life is sweet*. Finalmente la tipología que incluye diferentes variaciones de tamaño en la misma toma también se mantiene constante a lo largo de los filmes con ciertas oscilaciones, a excepción de los filmes *Secrets and lies* y *Topsy-Turvy* en los que se produce una disminución más acusada. Los valores más altos de esta tipología se sitúan en los filmes *Naked* y *Vera Drake*.

- Evolución de la variable tipología de plano por escala, filme a filme

Tabla 116. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	25	18	25	24	92
	Porcentaje	47,2%	34,0%	48,1%	46,2%	43,8%
PPM-PM	N° de planos	20	25	21	18	84
	Porcentaje	37,7%	47,2%	40,4%	34,6%	40,0%
PA-PGL	N° de planos	19	6	3	8	21
	Porcentaje	7,5%	11,3%	5,8%	15,4%	10,0%
Variaciones	N° de planos	4	4	3	2	13
	Porcentaje	7,5%	7,5%	5,8%	3,8%	6,2%
Total		68	53	52	52	210

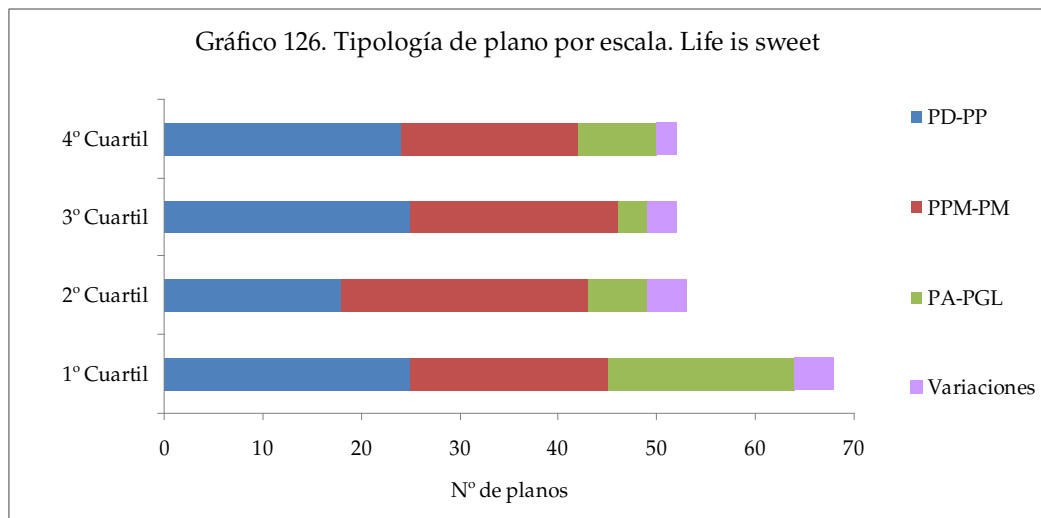


Gráfico - 126

La tabla 116 y el gráfico 126 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Life is sweet*.

La tabla 116 muestra que en el filme *Life is sweet* existe en todos los cuartiles una supremacía de la tipología por escala PD-PP sobre las demás. Le sigue PPM-PM, a continuación PA-PGL y finalmente variaciones.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la tipología PD-PP se concentra en el tercer cuartil; en el caso de la tipología PPM-PM se trata del segundo cuartil; la tipología PA-PGL es en el cuarto cuartil y la que incluye variaciones del tamaño del encuadre en la misma toma, en los dos primeros cuartiles.

Tabla 117. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	30	19	29	24	102
	Porcentaje	40,5%	52,8%	43,9%	36,4%	42,1%
PPM-PM	N° de planos	27	5	26	32	90
	Porcentaje	38,5%	13,9%	39,4%	48,5%	37,2%
PA-PGL	N° de planos	11	10	5	5	31
	Porcentaje	14,9%	27,8%	7,6%	7,6%	12,8%
Variaciones	N° de planos	6	2	6	5	19
	Porcentaje	8,1%	5,6%	9,1%	7,6%	7,9%
Total		74	36	66	66	242

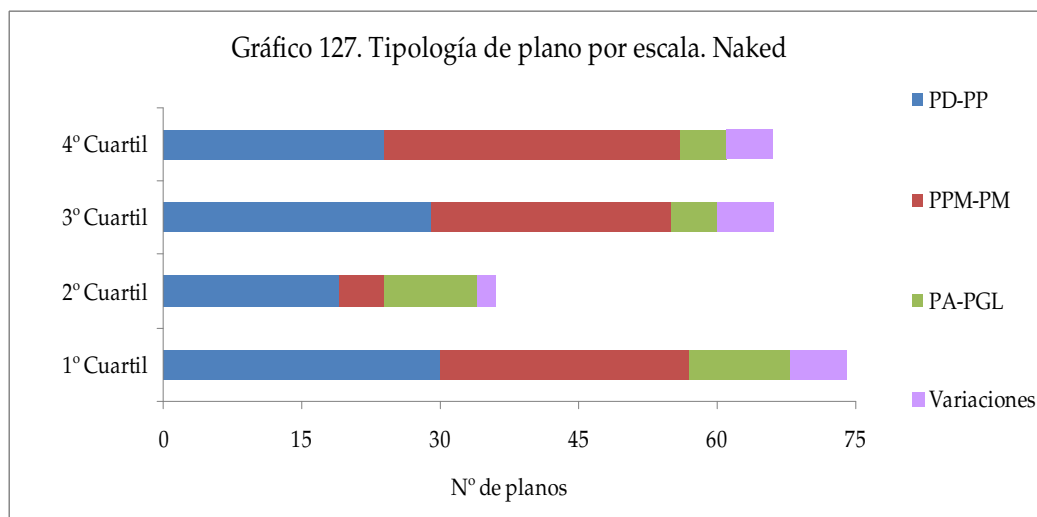


Gráfico - 127

La tabla 117 y el gráfico 127 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Naked*.

La tabla 117 muestra que en este filme –al igual que en *Life is sweet*– en todos los cuartiles prevalece la tipología por escala PD-PP sobre las demás. La segunda categoría más presente en todos los cuartiles a excepción del segundo es PPM-PM, ya que en dicho cuartil prevalece la tipología PA-PGL. La categoría PA-PGL se sitúa de media en tercera a excepción del citado cuartil. Finalmente variaciones es la tipología menos empleada en todos los cuartiles.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las tipologías PD-PP y PA-PGL se concentra en el segundo cuartil; en el caso de la tipología PPM-PM se trata del cuarto cuartil; y la tipología variaciones en el tercer cuartil.

	Tabla 118. Secrets and lies	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	15	27	33	18	93
	Porcentaje	21,4%	47,4%	50,8%	36,7%	38,6%
PPM-PM	N° de planos	40	25	24	23	112
	Porcentaje	57,1%	43,9%	36,9%	46,9%	46,5%
PA-PGL	N° de planos	12	3	8	7	30
	Porcentaje	17,1%	5,3%	12,3%	14,3%	12,4%
Variaciones	N° de planos	3	2	0	1	6
	Porcentaje	4,3%	3,5%	0,0%	2,0%	2,5%
	Total	70	57	65	49	241

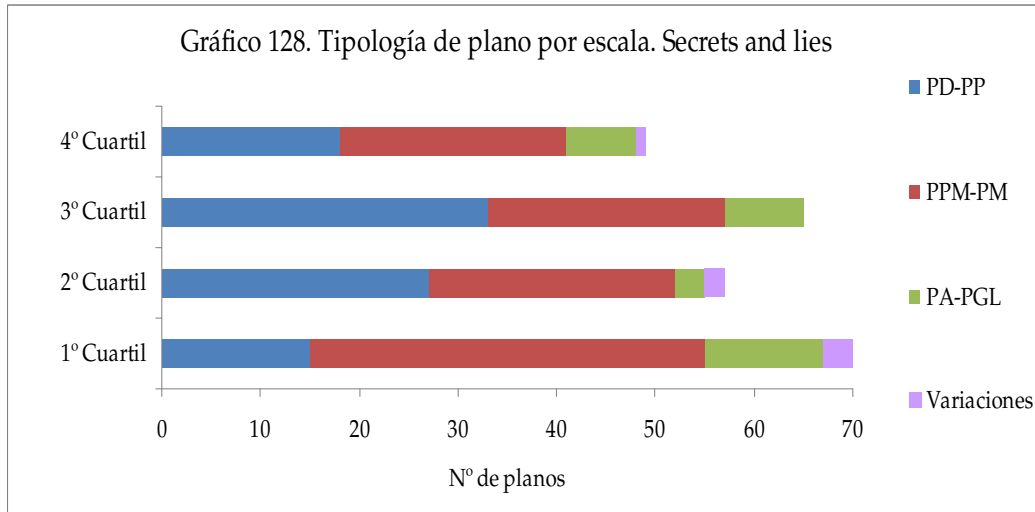


Gráfico - 128

La tabla 118 y el gráfico 128 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Secrets and lies*.

La tabla 118 muestra que en este filme la tipología de plano por escala más presente de media es PPM-PM, ya que es mayoritaria en el segundo y tercer cuartil a excepción del primero y cuarto en la que prevalece la tipología PD-PP, segunda de media. La tercera tipología más empleada de media en todos los cuartiles es PA-PGL, y finalmente la cuarta es la tipología variaciones.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las tipologías PPM-PM, PA-PGL y variaciones se concentra en el primer cuartil; y en el caso de la tipología PD-PP se trata del tercer cuartil.

Tabla 119. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	10	21	27	16	74
	Porcentaje	14,9%	41,2%	38,0%	29,6%	30,5%
PPM-PM	N° de planos	44	21	34	28	127
	Porcentaje	65,7%	41,2%	47,9%	51,9%	52,3%
PA-PGL	N° de planos	10	6	5	7	28
	Porcentaje	14,9%	11,8%	7,0%	13,0%	11,5%
Variaciones	N° de planos	3	3	5	3	14
	Porcentaje	4,5%	5,9%	7,0%	5,6%	5,8%
Total		67	51	71	54	243

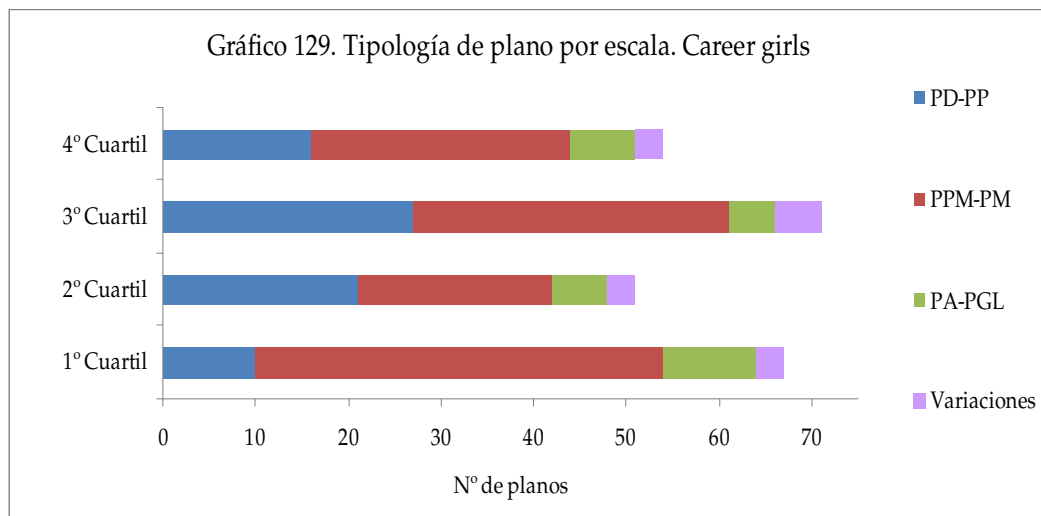


Gráfico - 129

La tabla 119 y el gráfico 129 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Career girls*.

La tabla 119 muestra que en este filme al igual que en el anterior, la tipología de plano por escala más presente de media es PPM-PM, ya que es mayoritaria en todos los cuartiles a excepción segundo en la que se iguala a la tipología PD-PP, segunda de media. La tercera tipología más empleada de media

en todos los cuartiles es PA-PGL, y finalmente la cuarta es la tipología variaciones.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las tipologías PPM-PM y PA-PGL se concentra en el primer cuartil; y en el caso de las tipologías PD-PP y variaciones se trata del tercer cuartil.

Tabla 120. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	11	15	10	3	39
	Porcentaje	16,7%	20,5%	14,3%	5,1%	14,6%
PPM-PM	N° de planos	38	43	40	31	152
	Porcentaje	57,6%	58,9%	57,1%	52,5%	56,7%
PA-PGL	N° de planos	10	14	20	23	67
	Porcentaje	15,2%	19,2%	28,6%	39,0%	25,0%
Variaciones	N° de planos	7	1	0	2	10
	Porcentaje	10,6%	1,4%	0,0%	3,4%	3,7%
Total		66	73	70	59	268

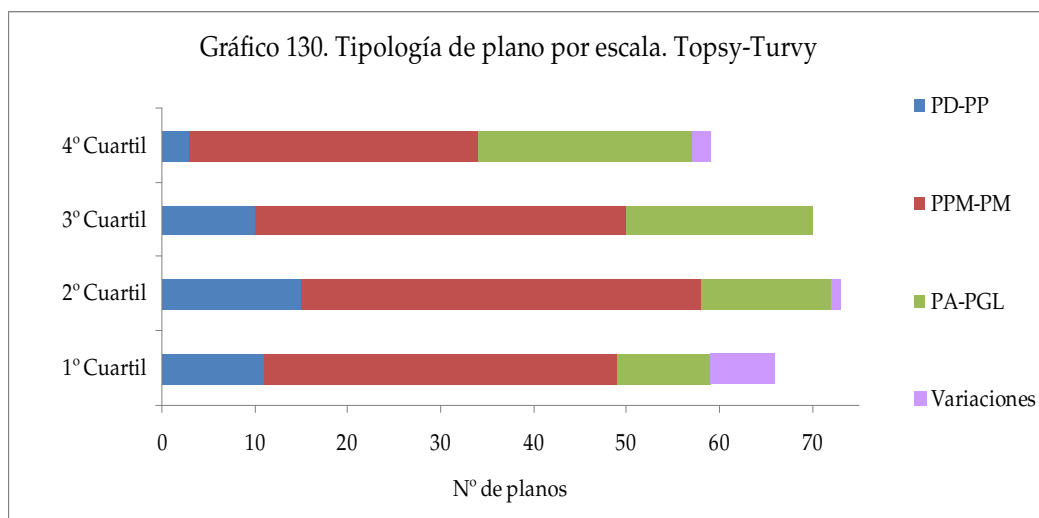


Gráfico - 130

La tabla 120 y el gráfico 130 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Topsy-Turvy*.

La tabla 120 muestra que en este filme la tipología de plano por escala más presente de media en todos los cuartiles es PPM-PM, la siguiente en todos los cuartiles es PA-PGLPD-PP, la tercera tipología es PD-PP y finalmente variaciones es la última tipología más empleada.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las tipologías PPM-PM y PD-PP se concentra en el segundo cuartil; en el caso de la tipología PA-PGL es en el cuarto cuartil, y variaciones lo hace en el primer cuartil. Llama la atención que la tipología variaciones desaparece en el tercer cuartil del filme.

	Tabla 121. All or nothing	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	9	18	25	17	69
	Porcentaje	14,3%	31,6%	38,5%	31,5%	28,9%
PPM-PM	N° de planos	34	31	27	30	122
	Porcentaje	54,0%	54,4%	41,5%	55,6%	51,0%
PA-PGL	N° de planos	14	6	10	6	36
	Porcentaje	22,2%	10,5%	15,4%	11,1%	15,1%
Variaciones	N° de planos	6	2	3	1	12
	Porcentaje	9,5%	3,5%	4,6%	1,9%	5,0%
	Total	63	57	65	54	239

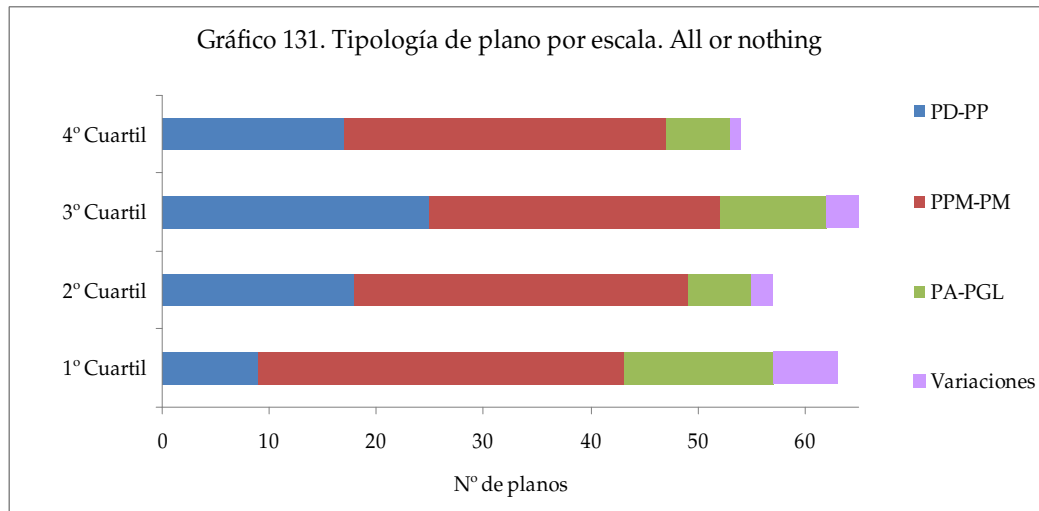


Gráfico - 131

La tabla 121 y el gráfico 131 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *All or nothing*.

La tabla 121 muestra que en este filme al igual que en *Secrets and lies* y *Career girls* la tipología de plano por escala más presente de media en todos los cuartiles es PPM-PM. La segunda tipología más empleada de media es PD-PP, la tercera es PA-PGL, y finalmente la cuarta es la tipología variaciones.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las tipologías PA-PGL y variaciones se concentra en el primer cuartil; en el caso de las tipologías PD-PP en el tercer cuartil, y PPM-PM en el cuarto cuartil.

Tabla 122. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	6	9	20	15	50
	Porcentaje	11,3%	15,5%	29,9%	25,0%	21,0%
PPM-PM	N° de planos	29	36	38	33	136
	Porcentaje	54,7%	62,1%	56,7%	55,0%	57,1%
PA-PGL	N° de planos	10	10	5	10	35
	Porcentaje	18,9%	17,2%	7,5%	16,7%	14,7%
Variaciones	N° de planos	8	3	4	2	17
	Porcentaje	15,1%	5,2%	6,0%	3,3%	7,1%
Total		53	58	67	60	238

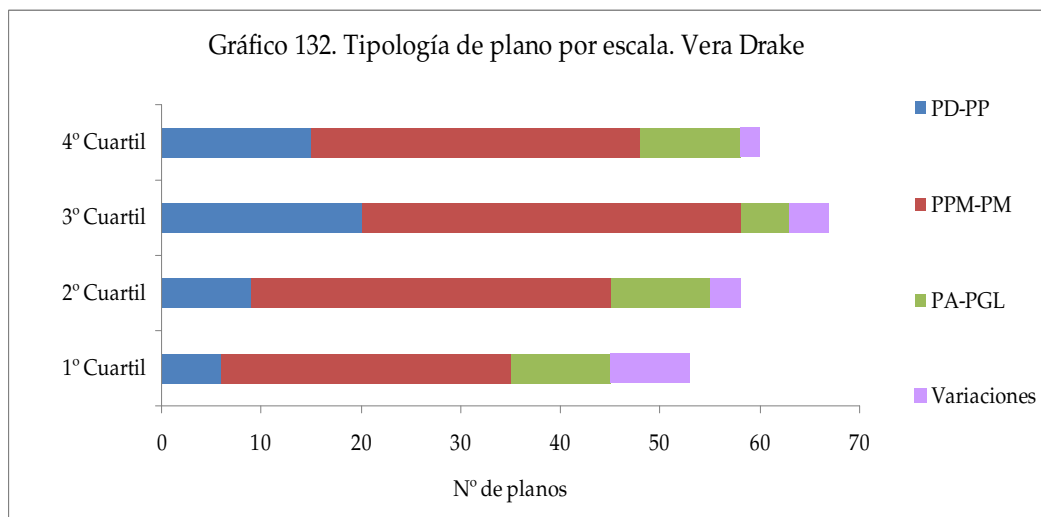


Gráfico - 132

La tabla 122 y el gráfico 132 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Vera Drake*.

En la tabla 122 se expone que en este filme al igual que en *Secrets and lies*, *Career girls* y *All or nothing* la tipología de plano por escala más presente de media en todos los cuartiles es PPM-PM. La segunda tipología más empleada de media es PD-PP, la tercera es PA-PGL, y finalmente la cuarta es la tipología variaciones.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las tipologías PA-PGL y variaciones se concentra en el primer cuartil; en el caso de la tipología PD-PP se trata del tercer cuartil, y PPM-PM en el segundo cuartil.

Tabla 123. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
PD-PP	N° de planos	11	7	19	21	58
	Porcentaje	14,7%	11,9%	35,8%	38,2%	24,0%
PPM-PM	N° de planos	46	35	22	22	125
	Porcentaje	61,3%	59,3%	41,5%	40,0%	51,7%
PA-PGL	N° de planos	14	13	8	9	44
	Porcentaje	18,7%	22,0%	15,1%	16,4%	18,2%
Variaciones	N° de planos	4	4	4	3	15
	Porcentaje	5,3%	6,8%	7,5%	5,5%	6,2%
Total		75	59	53	55	242

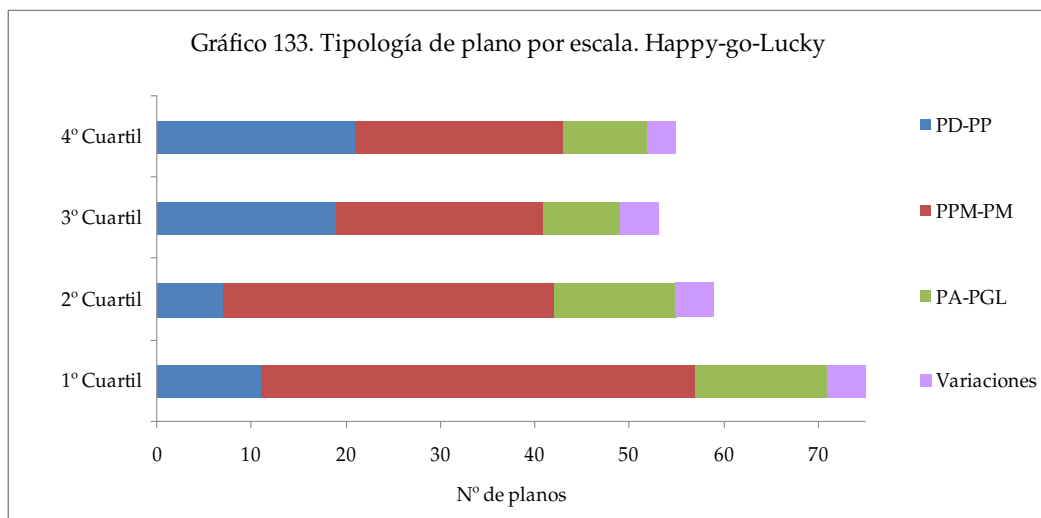


Gráfico - 133

La tabla 123 y el gráfico 133 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme *Happy-go-Lucky*.

En la tabla 123 se expone que en este filme al igual que en *Secrets and lies*, *Career girls*, *All or nothing* y *Vera Drake* la tipología de plano por escala más presente de media en todos los cuartiles es PPM-PM. La segunda tipología más empleada de media es PD-PP, la tercera es PA-PGL, y finalmente la cuarta es la tipología variaciones.

La evolución de la tipología de plano por escala a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular en la mayoría de las tipologías a excepción de PPM-PM que disminuye progresivamente del primer al cuarto cuartil.

El máximo valor de la tipología PPM-PM se concentra en el primer cuartil, en el caso de la PD-PP es el cuarto cuartil, PA-PGL concentra su máximo valor en el segundo cuartil y variaciones en el tercer cuartil.

4.2.7. Resultados descriptivos de la variable localizaciones temáticas en el universo analizado

Tabla 124. Resultados descriptivos. Localizaciones temáticas	Frecuencia	Porcentaje
Hogar	983	51,1%
Ocio	222	11,5%
Trabajo	394	20,5%
Neutras	166	8,6%
Sanidad	74	3,8%
Justicia	84	4,4%
Total	1923	100,0%

En la tabla 124 se exponen los resultados relativos a las localizaciones temáticas presentes en el universo analizado. Tanto en la columna de la frecuencia como en la del porcentaje se observa que dicho universo está dominado fundamentalmente por las localizaciones relacionadas con el hogar (espacios íntimos), en segundo lugar por aquellas relacionadas con el trabajo y posteriormente con lugares de ocio. Los espacios con menor representación son por orden de mayor a menor son las localizaciones neutras, la justicia y la sanidad.

- Evolución de la variable localizaciones temáticas en el universo analizado

		Tabla 125. Tabla de contingencia. Localizaciones temáticas					N° de planos total
		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil		
Hogar	N° de planos	337	193	231	222	983	
	Porcentaje	64,7%	43,5%	45,4%	49,4%	51,1%	
Ocio	N° de planos	60	75	64	23	222	
	Porcentaje	11,5%	16,9%	12,6%	5,1%	11,5%	
Trabajo	N° de planos	71	125	115	83	394	
	Porcentaje	13,6%	28,2%	22,6%	18,5%	20,5%	
Neutras	N° de planos	52	26	29	59	166	
	Porcentaje	10,0%	5,9%	5,7%	13,1%	8,6%	
Sanidad	N° de planos	1	24	26	23	74	
	Porcentaje	0,2%	5,4%	5,1%	5,1%	3,8%	
Justicia	N° de planos	0	1	44	39	84	
	Porcentaje	0,0%	0,2%	8,6%	8,7%	4,4%	

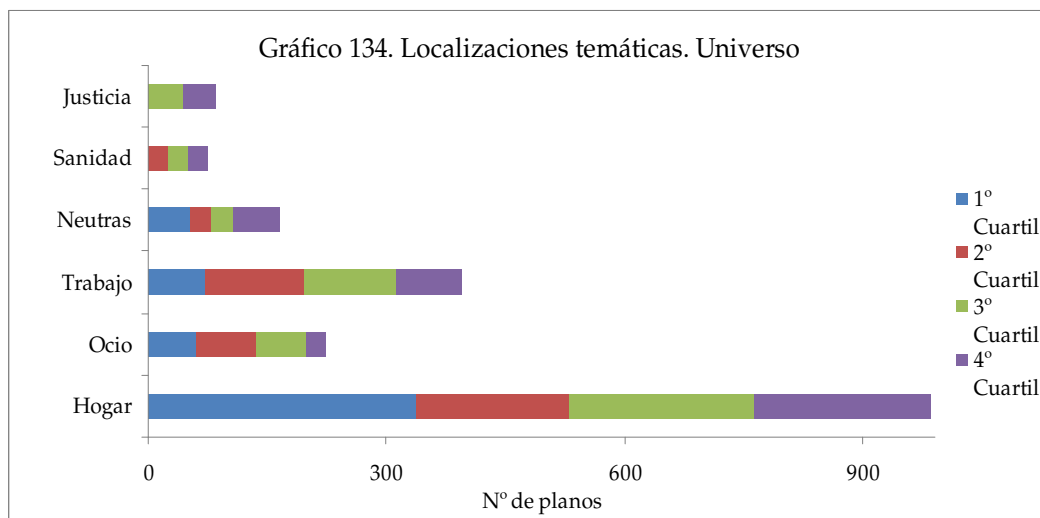


Gráfico - 134

En la tabla 125 y en el gráfico 134 se exponen numéricamente y visualmente los resultados relativos a las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del universo analizado.

La tabla 125 muestra la supremacía del hogar sobre todas las demás localizaciones, con un porcentaje medio muy superior al resto, no sólo en la totalidad del universo sino en cada uno de los cuartiles. El trabajo ocupa el segundo lugar, el tercero el ocio, las neutras el cuarto, la justicia el quinto y la sanidad el sexto.

La evolución de las diferentes localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del universo analizado es irregular y no existe un patrón común a las variables. No obstante la justicia es la única localización que aumenta progresivamente del primer al último cuartil en el que alcanza su máximo porcentaje. Las restantes localizaciones poseen sus valores máximos en el primer cuartil en el caso del hogar y en el segundo cuartil en el caso del ocio, del trabajo y de la sanidad.

- Resultados descriptivos de la variable localizaciones temáticas filme a filme

Tabla 126. Frecuencias	Hogar		Ocio		Trabajo		Neutras		Sanidad		Justicia		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	165	78,6%	4	1,9%	37	17,6%	4	1,9%	0	0,0%	0	0,0%	210
Naked	188	77,7%	15	6,2%	21	8,7%	18	7,4%	0	0,0%	0	0,0%	242
Secrets and lies	146	60,6%	46	19,1%	13	5,4%	36	14,9%	0	0,0%	0	0,0%	241
Career girls	157	64,6%	35	14,4%	2	0,8%	49	20,2%	0	0,0%	0	0,0%	243
TopsyTurvy	44	16,4%	37	13,8%	187	69,8%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	268
All or nothing	122	51,0%	10	4,2%	48	20,1%	10	4,2%	49	20,5%	0	0,0%	239
Vera Drake	102	42,9%	27	11,3%	4	1,7%	2	0,8%	19	8,0%	84	35,3%	238
Happy-go-Lucky	59	24,4%	48	19,8%	82	33,9%	47	19,4%	6	2,5%	0	0,0%	242

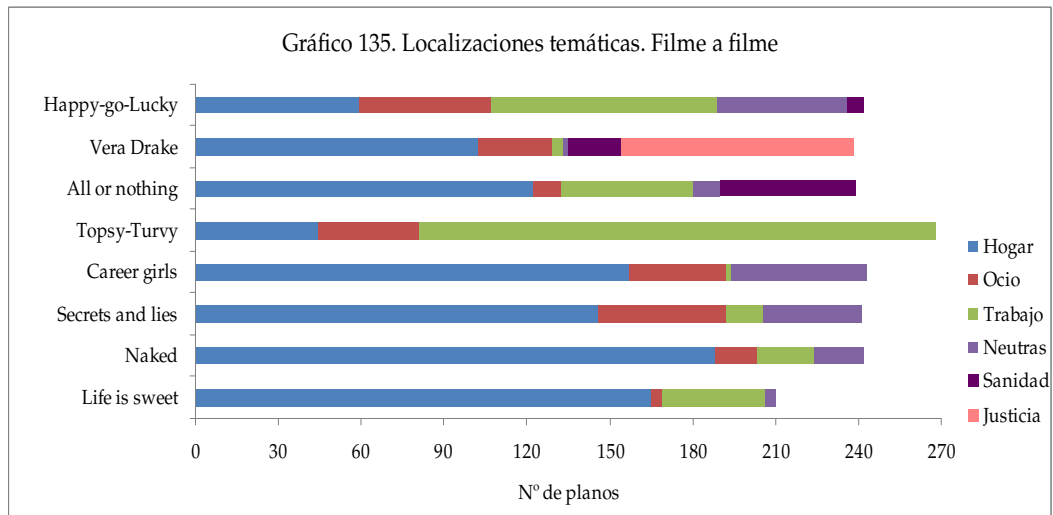


Gráfico - 135

En la tabla 126 y en el gráfico 135 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas de cada uno de los filmes analizados.

La tabla 126 muestra que de media, en la totalidad de los filmes las localizaciones más presentes son el hogar, el ocio y el trabajo. No obstante dicha media no encaja en cada uno de los filmes, ya que por ejemplo, aunque las localizaciones relacionadas con el hogar son las más mayoritarias en la mayoría de los filmes, en *Happy-go-Lucky* y en *Topsy-Turvy* no, se trata de las localizaciones relacionadas con el trabajo.

La segunda localización más abundante en los filmes se reparte entre el hogar en el caso de *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*, el trabajo en *Life is sweet* y en *Naked*, el ocio en *Secrets and lies*, la sanidad en *All or nothing* y la justicia en *Vera Drake*. Por lo tanto hay menos unidad en cuanto a la segunda localización más empleada.

Las localizaciones neutras son la tercera categoría más empleada en los filmes *Life is sweet* (compartida con el ocio), *Naked* y *Secrets and lies*. En el caso de *Life is sweet*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky* se trata de las localizaciones relacionadas con el ocio, y finalmente en *All or nothing* están relacionadas con el trabajo.

Las localizaciones temáticas no están en la totalidad de los filmes puesto que por ejemplo en *Topsy-Turvy* sólo existen las localizaciones relacionadas con el hogar, el trabajo y el ocio. Por lo tanto es un filme cuyas localizaciones se concentran en tres categorías, lo cual tiene sentido tratándose de un filme de época. Por lo tanto el único filme con presencia de todas las localizaciones genéricas es *Vera Drake*, el resto de filmes poseen cuatro (los cuatro primeros filmes), tres (*Topsy-Turvy*) y cinco localizaciones temáticas (*All or nothing* y *Happy-go-Lucky*).

Life is sweet es el filme que con respecto al resto, posee el mayor porcentaje de localizaciones relacionadas con el hogar, al que le sigue en número *Naked*. Dicho porcentaje disminuye en los tres filmes siguientes (*Secrets and lies*, *Career girls* y *Topsy-Turvy*). En *All or nothing* aumenta el porcentaje del hogar, pero sin llegar a las cotas alcanzadas por los filmes anteriores. Dicho porcentaje se reduce en *Vera Drake* y en *Happy-go-Lucky*. Aunque el hogar es –frente al resto de

localizaciones– la que posee el mayor porcentaje de todas, se produce un descenso progresivo a lo largo de su filmografía.

La localización ocio posee sus porcentajes más altos en los filmes *Secrets and lies* y *Happy-go-Lucky*, y el mínimo en *Life is sweet*.

Destaca el alto porcentaje de localizaciones relacionadas con el trabajo en *Topsy-Turvy*, donde alcanza su máximo porcentaje y en *Career girls* en la que sobresa su porcentaje prácticamente nulo.

Finalmente las localizaciones neutras poseen su mayor porcentaje en los filmes *Career girls* y *Happy-go-Lucky*, frente a la nula presencia de esta localización en *Topsy-Turvy*. Las localizaciones relacionadas con la sanidad y con la justicia aparecen al final de su filmografía, en filmes como *All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*, quizás coincidiendo con preocupaciones relacionadas con la salud y la justicia.

- Evolución de la variable localizaciones temáticas filme a filme

Tabla 127. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	47	34	44	40	165
	Porcentaje	88,7%	64,2%	84,6%	76,9%	78,6%
Ocio	N° de planos	0	0	3	1	4
	Porcentaje	0,0%	0,0%	5,8%	1,9%	1,9%
Trabajo	N° de planos	6	16	5	10	37
	Porcentaje	11,3%	30,2%	9,6%	19,2%	17,6%
Neutras	N° de planos	0	3	0	1	4
	Porcentaje	0,0%	5,7%	0,0%	1,9%	1,9%

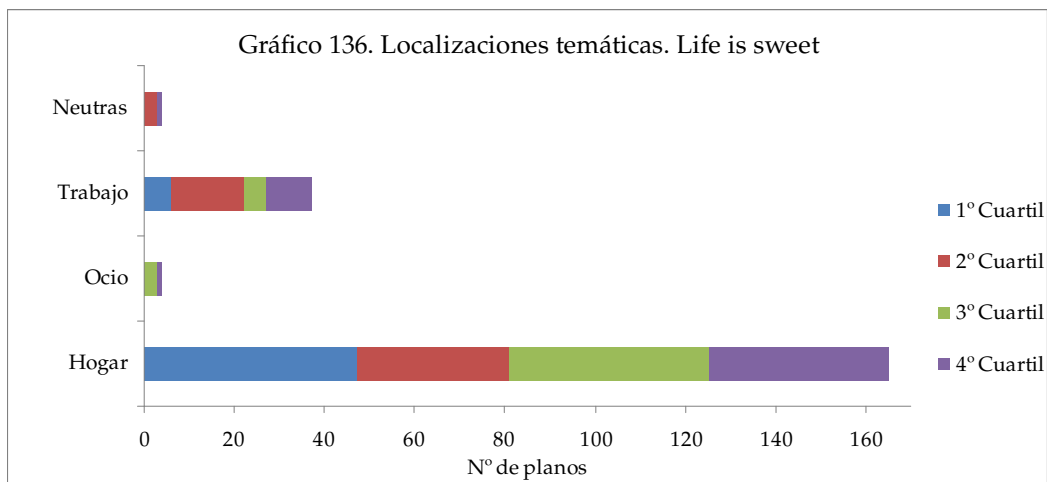


Gráfico - 136

En la tabla 127 y en el gráfico 136 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Life is sweet*.

En la tabla 127 se observa que en este filme sólo están presentes cuatro localizaciones que por orden de mayor a menor son: el hogar, el trabajo y el ocio y

las neutras al mismo nivel. Además, la categoría más empleada en la totalidad del filme también lo es en cada uno de los cuartiles.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el primer cuartil, el del trabajo y las neutras en el segundo cuartil, y el del ocio en el tercer cuartil.

En la tabla 127 también llama la atención que el único cuartil en el que están presentes las cuatro localizaciones es el cuarto. En el primero y en el segundo no existen las localizaciones relacionadas con el ocio, y en el tercero las localizaciones neutras.

	Tabla 128. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	52	9	64	63	188
	Porcentaje	70,3%	25,0%	97,0%	95,5%	77,7%
Ocio	N° de planos	14	0	1	0	15
	Porcentaje	18,9%	0,0%	1,5%	0,0%	6,2%
Trabajo	N° de planos	0	20	0	0	21
	Porcentaje	1,4%	55,6%	0,0%	0,0%	8,7%
Neutras	N° de planos	7	7	1	3	18
	Porcentaje	9,5%	19,4%	1,5%	4,5%	7,4%

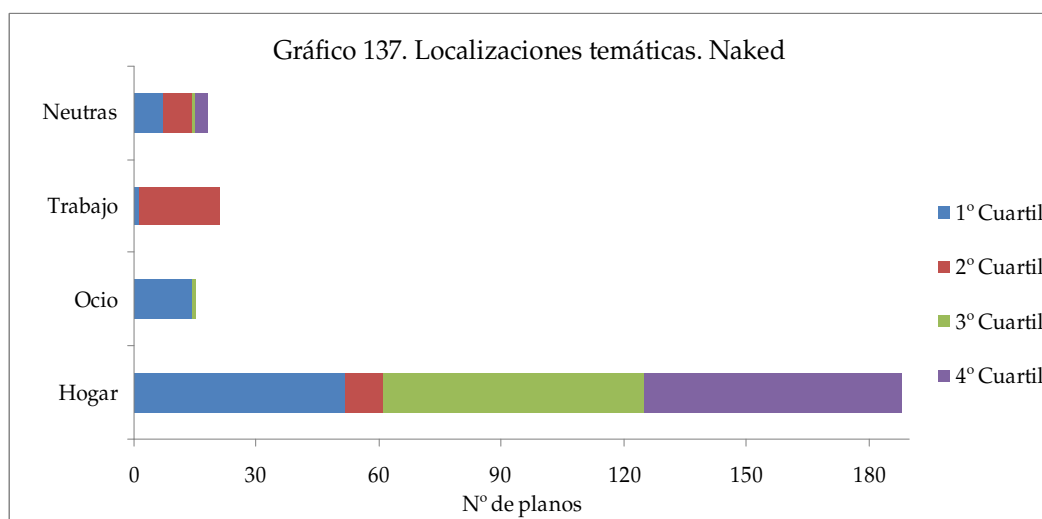


Gráfico - 137

En la tabla 128 y en el gráfico 137 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Naked*.

En la tabla 128 se observa que en este filme sólo están presentes cuatro localizaciones que por orden de mayor a menor son: el hogar, el trabajo, las neutras y el ocio. No obstante si nos detenemos en cada uno de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones puesto que en el primero, tercero y cuarto domina el hogar, pero en el segundo el trabajo.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el tercer cuartil, el del trabajo y las neutras en el segundo cuartil, y el del ocio en el primer cuartil.

En la tabla 128 también llama la atención que la totalidad de las localizaciones está presente sólo en un cuartil. En el primero no existen las localizaciones relacionadas con el ocio, en el segundo las relacionadas con el trabajo y en el tercero las relacionadas con el ocio y el trabajo. Por lo tanto en el último cuartil sólo existen las localizaciones relacionadas con el hogar y con las neutras.

	Tabla 129. Secrets and lies	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	31	53	15	47	146
	Porcentaje	44,3%	93,0%	23,1%	95,9%	60,6%
Ocio	N° de planos	0	0	46	0	46
	Porcentaje	0,0%	0,0%	70,8%	0,0%	19,1%
Trabajo	N° de planos	11	0	1	1	13
	Porcentaje	15,7%	0,0%	1,5%	2,0%	5,4%
Neutras	N° de planos	28	4	3	1	36
	Porcentaje	40,0%	7,0%	4,6%	2,0%	14,9%

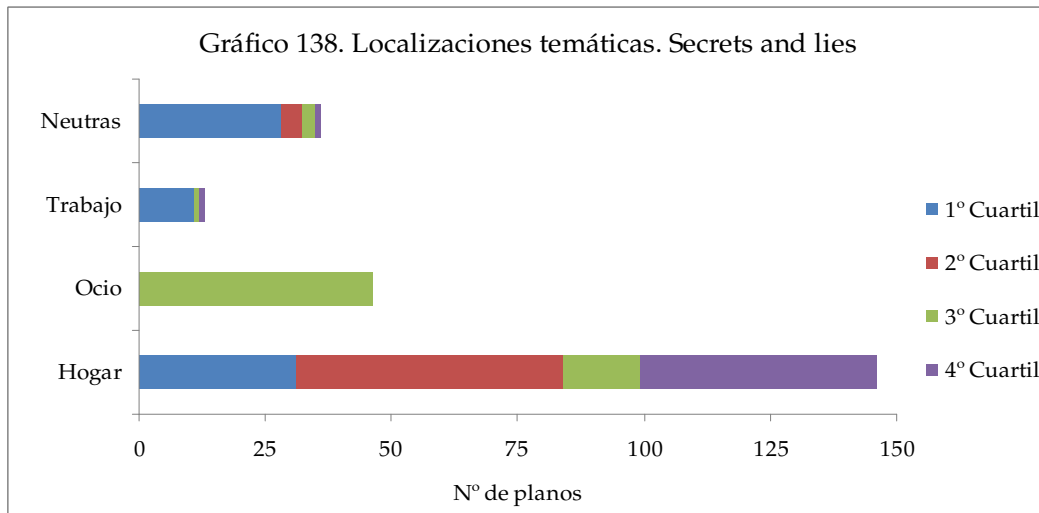


Gráfico - 138

En la tabla 129 y en el gráfico 138 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Secrets and lies*.

En la tabla 129 se observa que en este filme sólo están presentes cuatro localizaciones que por orden de mayor a menor son: el hogar, ocio, neutras y trabajo. No obstante si nos detenemos en cada uno de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones puesto que en el primero dominan las neutras, en el segundo y en cuarto el hogar y en el tercero el ocio.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables. No obstante las localizaciones neutras suponen una excepción puesto que su porcentaje disminuye paulatinamente del primer al cuarto cuartil.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el cuarto cuartil, el del ocio en el tercer cuartil, y el de las neutras y el trabajo en el primer cuartil.

En la tabla 129 también llama la atención que la totalidad de las localizaciones está presente sólo en un cuartil. En el primero no existen las localizaciones relacionadas con el ocio, en el segundo las relacionadas con el ocio y con el trabajo, y en el tercero las relacionadas con el ocio. Por lo tanto el ocio sólo existe en el tercer cuartil.

		Tabla 130. Career girls	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	62	37	57	1	157	
	Porcentaje	92,5%	72,5%	80,3%	1,9%	64,6%	
Ocio	N° de planos	0	10	13	12	35	
	Porcentaje	0,0%	19,6%	18,3%	22,2%	14,4%	
Trabajo	N° de planos	0	2	0	0	2	
	Porcentaje	0,0%	3,9%	0,0%	0,0%	0,8%	
Neutras	N° de planos	5	2	1	41	49	
	Porcentaje	7,5%	3,9%	1,4%	75,9%	20,2%	

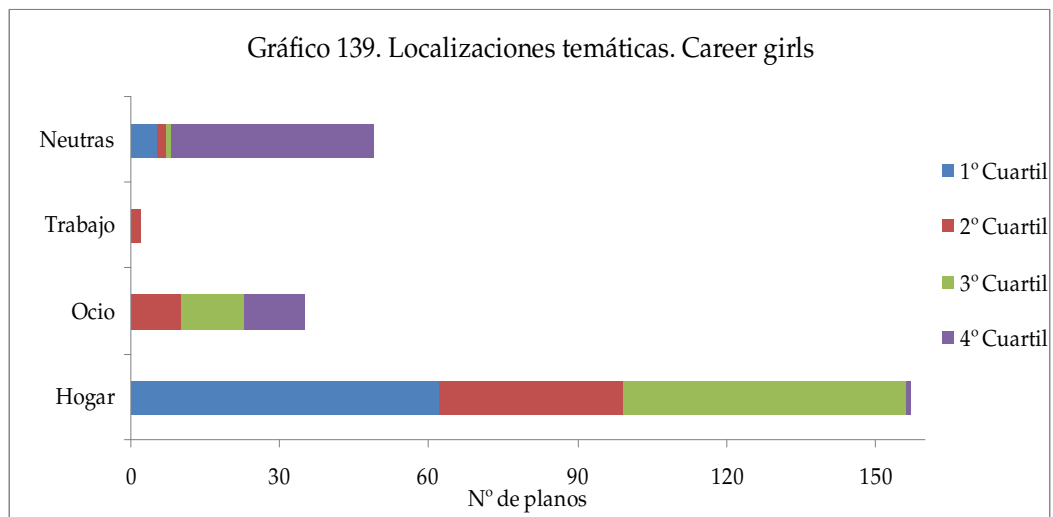


Gráfico - 139

En la tabla 130 y en el gráfico 139 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Career girls*.

En la tabla 130 se observa que en este filme sólo están presentes cuatro localizaciones que por orden de mayor a menor son: hogar, neutras, ocio y trabajo. No obstante si nos detenemos en cada uno de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones puesto que en el primero y en el tercero domina el hogar, en el segundo el trabajo, y en el tercero las neutras.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el primer cuartil, el de las neutras y del ocio en el cuarto cuartil, y el del trabajo en el segundo cuartil.

En la tabla 130 también llama la atención que la totalidad de las localizaciones está presente sólo en el segundo cuartil. En el primero no existen las localizaciones relacionadas con el ocio ni con el trabajo, y en el tercero y en el cuarto las relacionadas con el trabajo. Por lo tanto el trabajo sólo existe en el segundo cuartil.

Tabla 131. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	27	11	0	6	44
	Porcentaje	40,9%	15,1%	0,0%	10,2%	16,4%
Ocio	N° de planos	16	20	1	0	37
	Porcentaje	24,2%	27,4%	1,4%	0,0%	13,8%
Trabajo	N° de planos	23	42	69	53	187
	Porcentaje	34,8%	57,5%	98,6%	89,8%	69,8%

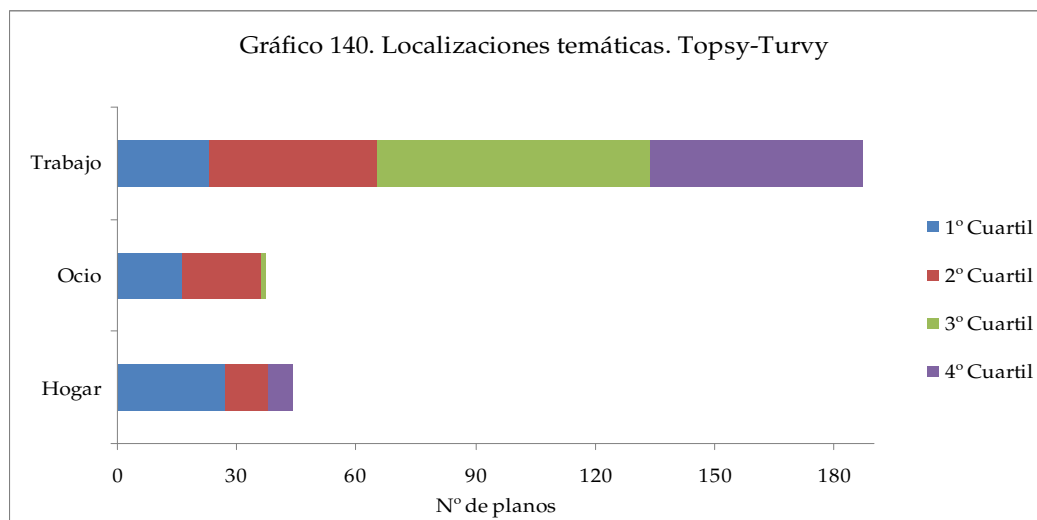


Gráfico - 140

En la tabla 131 y en el gráfico 140 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Topsy-Turvy*.

En la tabla 131 se observa que en este filme sólo están presentes tres localizaciones que por orden de mayor a menor son: trabajo, hogar y ocio. No obstante si nos detenemos en cada uno de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones puesto que en el primero domina el hogar y en los tres restantes el trabajo.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el primer cuartil, el del ocio en el segundo cuartil y el del trabajo en el tercer cuartil.

En la tabla 131 también llama la atención que la totalidad de las localizaciones no está presente en los cuatro cuartiles. En el tercero no existen las localizaciones relacionadas con el hogar y en el cuarto las relacionadas con el ocio.

Por lo tanto este filme destaca por su ser el que menos localizaciones temáticas posee, ya que se concentra en tres localizaciones: el hogar, el ocio y el trabajo. Además también se diferencia del resto en que la localización hogar no es la que ostenta el máximo porcentaje, sino que se trata del trabajo.

		Tabla 132. All or nothing	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	51	27	13	31	122	
	Porcentaje	81,0%	47,4%	20,0%	57,4%	51,0%	
Ocio	N° de planos	1	9	0	0	10	
	Porcentaje	1,6%	15,8%	0,0%	0,0%	4,2%	
Trabajo	N° de planos	10	20	18	0	48	
	Porcentaje	15,9%	35,1%	27,7%	0,0%	20,1%	
Neutras	N° de planos	1	1	8	0	10	
	Porcentaje	1,6%	1,8%	12,3%	0,0%	4,2%	
Sanidad	N° de planos	0	0	26	23	49	
	Porcentaje	0,0%	0,0%	40,0%	42,6%	20,5%	

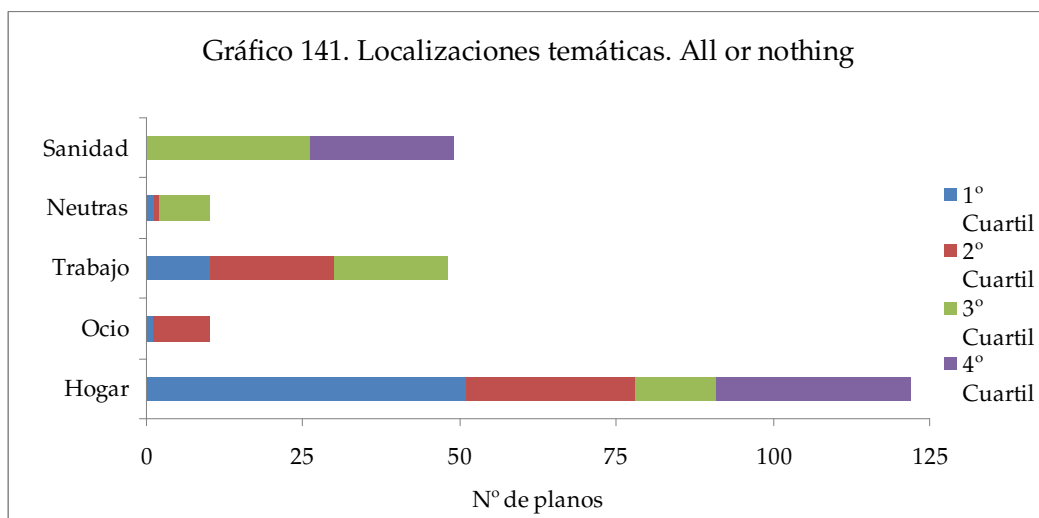


Gráfico - 141

En la tabla 132 y en el gráfico 141 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *All or nothing*.

En la tabla 132 se observa que en este filme están presentes por primera vez cinco localizaciones que por orden de mayor a menor son: hogar, sanidad, trabajo, y ocio y neutras con la misma proporción. No obstante si nos detenemos en cada uno de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones puesto que en el primero, segundo y cuarto domina el hogar, y en el tercero la sanidad.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el primer cuartil, el del ocio y el trabajo en el segundo cuartil, el de las neutras en el tercer cuartil y el de la sanidad en el cuarto cuartil.

En la tabla 132 también llama la atención que en todos los cuartiles falta al menos una localización. En el primero y en el segundo no existen las localizaciones relacionadas con la sanidad, en el tercero las relacionadas con el ocio, y en el cuarto las relacionadas con el ocio, el trabajo y las neutras. Por lo tanto el último cuartil se centra exclusivamente en las localizaciones relacionadas con el hogar y con la sanidad, localización que aparece por primera vez en su filmografía. El hecho de que en el cuarto cuartil sólo existan dos localizaciones temáticas lo comparten otros dos filmes: *Naked* y *Topsy-Turvy*.

		Tabla 133. Vera Drake	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	37	21	23	21		102
	Porcentaje	69,8%	36,2%	34,3%	35,0%		42,9%
Ocio	N° de planos	10	17	0	0		27
	Porcentaje	18,9%	29,3%	0,0%	0,0%		11,3%
Trabajo	N° de planos	4	0	0	0		4
	Porcentaje	7,5%	0,0%	0,0%	0,0%		1,7%
Neutras	N° de planos	2	0	0	0		2
	Porcentaje	3,8%	0,0%	0,0%	0,0%		0,8%
Sanidad	N° de planos	0	19	0	0		19
	Porcentaje	0,0%	32,8%	0,0%	0,0%		8,0%
Justicia	N° de planos	0	1	44	39		84
	Porcentaje	0,0%	1,7%	65,7%	65,0%		35,3%

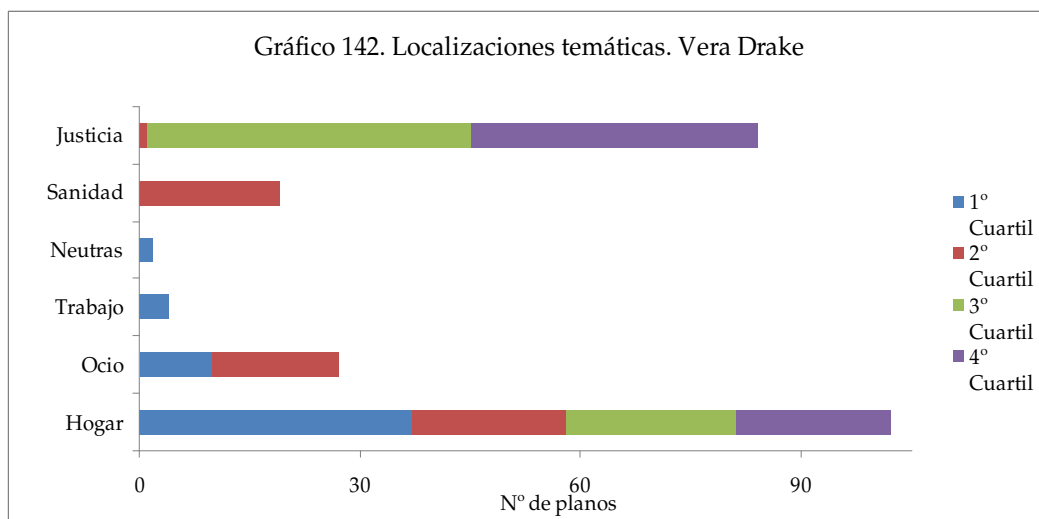


Gráfico - 142

En la tabla 133 y en el gráfico 142 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Vera Drake*.

En la tabla 133 se observa que en este filme están presentes por primera vez las seis localizaciones que por orden de mayor a menor son: hogar, justicia, ocio,

sanidad, trabajo y neutras. No obstante si nos detenemos en cada uno de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones puesto que en el primero y el segundo cuartil domina el hogar, y en el tercero y el cuarto la justicia.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de las categorías hogar, trabajo y neutras se sitúa en el primer cuartil, el del ocio y la sanidad en el segundo cuartil, y el de la justicia en el tercer cuartil.

En la tabla 133 también llama la atención que en todos los cuartiles falta al menos una localización. En el primero no existen las localizaciones relacionadas con la justicia, en el segundo las relacionadas con el trabajo y las neutras, y en el tercero y el cuarto sólo existen el hogar y la justicia. Por lo tanto los dos últimos cuartiles se centran exclusivamente en las localizaciones relacionadas con el hogar y con la justicia, localización que aparece por primera vez en su filmografía. El hecho de que en el cuarto cuartil sólo existan dos localizaciones temáticas lo comparten otros tres filmes: *Naked*, *Topsy-Turvy* y *All or nothing*. En este filme además esas dos únicas localizaciones también están presentes en exclusiva en el tercer cuartil.

		Tabla 134. Happy-go-Lucky	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Hogar	N° de planos	30	1	15	13		59
	Porcentaje	40,0%	1,7%	28,3%	23,6%		24,4%
Ocio	N° de planos	19	19	0	10		48
	Porcentaje	25,3%	32,2%	0,0%	18,2%		19,8%
Trabajo	N° de planos	16	25	22	19		82
	Porcentaje	21,3%	42,4%	41,5%	34,5%		33,9%
Neutras	N° de planos	9	9	16	13		47
	Porcentaje	12,0%	15,3%	30,2%	23,6%		19,4%
Sanidad	N° de planos	1	5	0	0		6
	Porcentaje	1,3%	8,5%	0,0%	0,0%		2,5%

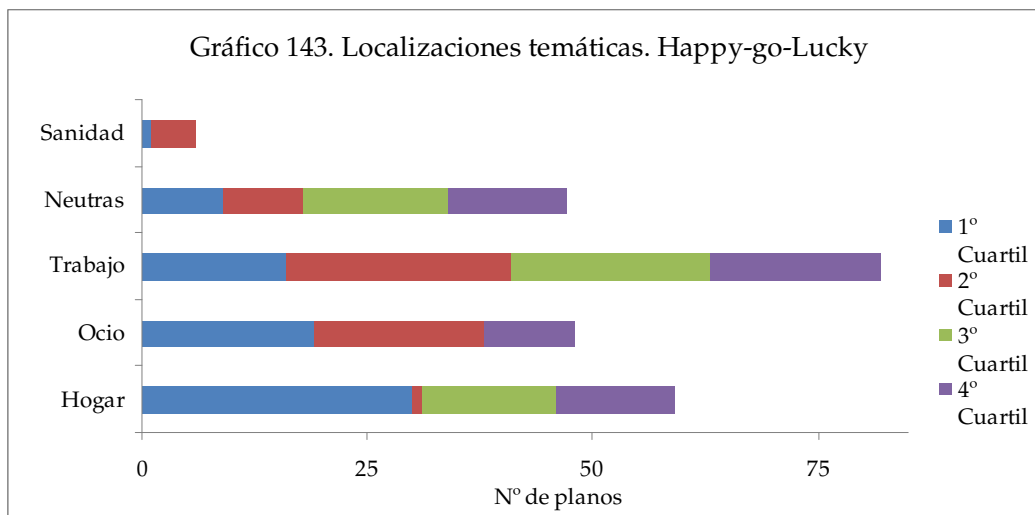


Gráfico - 143

En la tabla 134 y en el gráfico 143 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos a las localizaciones temáticas del filme *Happy-go-Lucky*.

En la tabla 134 se observa que en este filme están presentes las cinco mismas localizaciones que en *All or nothing*, que por orden de mayor a menor son: trabajo, hogar, ocio, neutras y sanidad. No obstante si nos detenemos en cada uno

de los cuartiles observamos que existen ligeras variaciones ya que en el primero domina el hogar y en los restantes el trabajo, tal y como sucede en *Topsy-Turvy*.

La evolución de las localizaciones temáticas a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular y no existe un patrón común a las variables.

El máximo valor de la categoría hogar se sitúa en el primer cuartil, el del ocio, el trabajo y la sanidad en el segundo cuartil, y el de las neutras en el tercer cuartil.

En la tabla 134 también se expone que en dos cuartiles no se encuentran todas las localizaciones. En el tercero no existen las localizaciones relacionadas con el ocio y con la sanidad, y en el cuarto no existen las relacionadas con la sanidad. Por lo tanto la sanidad sólo está presente en el primer y segundo cuartil.

De los datos extraídos en la tabla x también destaca el escaso porcentaje que existe en el segundo cuartil, de las localizaciones relacionadas con el hogar, que se convierten en las menos abundantes de todas.

4.2.8. Resultados descriptivos de la variable Estático/Dinámico en el universo analizado

Tabla 135. Resultados descriptivos. Estático/Dinámico	Frecuencia	Porcentaje
Estático	1653	86,0%
Dinámico	270	14,0%
Total	1923	100,0%

La tabla 135 muestra los resultados relativos a la variable estatismo/dinamismo de la cámara en el universo analizado. Tal y como se desprende de los datos de la tabla x el universo creado por Mike Leigh y Dick Pope es fundamentalmente estático, lo que se considera una marca estilística teniendo en cuenta el incremento en los movimientos de cámara que se han producido a nivel internacional en la mayoría de los filmes contemporáneos (Bordwell, 2002, p. 121 y 2006, pp. 121-138).

El hecho de que en la totalidad del universo analizado la cámara permanezca fundamentalmente estática provoca que el espectador adopte un

papel activo dirigiendo la atención hacia el desarrollo de la acción física y emocional de los personajes dentro del encuadre.

- Evolución de la variable Estático/Dinámico en el universo analizado

Tabla 136. Tabla de contingencia. Estático/Dinámico		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Estático	N° de planos	426	380	447	400	1653
	Porcentaje	81,80%	85,60%	87,80%	89,10%	86,0%
Dinámico	N° de planos	95	64	62	49	270
	Porcentaje	18,20%	14,40%	12,20%	10,90%	14,0%

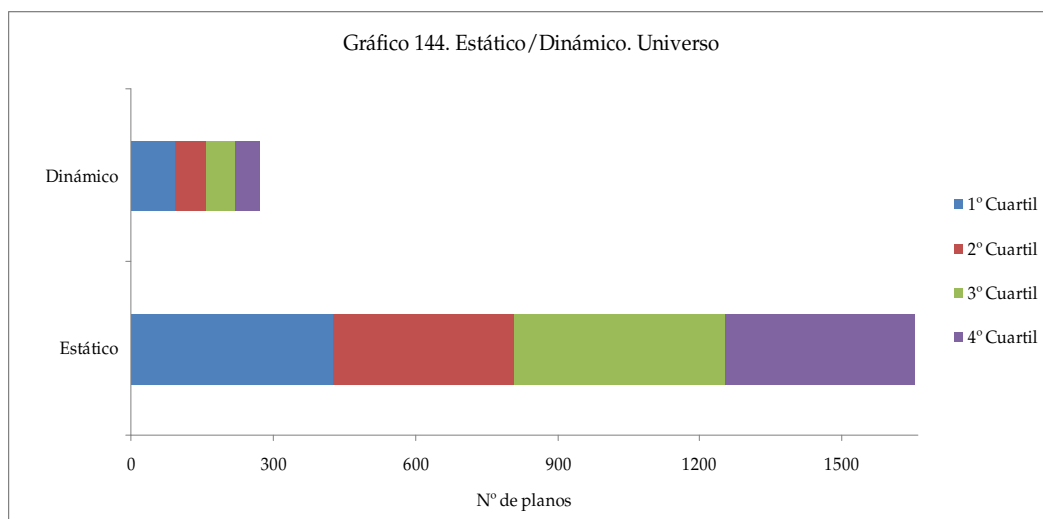


Gráfico - 144

En la tabla 136 y en el gráfico 144 se exponen numérica y visualmente los resultados relativos a la evolución de la categoría estático/dinámico a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo analizado

De los datos obtenidos en dicha tabla se desprende que el estatismo no sólo domina de media en la totalidad del universo analizado, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del universo analizado es regular puesto que si nos detenemos en el

estatismo, aumenta progresivamente del primer al cuarto cuartil alcanzando su máximo porcentaje. Por lo tanto el cuartil más dinámico es el primero.

Esta circunstancia es contraria a la tendencia en el cine actual en el que no sólo los planos son mayoritariamente dinámicos a lo largo de todo el desarrollo narrativo, sino que se incrementa hacia el final de los mismos coincidiendo con el momento climático.

- Resultados descriptivos de la variable Estático/Dinámico filme a filme

Tabla 137. Frecuencias	Estático		Dinámico		Nº de planos total
	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	
Life is sweet	178	84,8%	32	15,2%	210
Naked	213	88,0%	29	12,0%	242
Secrets and lies	224	92,9%	17	7,1%	241
Career girls	169	69,5%	74	30,5%	243
Topsy-Turvy	239	89,2%	29	10,8%	268
All or nothing	218	91,2%	21	8,8%	239
Vera Drake	205	86,1%	33	13,9%	238
Happy-go-Lucky	207	85,5%	35	14,5%	242

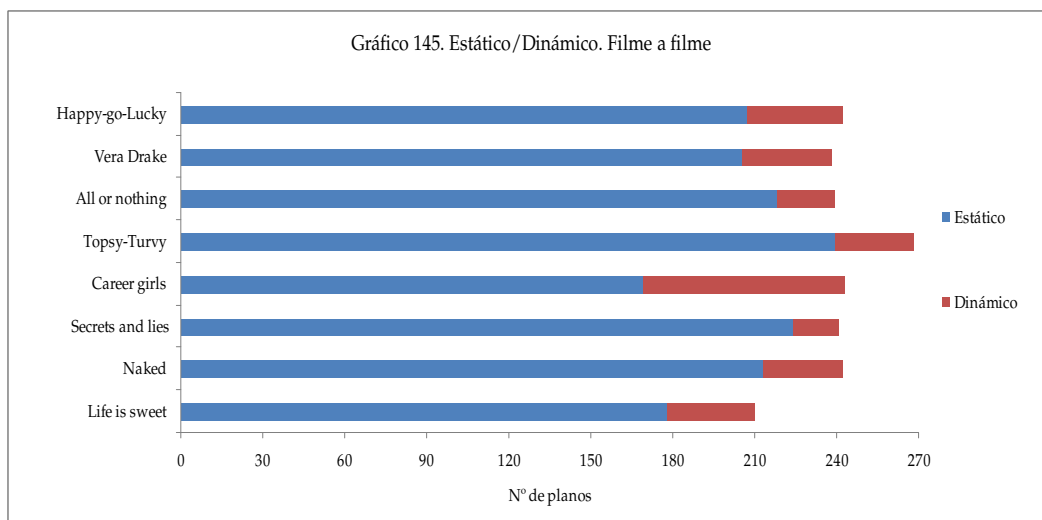


Gráfico - 145

En la tabla 137 y en el gráfico 145 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara en cada uno de los filmes analizados.

La tabla 137 muestra que no sólo el universo entero es de media más estático, sino que cada uno de los filmes de modo individual es eminentemente estático aunque entre ellos existen diferencias. Los filmes más estáticos por orden son *Secrets and lies* y *All or nothing*, con casi el 100 % de sus planos estáticos. Los restantes filmes a excepción de *Career girls* –que es el filme más dinámico– poseen un porcentaje similar de planos estáticos.

Si tenemos en cuenta la evolución del estatismo/dinamismo a lo largo de su filmografía, observamos que el dinamismo disminuye del primer filme a *Secrets and lies*, en *Career girls* aumenta de modo significativo, se reduce en *Topsy-Turvy* y en *All or nothing*, y vuelve a aumentar en *Vera Drake* y en *Happy-go-Lucky*. Por lo tanto *Career girls* es el único filme en el que el dinamismo de la cámara alcanza un porcentaje bastante superior al del resto de filmes, sin alcanzar al del estatismo. También es necesario apuntar que es el único filme que mezcla presente con pasado, y que la mayoría de los movimientos de cámara se realizan en los planos del pasado.

- Evolución de la variable Estático/Dinámico filme a filme

Tabla 138. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Estático	N° de planos	46	46	42	44	178
	Porcentaje	86,8%	86,8%	80,8%	84,6%	84,8%
Dinámico	N° de planos	7	7	10	8	32
	Porcentaje	13,2%	13,2%	19,2%	15,4%	15,2%

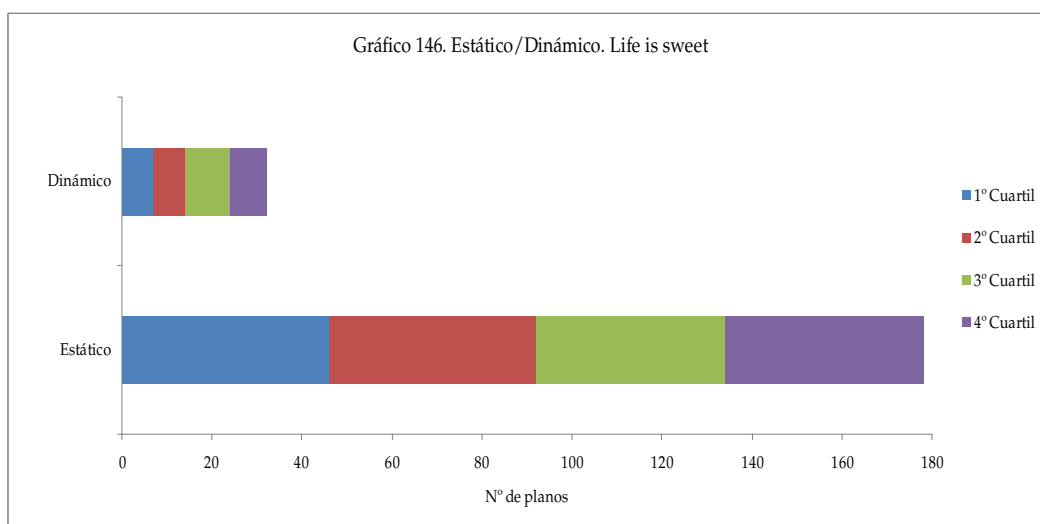


Gráfico - 146

En la tabla 138 y en el gráfico 146 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Life is sweet*.

En la tabla 138 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, se mantiene estable en el primer y segundo cuartil, aumenta en el tercero y vuelve a disminuir en el cuarto.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el tercer cuartil, y el del estatismo en el primer y segundo cuartil.

		Tabla 139. Naked	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Estático	N° de planos	60	33	63	57		213
	Porcentaje	81,1%	91,7%	95,5%	86,4%		88,0%
Dinámico	N° de planos	14	3	3	9		29
	Porcentaje	18,9%	8,3%	4,5%	13,6%		12,0%

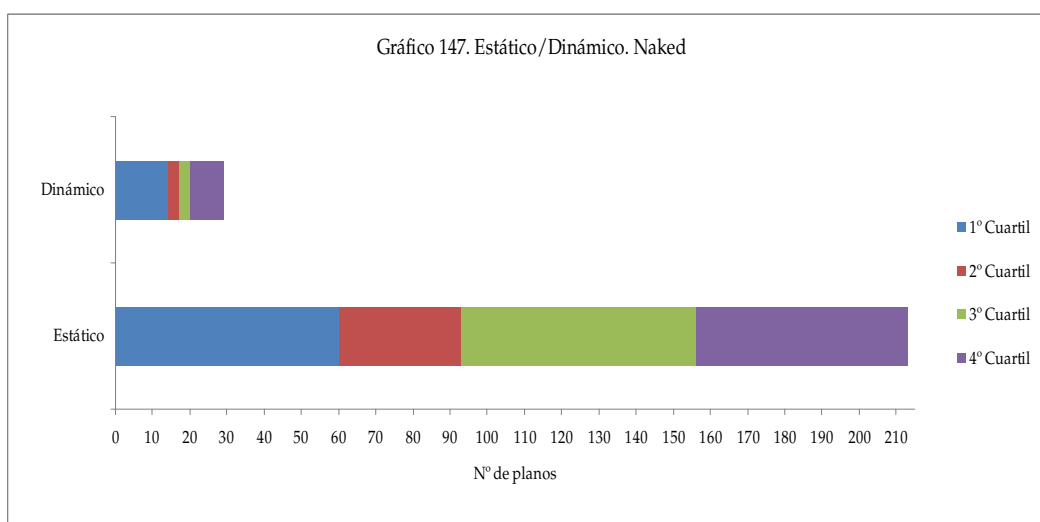


Gráfico - 147

En la tabla 139 y en el gráfico 147 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Naked*.

En la tabla 139 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, disminuye progresivamente hasta el tercer cuartil y aumenta en el cuarto.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el primer cuartil, y el del estatismo en el tercero. Por lo tanto en el caso de este filme al contrario que en la mayoría del cine comercial, el dinamismo de la cámara disminuye según avanza el desarrollo narrativo.

Tabla 140. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Estático	N° de planos	64	52	62	46	224
	Porcentaje	91,4%	91,2%	95,4%	93,9%	92,9%
Dinámico	N° de planos	6	5	3	3	17
	Porcentaje	8,6%	8,8%	4,6%	6,1%	7,1%

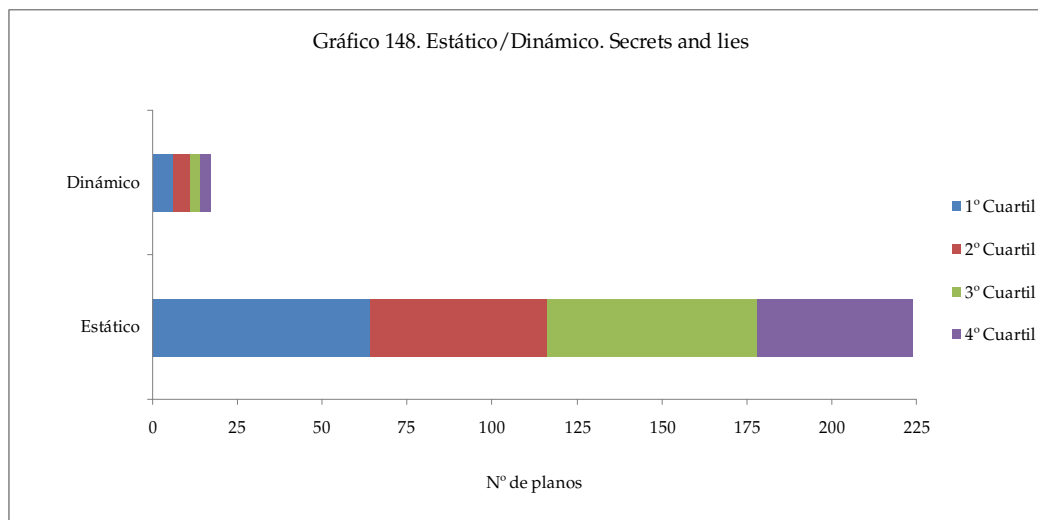


Gráfico - 148

En la tabla 140 y en el gráfico 148 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Secrets and lies*.

En la tabla 140 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, aumenta del primer al segundo cuartil, disminuye en el tercero y vuelve a aumentar en el cuarto. No obstante si tenemos en cuenta el primer y el cuarto cuartil, el porcentaje del dinamismo disminuye.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el segundo cuartil, y el del estatismo en el tercero. Por lo tanto en el caso de este filme al contrario que en la

mayoría del cine comercial, el dinamismo de la cámara disminuye según avanza el desarrollo narrativo.

		Tabla 141. Career girls					
		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total	
Estático	N° de planos	48	31	45	45	169	
	Porcentaje	71,6%	60,8%	63,4%	83,3%	69,5%	
Dinámico	N° de planos	19	20	26	9	74	
	Porcentaje	28,4%	39,2%	36,6%	16,7%	30,5%	

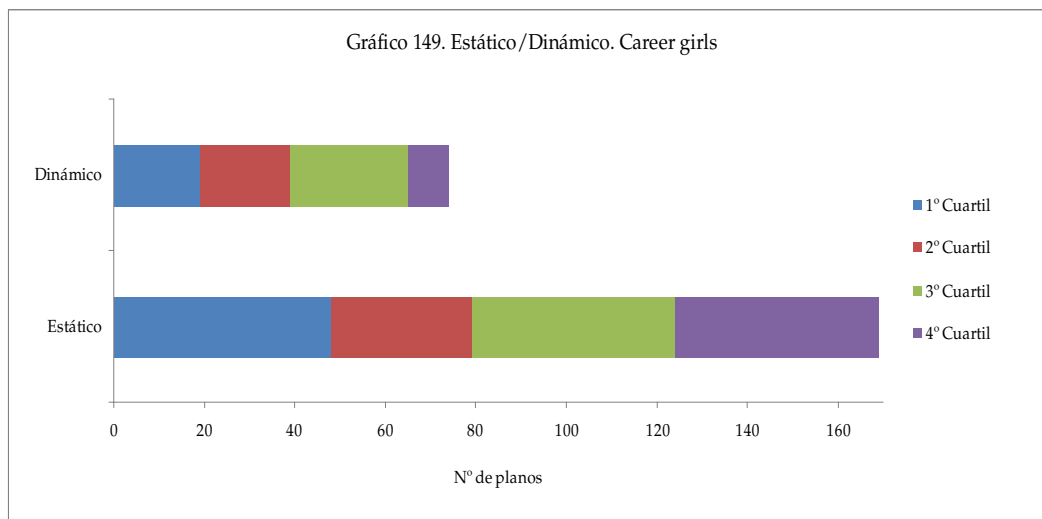


Gráfico - 149

En la tabla 141 y en el gráfico 149 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Career girls*.

En la tabla 141 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil. No obstante es el filme más dinámico de todos.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, aumenta del primer al segundo cuartil y disminuye en el tercero y en el cuarto.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el segundo cuartil, y el del estatismo en el cuarto. Por lo tanto en el caso de este filme al contrario que en la mayoría del cine comercial, el dinamismo de la cámara aumenta en el segundo cuartil pero disminuye en la parte final del filme.

Tabla 142. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Estático	N° de planos	55	63	67	54	239
	Porcentaje	83,3%	86,3%	95,7%	91,5%	89,2%
Dinámico	N° de planos	11	10	3	5	29
	Porcentaje	16,7%	13,7%	4,3%	8,5%	10,8%

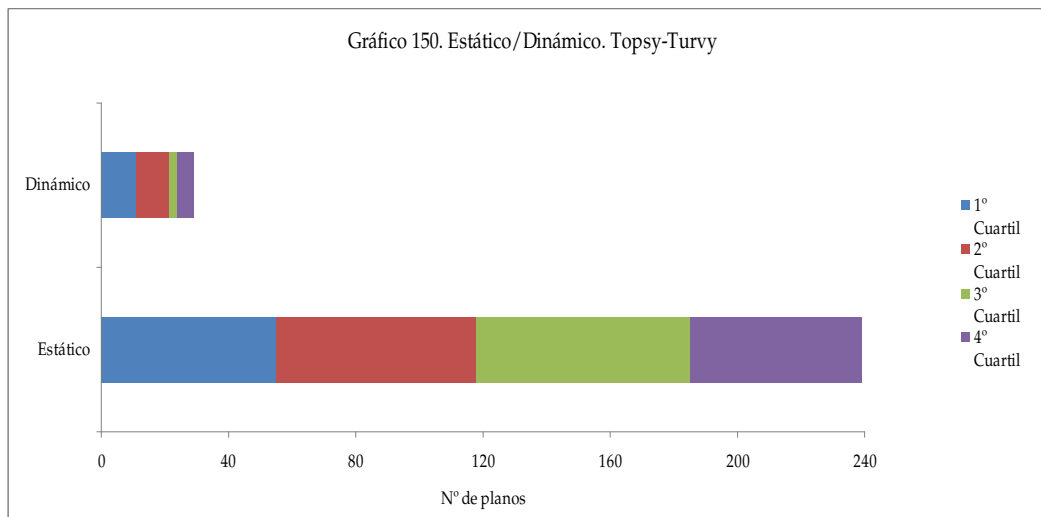


Gráfico - 150

En la tabla 142 y en el gráfico 150 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Topsy-Turvy*.

En la tabla 142 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, disminuye progresivamente del primer al tercer cuartil y aumenta en el cuarto tal y como sucede en *Naked*. Por lo tanto en el caso de este filme al contrario que en

la mayoría del cine comercial, el dinamismo de la cámara disminuye en la parte final del filme.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el primer cuartil, y el del estatismo en el tercero.

Tabla 143. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
Estático	N° de planos	56	53	57	52	218
	Porcentaje	88,9%	93,0%	87,7%	96,3%	91,2%
Dinámico	N° de planos	7	4	8	2	21
	Porcentaje	11,1%	7,0%	12,3%	3,7%	8,8%

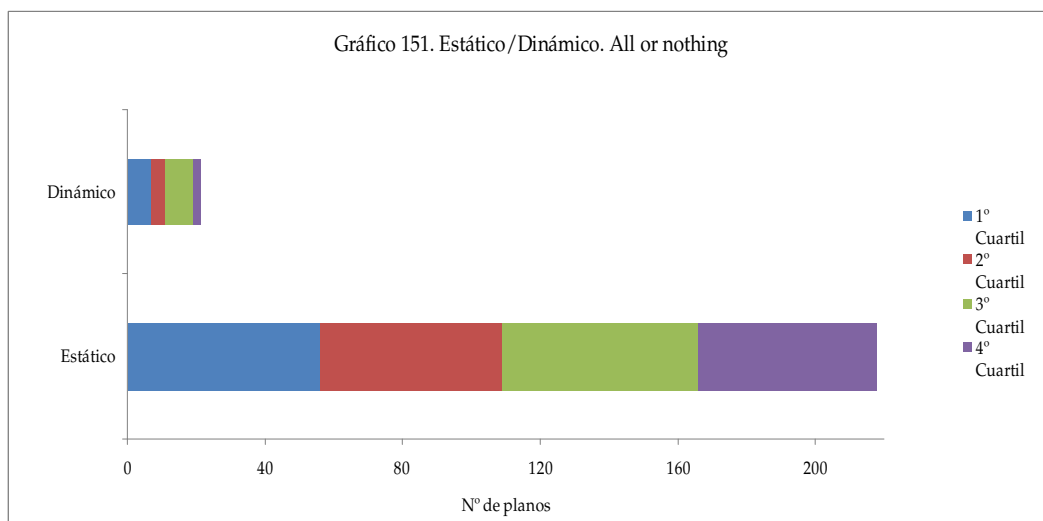


Gráfico - 151

En la tabla 143 y en el gráfico 151 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *All or nothing*.

En la tabla 143 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, disminuye del primer al segundo cuartil, aumenta en el tercero y vuelve a disminuir en el cuarto.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el tercer cuartil, y el del estatismo en el cuarto.

		Tabla 144. Vera Drake	1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	Nº de planos total
Estático	Nº de planos		39	50	63	53	205
	Porcentaje		73,6%	86,2%	94,0%	88,3%	86,1%
Dinámico	Nº de planos		14	8	4	7	33
	Porcentaje		26,4%	13,8%	6,0%	11,7%	13,9%

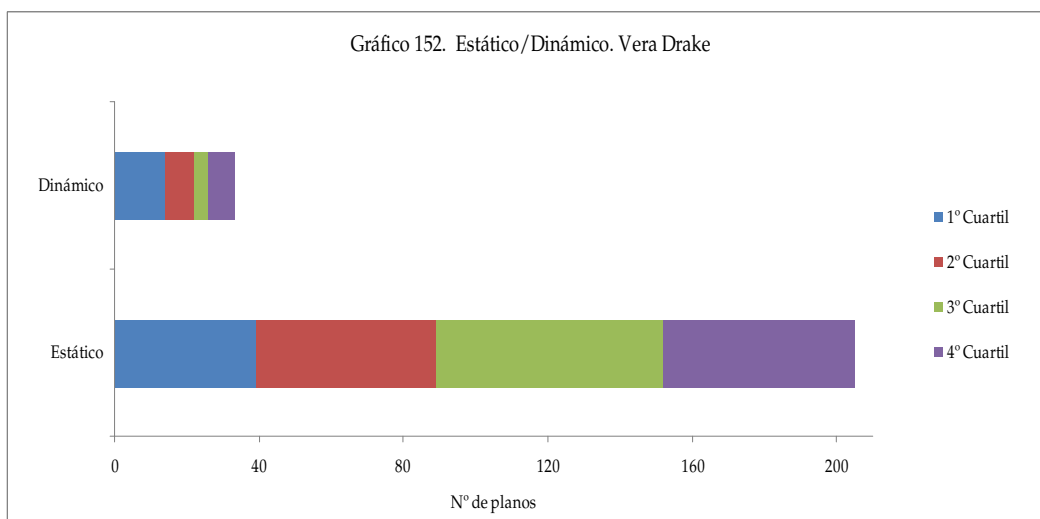


Gráfico - 152

En la tabla 144 y en el gráfico 152 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Vera Drake*.

En la tabla 144 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, aumenta progresivamente del primer al tercer cuartil y disminuye en el cuarto tal y como sucede en *Naked* y en *Topsy-Turvy*. Por lo tanto en el caso de este filme al contrario que en la mayoría del cine comercial, el dinamismo de la cámara disminuye en la parte final del filme.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el primer cuartil, y el del estatismo en el tercero.

		Tabla 145. Happy-go-Lucky				Nº de planos total
		1º Cuartil	2º Cuartil	3º Cuartil	4º Cuartil	
Estático	Nº de planos	58	52	48	49	207
	Porcentaje	77,3%	88,1%	90,6%	89,1%	85,5%
Dinámico	Nº de planos	17	7	5	6	35
	Porcentaje	22,7%	11,9%	9,4%	10,9%	14,5%

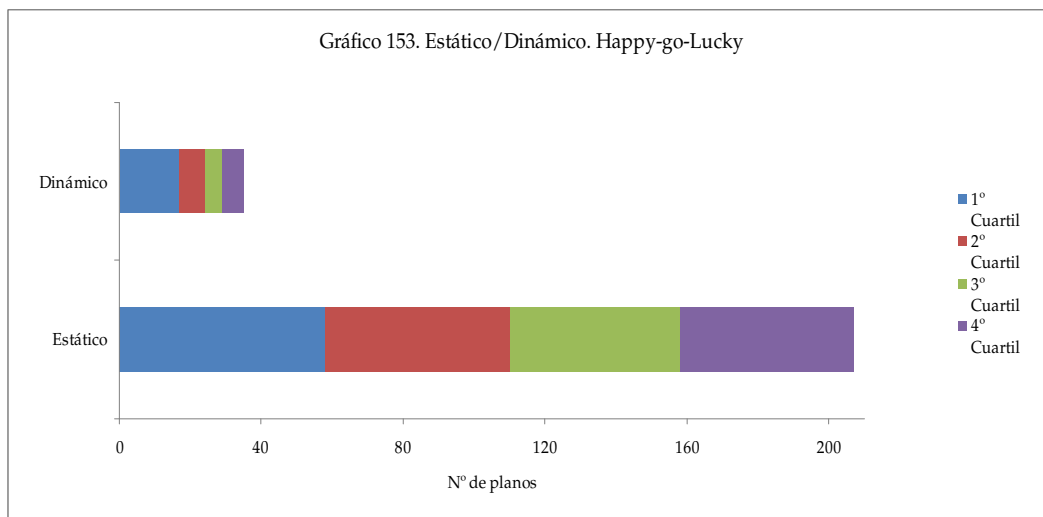


Gráfico - 153

En la tabla 145 y en el gráfico 153 se exponen numéricamente y visualmente respectivamente los resultados relativos al estatismo/dinamismo de la cámara presente en el filme *Happy-go-Lucky*.

En la tabla 145 se observa que en este filme no sólo predomina –de media– el estatismo de la cámara en su totalidad, sino también cuartil a cuartil.

La evolución del estatismo/dinamismo de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles del filme es irregular, ya que si nos detenemos en el dinamismo, disminuye progresivamente del primer al tercer cuartil y aumenta en el cuarto tal y como sucede en *Naked*, en *Topsy-Turvy* y en *Vera Drake*. Por lo tanto en el caso de este filme al contrario que en la mayoría del cine comercial, el dinamismo de la cámara disminuye en la parte final del filme.

El máximo valor del dinamismo se sitúa en el primer cuartil, y el del estatismo en el tercero.

4.2.9. Resultados descriptivos de las variables dependientes de los movimientos de cámara en el universo analizado y filme a filme

4.2.9.1. Resultados descriptivos de la variable cámara al hombro en el universo analizado y filme a filme

Tabla 146. Frecuencias. Cámara al hombro	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	210	100,0%	0	0,0%	210
Naked	236	97,5%	6	2,5%	242
Secrets and lies	237	98,3%	4	1,7%	241
Career girls	181	74,5%	62	25,5%	243
Topsy-Turvy	267	99,6%	1	0,4%	268
All or nothing	235	98,3%	4	1,7%	239
Vera Drake	238	100,0%	0	0,0%	238
Happy-go-Lucky	239	98,8%	3	1,2%	242
Total	1843	95,8%	80	4,2%	1923

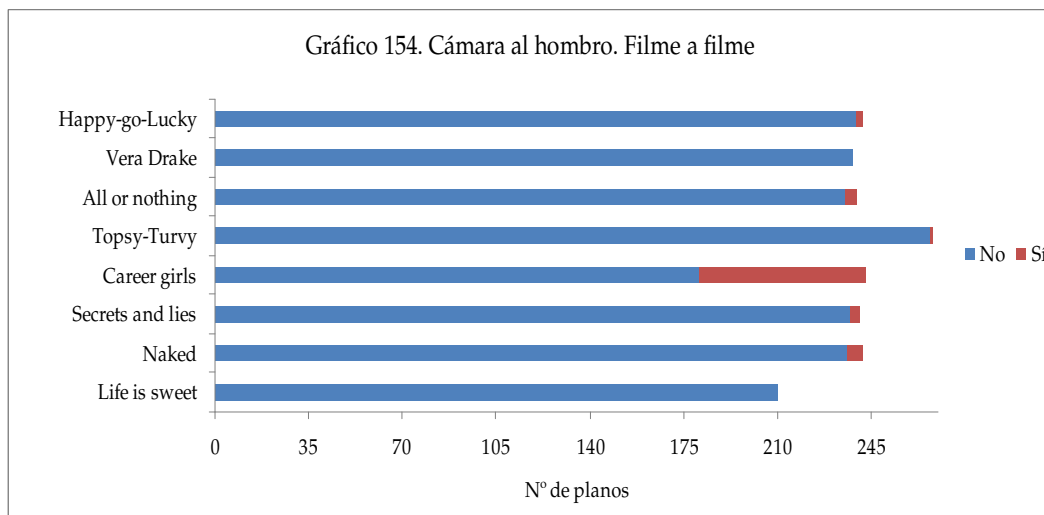


Gráfico - 154

En la tabla 146 y en el gráfico 154 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la variable panorámica horizontal en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 146 se extrae que en el universo analizado la presencia de los movimientos producidos por la cámara al hombro es escasa, ya que posee un 4,2% de media.

Del análisis resultante de cada uno de los filmes se obtiene que *Career girls* posee el porcentaje más alto de este tipo de movimiento, y *Life is sweet* y *Vera Drake* destacan por su inexistencia.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que existen oscilaciones irregulares y por lo tanto no existe un patrón claro en dicha evolución.

- Evolución de la variable cámara al hombro en el universo analizado

		Tabla 147. Cámara al hombro	1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos		495	424	484	440	1843
	Porcentaje		95,0%	95,5%	95,1%	98,0%	95,8%
Sí	N° de planos		26	20	25	9	80
	Porcentaje		5,0%	4,5%	4,9%	2,0%	4,2%
Total			521	444	509	449	1923

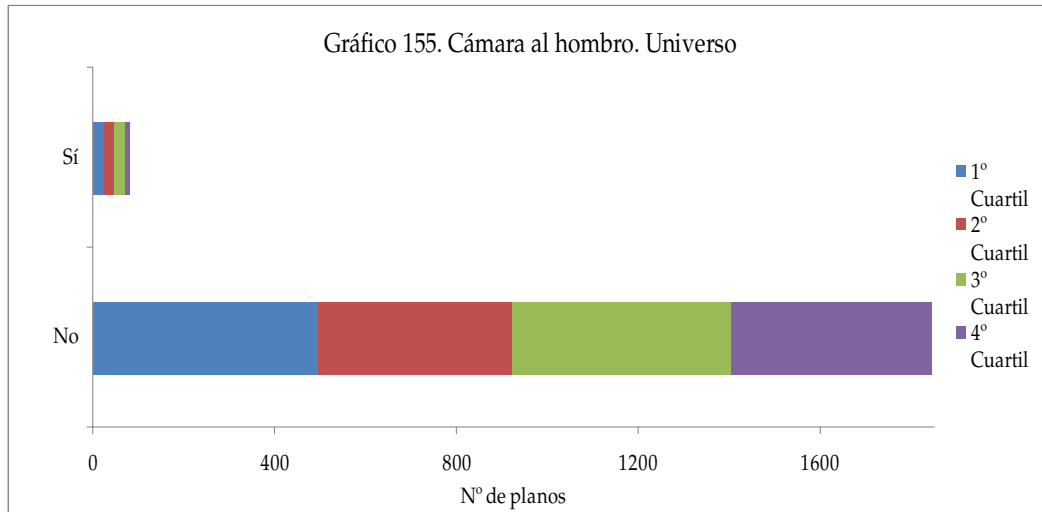


Gráfico - 155

En la tabla 147 y en el gráfico 155 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a los movimientos realizados con la cámara al hombro en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 147 se extrae que no sólo en el universo entero la presencia de este tipo de movimiento es escasa, sino que también en cada uno de los cuartiles. Por lo tanto dominan los planos en los que no se encuentra este tipo de movimiento de cámara en el universo entero y cuartil a cuartil.

La evolución a lo largo del universo analizado de los desplazamientos de la cámara al hombro es irregular, ya que se produce una oscilación en zig-zag disminuyendo del primer al segundo cuartil, aumentando en el tercero y disminuyendo en el cuarto.

El máximo valor del movimiento de la cámara al hombro se sitúa en el primer cuartil.

- Evolución de la variable cámara al hombro filme a filme

Tabla 148. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	52	52	210
	Porcentaje	100%	100%	100%	100%	100,0%
	Total	53	53	52	52	210

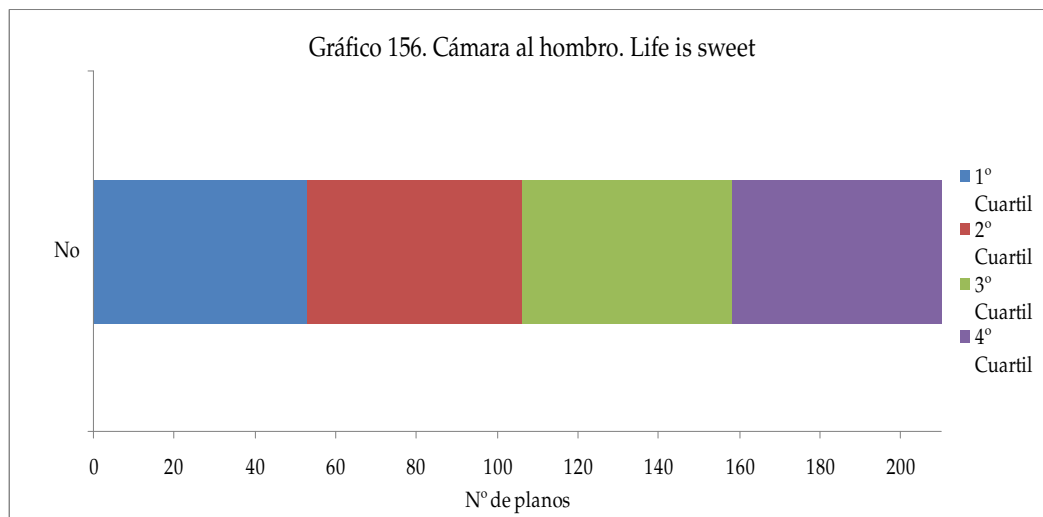


Gráfico - 156

Tabla 149. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	69	35	66	66	236
	Porcentaje	93,2%	97,2%	100%	100%	97,5%
Sí	N° de planos	5	1	0	0	6
	Porcentaje	6,8%	2,8%	0,0%	0,0%	2,5%
Total		74	36	66	66	242

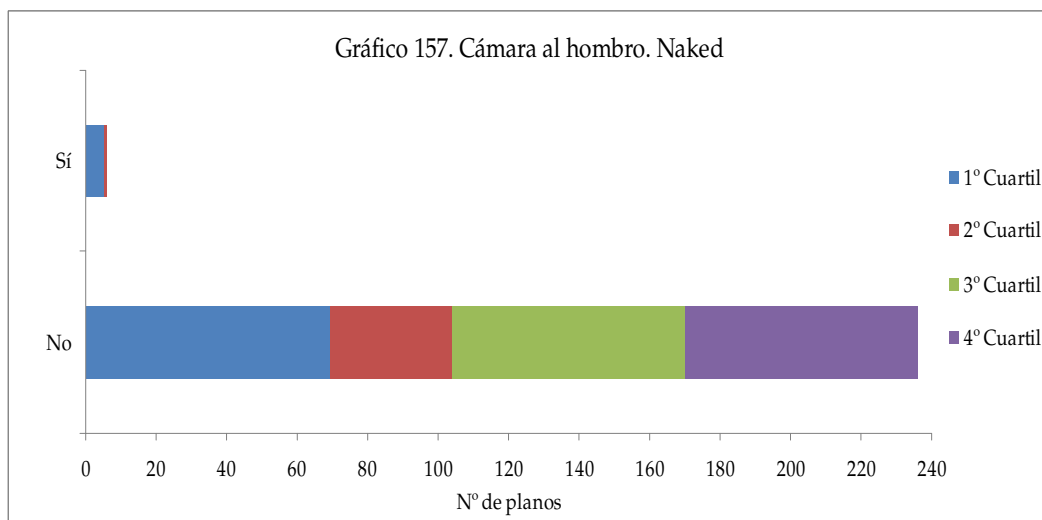


Gráfico - 157

Tabla 150. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	68	57	63	49	237
	Porcentaje	97,1%	100%%	96,9%	100%%	98,3%
Sí	N° de planos	2	0	2	0	4
	Porcentaje	2,9%	0,0%	3,1%	0,0%	1,7%
Total		70	57	65	49	241

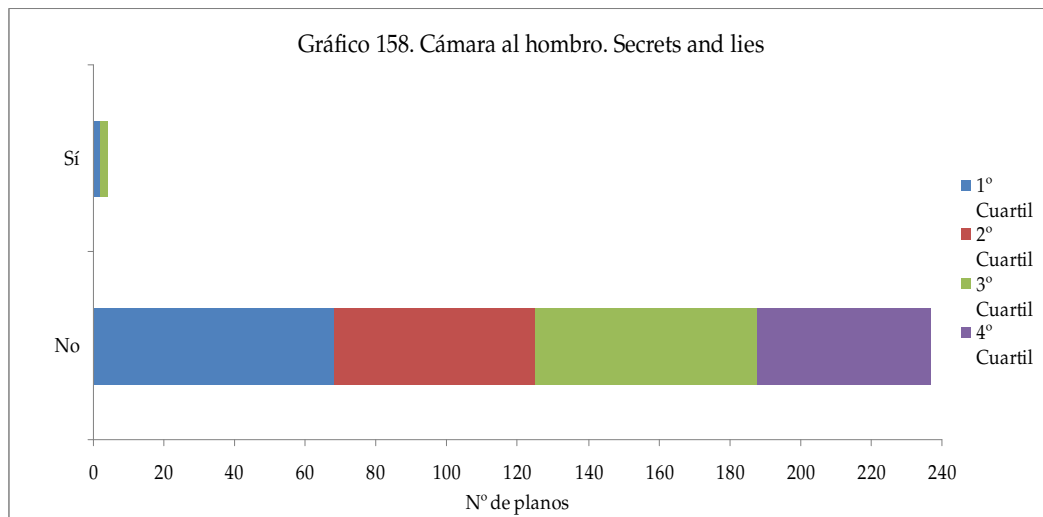


Gráfico - 158

Tabla 151. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	32	49	47	181
	Porcentaje	79,1%	62,7%	69,0%	87,0%	74,5%
Sí	N° de planos	14	19	22	7	62
	Porcentaje	20,9%	37,9%	31,0%	13,0%	25,5%
Total		67	51	71	54	243

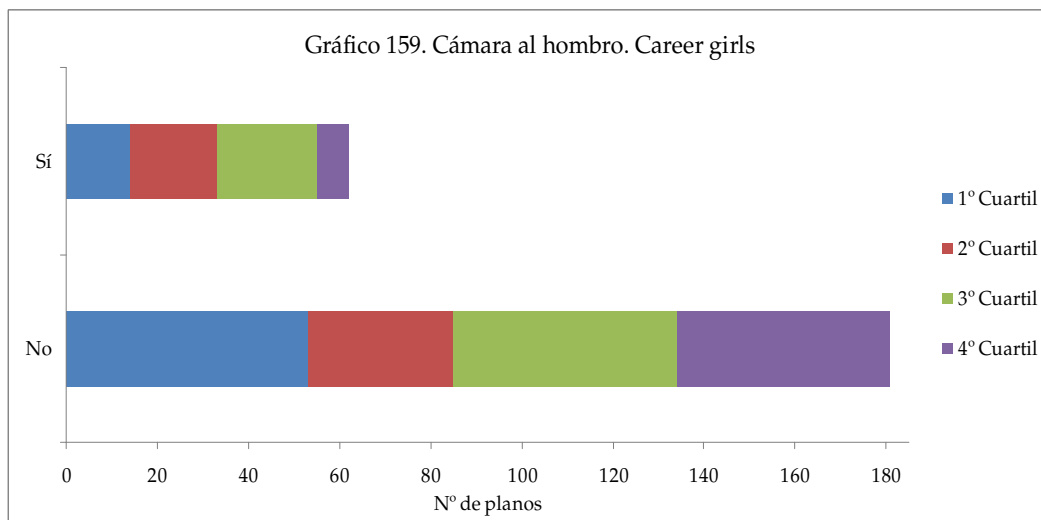


Gráfico - 159

Tabla 152. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	73	70	59	267
	Porcentaje	98,5%	100%	100%	100%	99,6%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		66	73	70	59	268

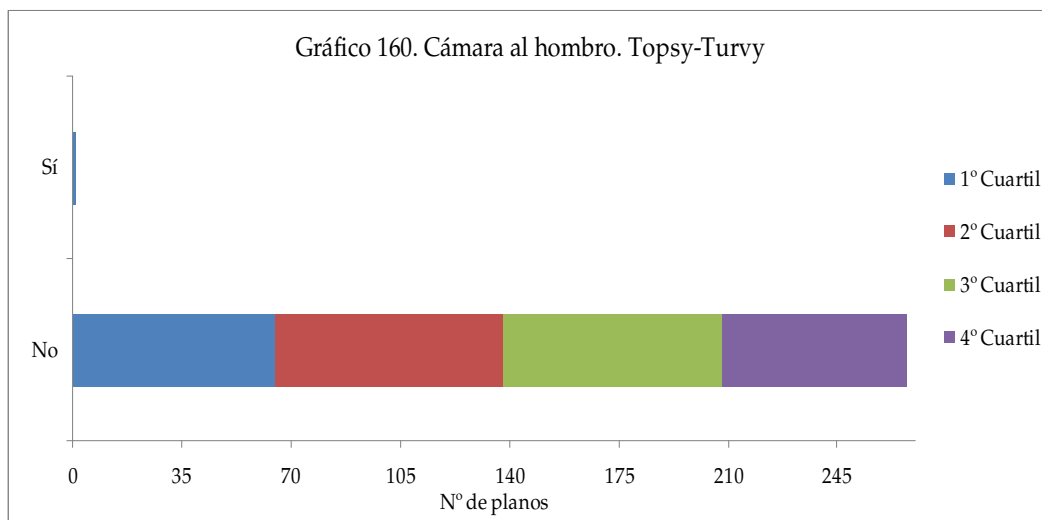


Gráfico - 160

Tabla 153. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	62	57	64	52	235
	Porcentaje	98,4%	100%	98,5%	96,3%	98,3%
Sí	N° de planos	1	0	1	2	4
	Porcentaje	1,6%	0,0%	1,5%	3,7%	1,7%
Total		63	57	65	54	239

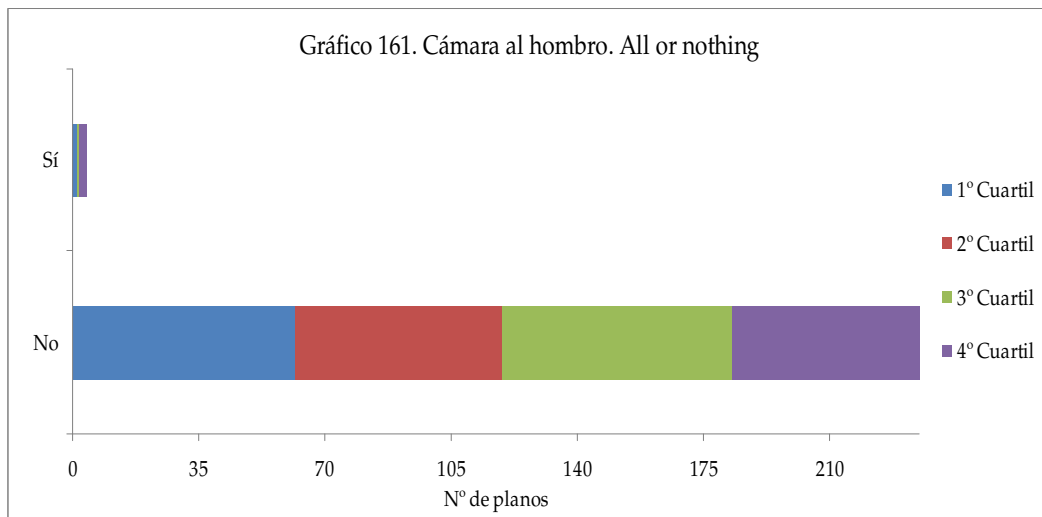


Gráfico - 161

Tabla 154. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	58	67	60	238
	Porcentaje	100%	100%	100%	100%	100%
	Total	53	58	67	60	238

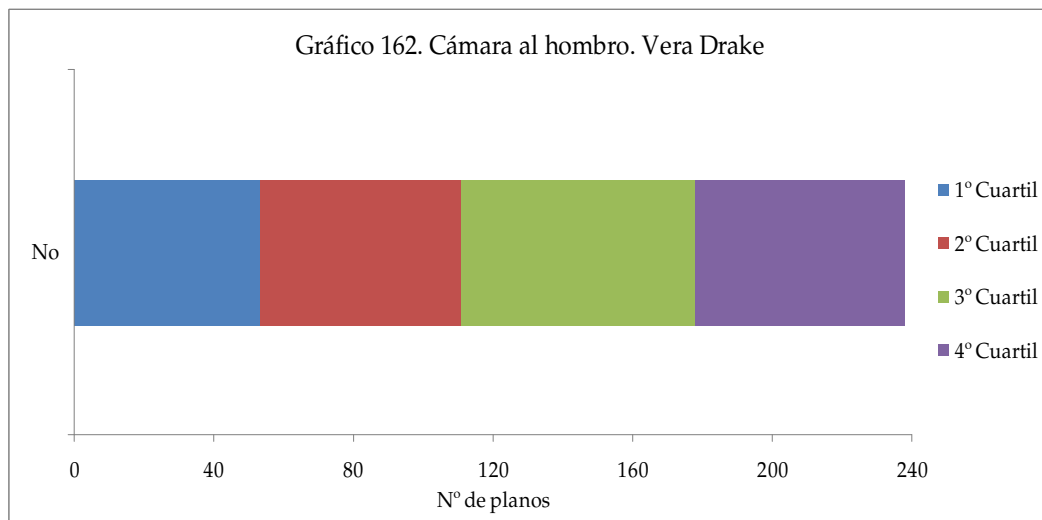


Tabla 155. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	72	59	53	55	239
	Porcentaje	96,0%	100%	100%	100%	98,8%
Sí	N° de planos	3	0	0	0	3
	Porcentaje	4,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,2%
Total		75	59	53	55	242

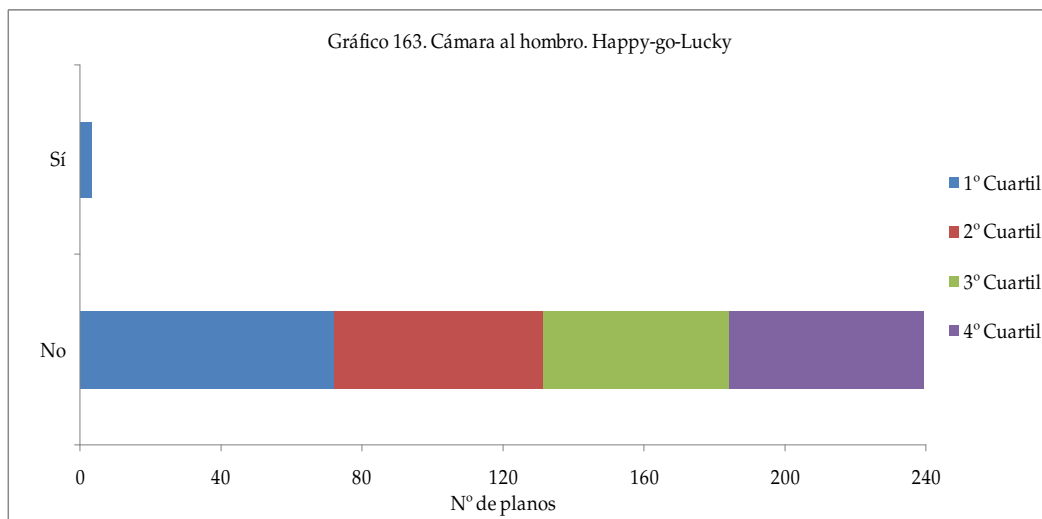


Gráfico - 163

Las tablas 148-155 así como los 156-163 muestran que existe gran disparidad en cuanto a la presencia o ausencia del movimiento de la cámara al hombro a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes analizados en esta investigación. En los filmes *Life is sweet* y *Vera Drake* el desplazamiento de la cámara al hombro no existe, y en los que sí está presente, cuatro filmes de ocho (*Naked*, *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*) concentran sus porcentajes más altos en los dos primeros cuartiles. Son una excepción los filmes *Secrets and lies* y *All or nothing* cuyos máximos porcentajes se concentran en los dos últimos cuartiles.

Llama la atención que el desplazamiento de la cámara al hombro no existe en al menos un cuartil en *Naked* (está presente en los dos primeros cuartiles), en *Secrets and lies* (está presente en el primer y tercer cuartil), en *Career girls* (está presente en los cuatro cuartiles), en *Topsy-Turvy* (está presente en el primer cuartil), en *All or nothing* (está presente en todos los cuartiles menos en el segundo) y en *Happy-go-Lucky* (sólo está presente en el primer cuartil).

Por lo tanto la evolución del desplazamiento de la cámara al hombro a lo largo de los cuatro cuartiles de los filmes en los que existe es irregular y no existe un patrón común a todos los filmes.

4.2.9.2. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento de la cámara en soporte estático (track) en el universo analizado y filme a filme

Tabla 156. Frecuencias. Desplazamiento de la cámara en soporte estático (<i>track</i>)	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	206	98,1%	4	1,9%	210
Naked	238	99,6%	4	1,7%	242
Secrets and lies	240	99,6%	1	0,4%	241
Career girls	242	98,1%	1	0,4%	243
Topsy-Turvy	263	98,3%	5	1,9%	268
All or nothing	235	96,6%	4	1,7%	239
Vera Drake	230	95,5%	8	3,4%	238
Happy-go-Lucky	231	90,0%	11	4,5%	242
Total	1885	98,0%	38	2,0%	1923

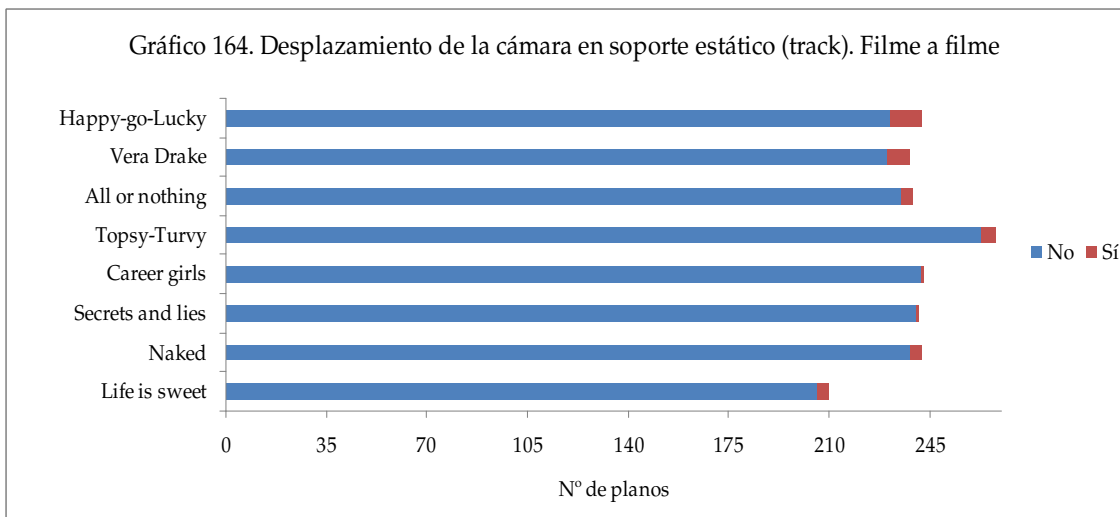


Gráfico - 164

En la tabla 156 y en el gráfico 164 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*) en el universo entero y filme a filme. De la tabla x se extrae que la presencia de este tipo de movimiento de cámara es escasa en el universo analizado pues la media apenas alcanza el 2%. No obstante está presente en todos los filmes siendo *Happy-go-Lucky* el que posee el porcentaje superior frente a *Secrets and lies* y *Career girls* cuya presencia es inferior al resto.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que existen oscilaciones irregulares y por lo tanto no existe un patrón claro en dicha evolución. Disminuye desde *Life is sweet* hasta *Career girls*, en *Topsy-Turvy* aumenta, vuelve a disminuir en *All or nothing*, y finalmente aumenta hasta *Happy-go-Lucky*. A pesar de las oscilaciones entre ellos, si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de este movimiento de cámara aumenta, se introduce con mayor frecuencia en sus dos últimos filmes.

- Evolución de la variable desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*) en el universo analizado

Tabla 157. Desplazamiento de la cámara en soporte estático (<i>track</i>)		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	503	434	505	443	1885
	Porcentaje	96,5%	97,7%	99,2%	98,7%	
Sí	N° de planos	18	10	4	6	38
	Porcentaje	3,5%	2,3%	0,8%	1,3%	
Total		521	444	509	449	1923

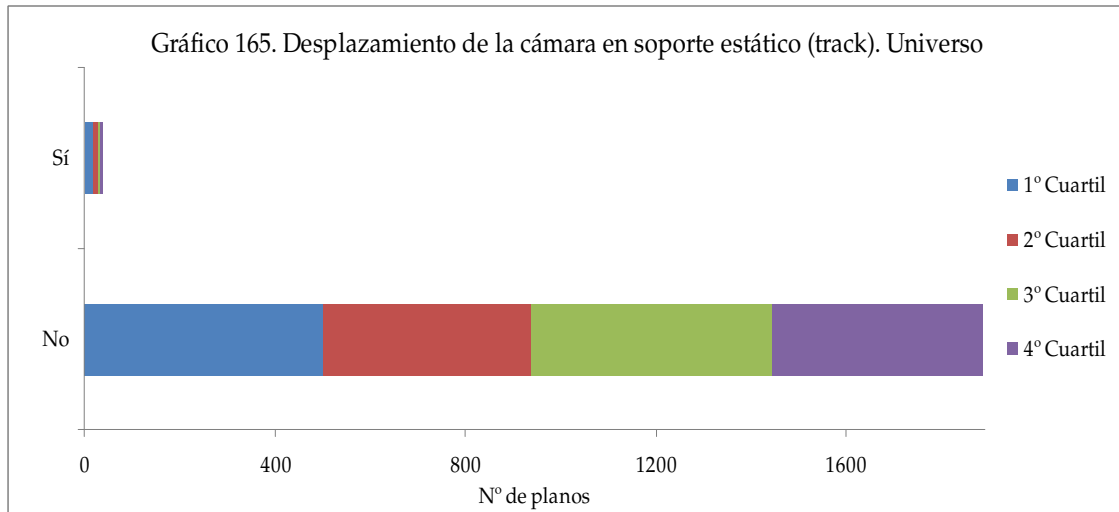


Gráfico - 165

En la tabla 157 y en el gráfico 165 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento de la cámara en soporte estático en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 157 se extrae que no sólo en el universo entero la presencia de este tipo de movimiento es escasa, sino que también en cada uno de los cuartiles. Por lo tanto dominan los planos en los que no se encuentra este tipo de movimiento de cámara en el universo entero y cuartil a cuartil.

Los desplazamientos de la cámara en soporte estático evolucionan a lo largo del universo descendiendo progresivamente del primer al tercer cuartil y aumentando ligeramente en el cuarto. El máximo valor se sitúa en el primer cuartil.

- Evolución de la variable desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*) filme a filme

Tabla 158. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	52	51	50	206
	Porcentaje	100%	98,1%	98,1%	96,2%	
Sí	N° de planos	0	1	1	2	4
	Porcentaje	0,0%	1,9%	1,9%	3,8%	
Total		53	53	52	52	210

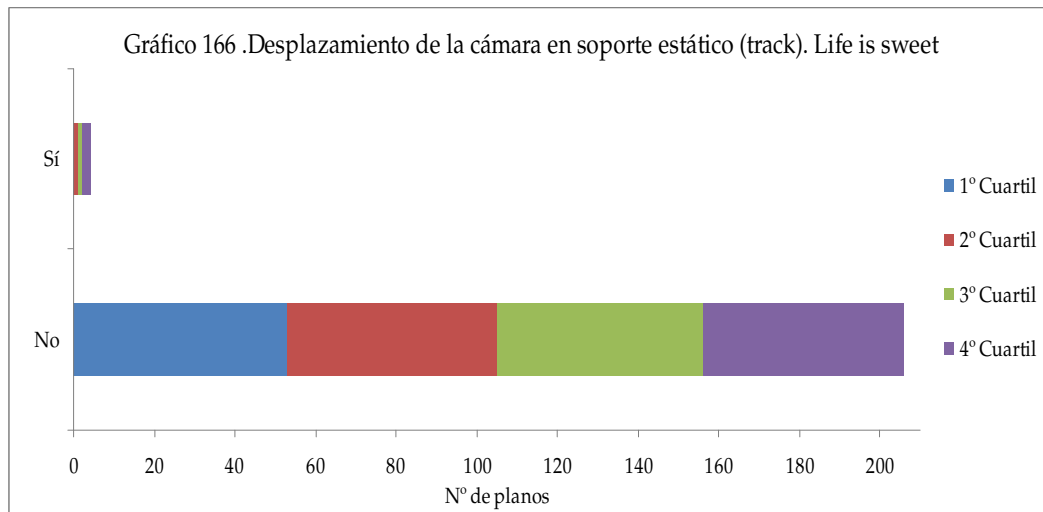


Gráfico - 166

Tabla 159. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	71	35	66	66	238
	Porcentaje	95,9%	97,2%	100%	100%	
Sí	N° de planos	3	1	0	0	4
	Porcentaje	4,1%	2,8%	0,0%	0,0%	
Total		74	36	66	66	242

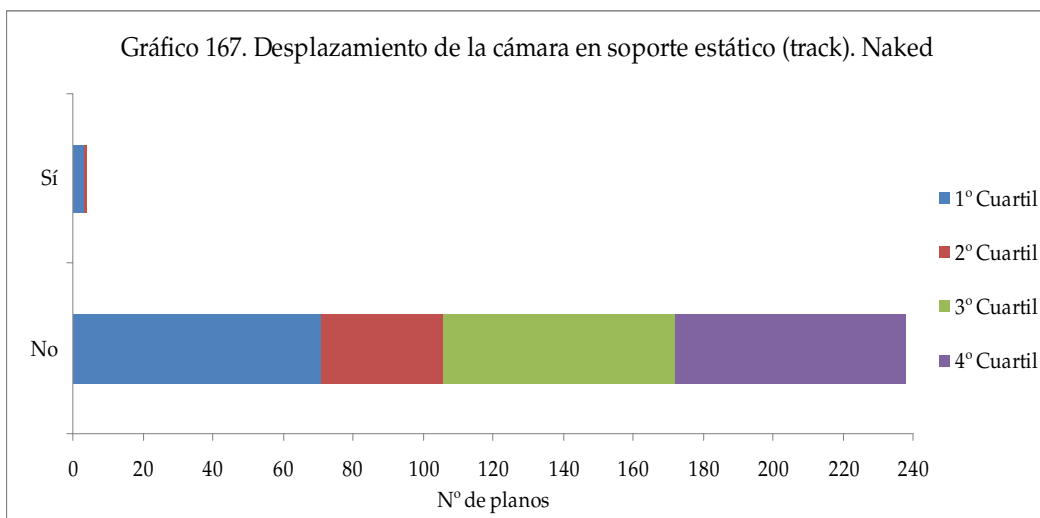


Gráfico - 167

Tabla 160. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	69	57	65	49	240
	Porcentaje	98,6%	100%	100%	100%	
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,4%	0,0%	0,0%	0,0%	
Total		70	57	65	49	241

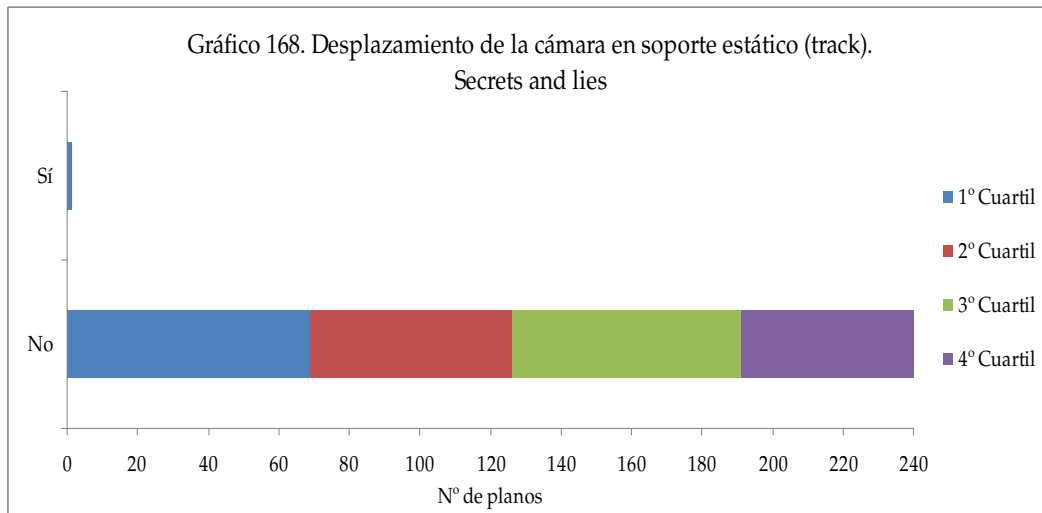


Gráfico - 168

Tabla 161. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	51	71	54	242
	Porcentaje	98,5%	100%	100%	100%	
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,5%	0,0%	0,0%	0,0%	
Total		67	51	71	54	243

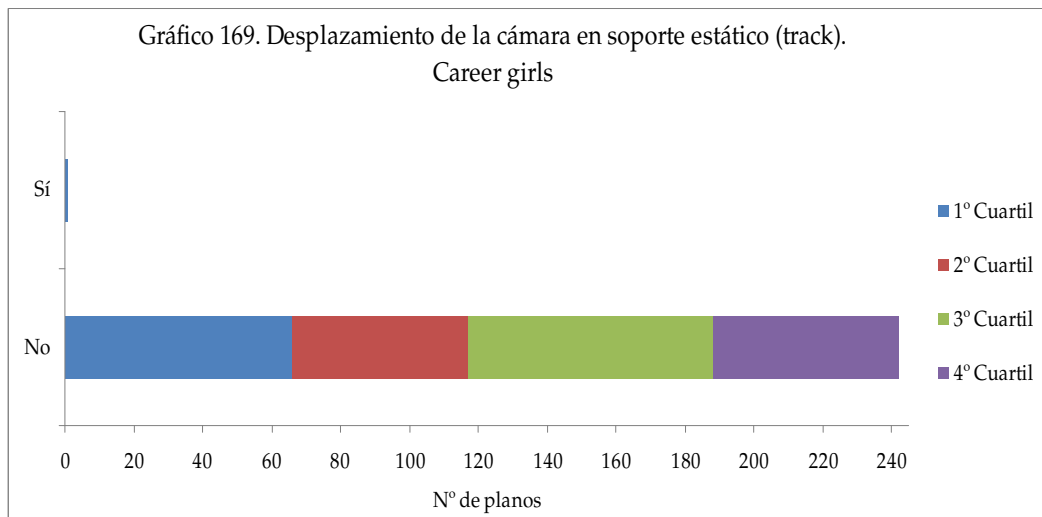


Gráfico - 169

Tabla 162. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	64	71	70	58	263
	Porcentaje	97,0%	97,3%	100%	98,3%	
Sí	N° de planos	2	2	0	1	5
	Porcentaje	3,0%	2,7%	0,0%	1,7%	
Total		66	73	70	59	268

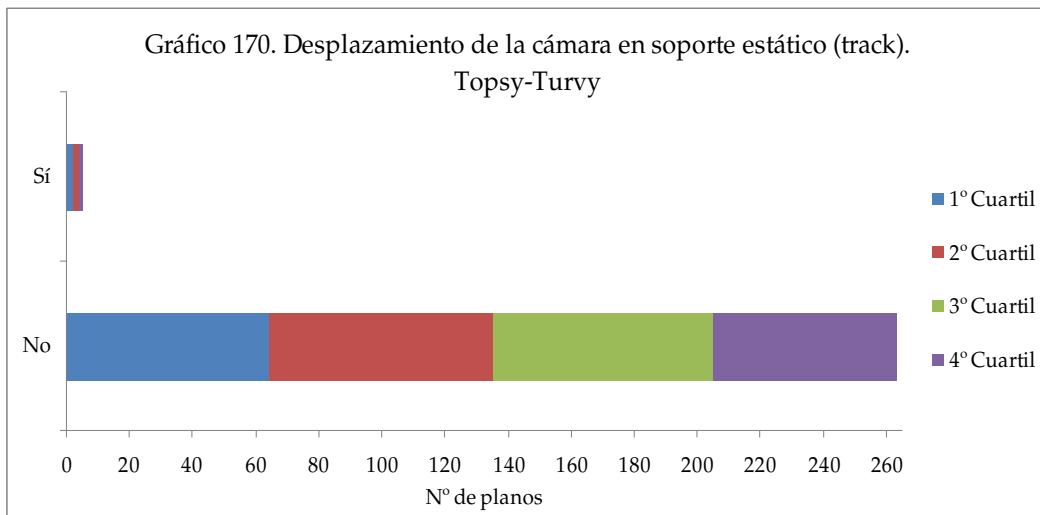


Gráfico - 170

Tabla 163. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	61	57	63	54	235
	Porcentaje	96,8%	100%	96,9%	100%	
Sí	N° de planos	2	0	2	0	4
	Porcentaje	3,2%	0,0%	3,1%	0,0%	
Total		63	57	65	54	239

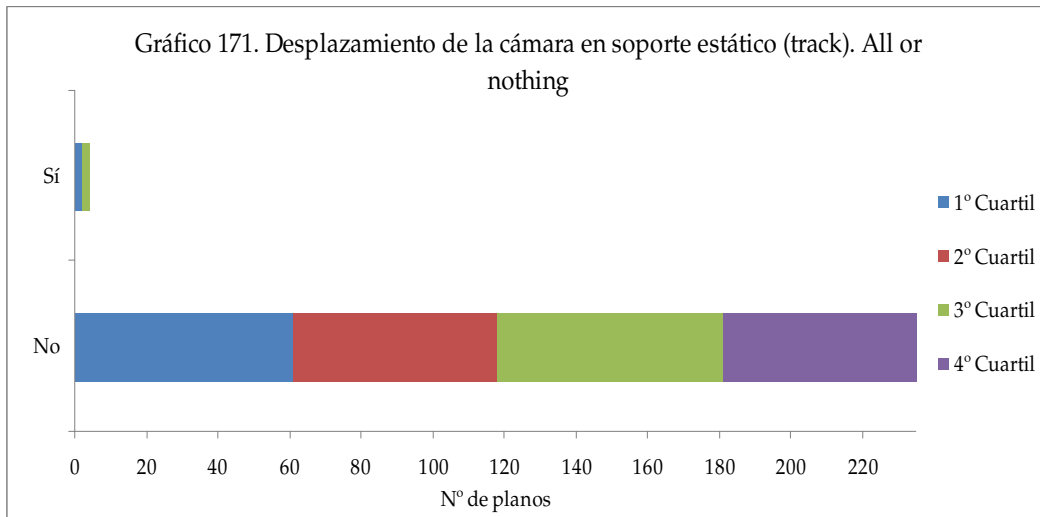


Gráfico - 171

Tabla 164. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	48	55	67	60	230
	Porcentaje	90,6%	94,8%	100%	100%	
Sí	N° de planos	5	3	0	0	8
	Porcentaje	9,4%	5,2%	0,0%	0,0%	
Total		53	58	67	60	238

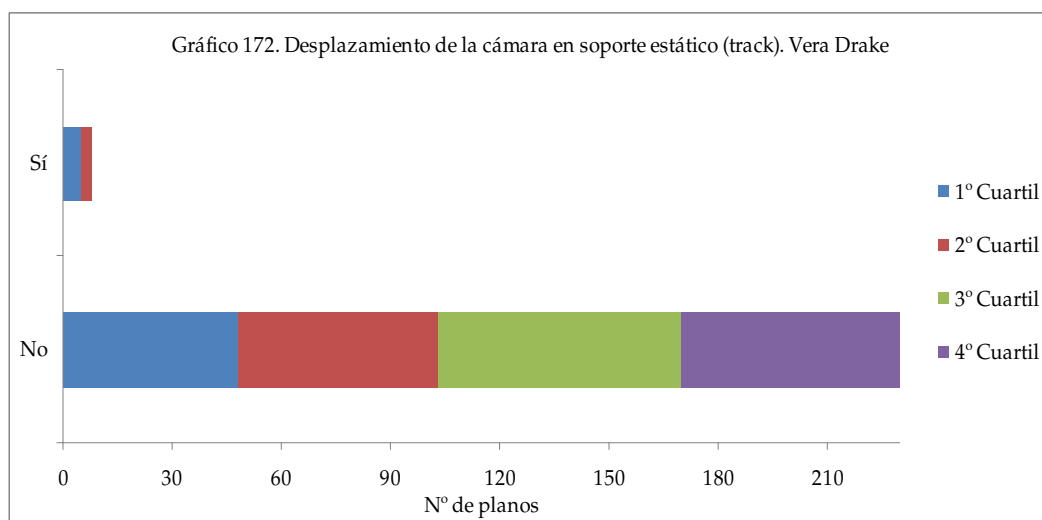


Gráfico - 172

Tabla 165. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	71	56	52	52	231
	Porcentaje	94,7%	94,9%	98,1%	94,5%	
Sí	N° de planos	4	3	1	3	11
	Porcentaje	5,3%	5,1%	1,9%	5,5%	
Total		75	59	53	55	242

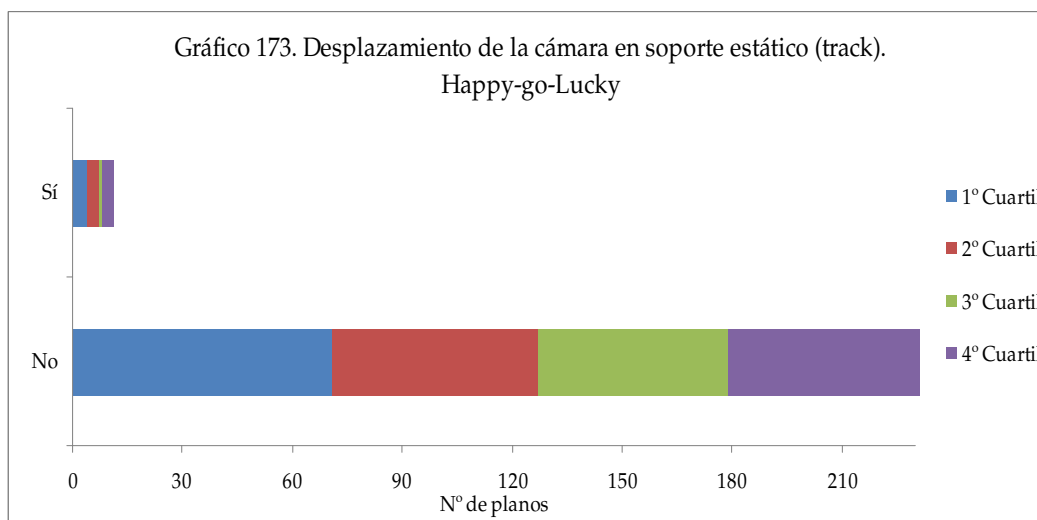


Gráfico - 173

Las tablas 158-165, así como los gráficos 166-173 muestran que existe gran disparidad en cuanto a la presencia o ausencia del desplazamiento de la cámara en soporte estático a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes analizados en esta investigación. El citado movimiento está presente en mayor o menor medida en todos los filmes, y también la mayoría concentran sus máximos valores en el primer cuartil. Son una excepción *Life is sweet* y *Happy-go-Lucky* cuyos máximos valores se sitúan en los dos últimos cuartiles.

No obstante el desplazamiento de la cámara en soporte estático a excepción de *Happy-go-Lucky*, no está presente en la totalidad de los cuartiles en los restantes filmes. Así está presente en tres cuartiles en *Life is sweet* (los tres últimos) y en *Topsy-Turvy* (los dos primeros y el último), en dos cuartiles en

Naked (en los dos primeros), *All or nothing* (en el primero y en el tercero) y *Vera Drake* (en los dos primeros) y en el primer cuartil en *Secrets and lies* y en *Career girls*.

Finalmente la evolución del desplazamiento de la cámara al hombro a largo de los cuatro cuartiles de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos ellos.

4.2.9.3. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento lateral de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 166. Frecuencias. Desplazamiento lateral	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	209	99,5%	1	0,5%	210
Naked	241	99,6%	1	0,4%	242
Secrets and lies	240	99,6%	1	0,4%	241
Career girls	242	99,6%	1	0,4%	243
Topsy-Turvy	265	98,9%	3	1,1%	268
All or nothing	237	99,2%	2	0,8%	239
Vera Drake	237	99,6%	1	0,4%	238
Happy-go-Lucky	234	96,7%	8	3,3%	242
Total	1905	99,1%	18	0,9%	1923

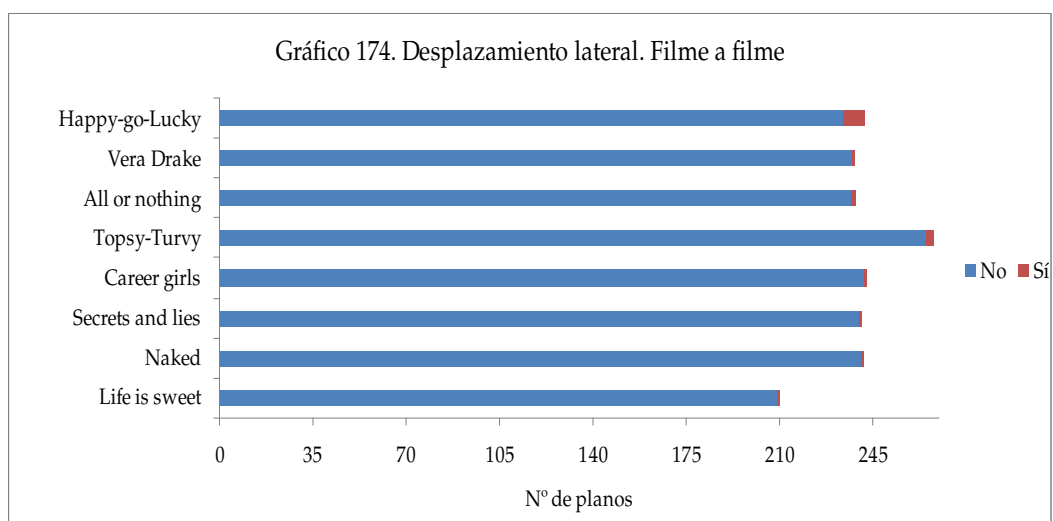


Gráfico - 174

En la tabla 166 y en el gráfico 174 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento lateral de la cámara en el universo entero y filme a filme.

De la tabla x se extrae que se trata de un movimiento de cámara con escasa presencia en el universo analizado (0,9%), pero que la totalidad de los filmes posee una representación del mismo.

La mayoría de los filmes –con ciertas oscilaciones– poseen porcentajes similares, a excepción de *Happy-go-Lucky* cuyo porcentaje supera a la media. La mínima presencia de este movimiento la comparten cuatro filmes: *Naked, Secrets and lies, Career girls* (los cuatro filmes siguen un orden cronológico) y *Vera Drake*.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que se mantiene más o menos constante a lo largo de los filmes a excepción del último en el que aumenta por encima de los demás.

- Evolución de la variable desplazamiento lateral de la cámara en el universo analizado

Tabla 167. Desplazamiento lateral		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	514	440	507	444	1905
	Porcentaje	98,7%	99,1%	99,6%	98,9%	99,1%
Sí	N° de planos	7	4	2	5	18
	Porcentaje	1,3%	0,9%	0,4%	1,1%	0,9%
Total		521	444	509	449	1923

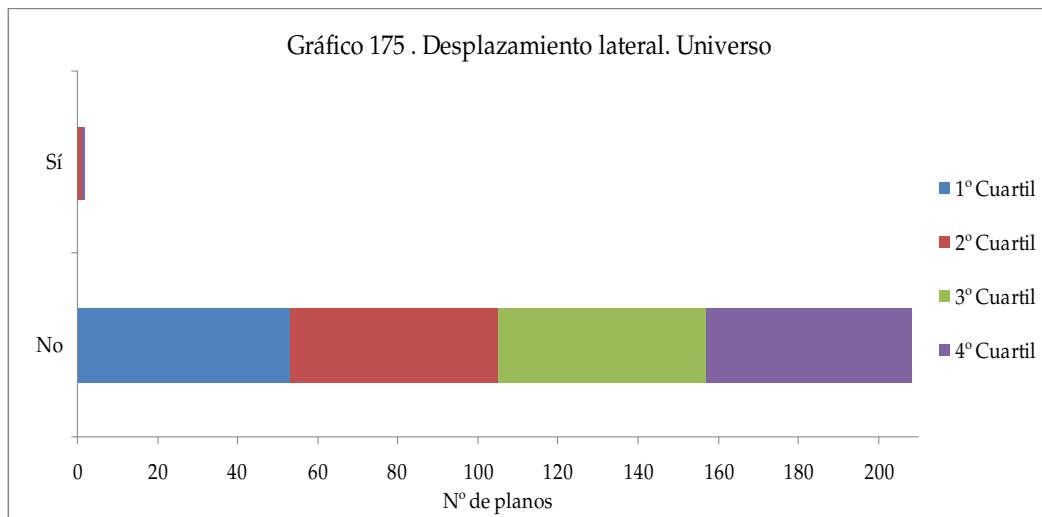


Gráfico - 175

En la tabla 167 y en el gráfico 175 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento lateral de la cámara en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

La tabla 167 muestra que aunque con escasa representación, el desplazamiento lateral de la cámara está presente en los cuatro cuartiles del universo analizado y posee su máximo porcentaje en primer cuartil.

A lo largo de los cuartiles se producen oscilaciones en zig-zag (disminuye del primer al segundo cuartil, se mantiene en el tercero y vuelve a aumentar en el cuarto).

El desplazamiento lateral de la cámara descende progresivamente del primer al tercer cuartil y aumenta en el cuarto.

- Evolución de la variable desplazamiento lateral de la cámara filme a filme

Tabla 168. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	52	51	209
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	98,1%	99,5%
Sí	N° de planos	0	0	0	1	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	0,0%	1,9%	0,5%
Total		53	53	52	52	210

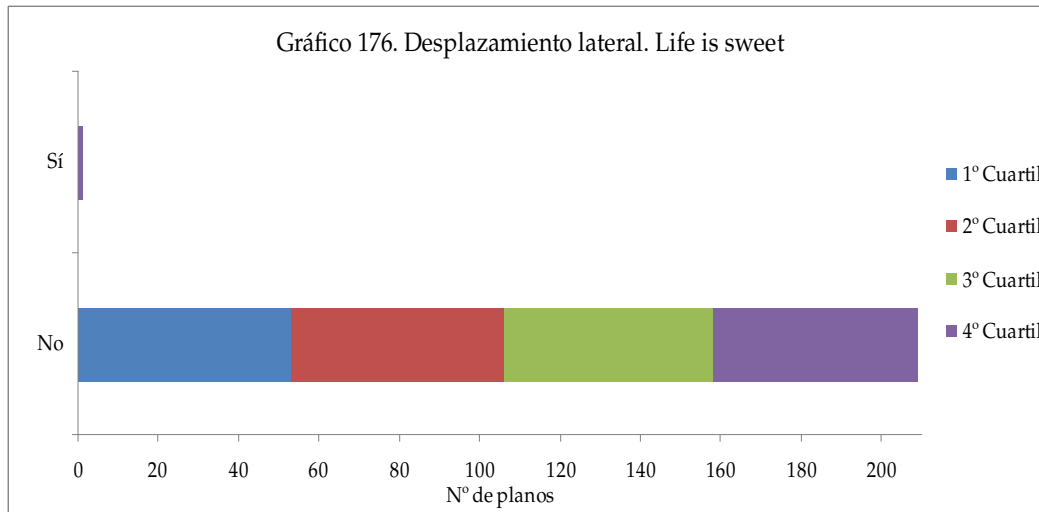


Gráfico - 176

Tabla 169. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	35	66	66	241
	Porcentaje	100,0%	97,2%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	0	1	0	0	1
	Porcentaje	0,0%	2,8%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		74	36	66	66	242

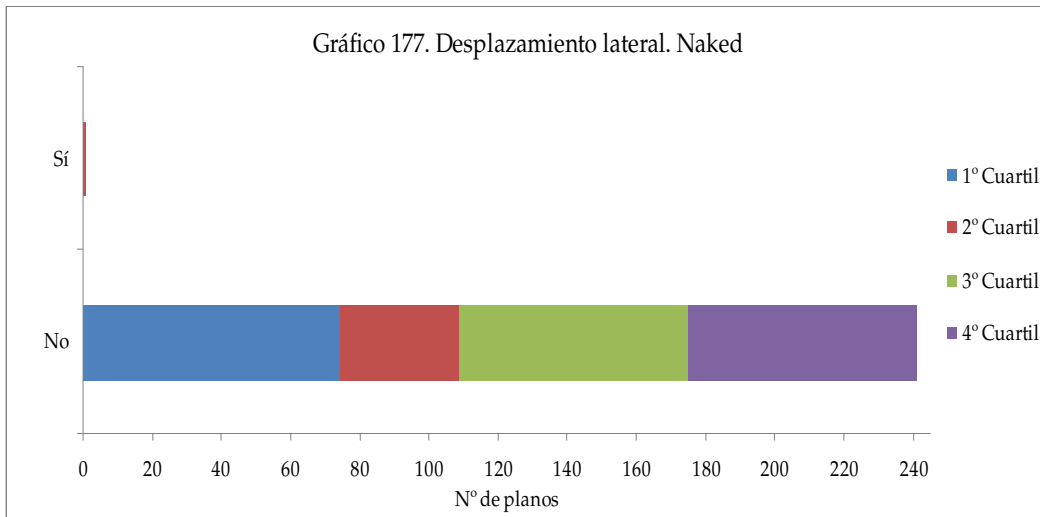


Gráfico - 177

Tabla 170. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	69	57	65	49	240
	Porcentaje	98,6%	100,0%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		70	57	65	49	241

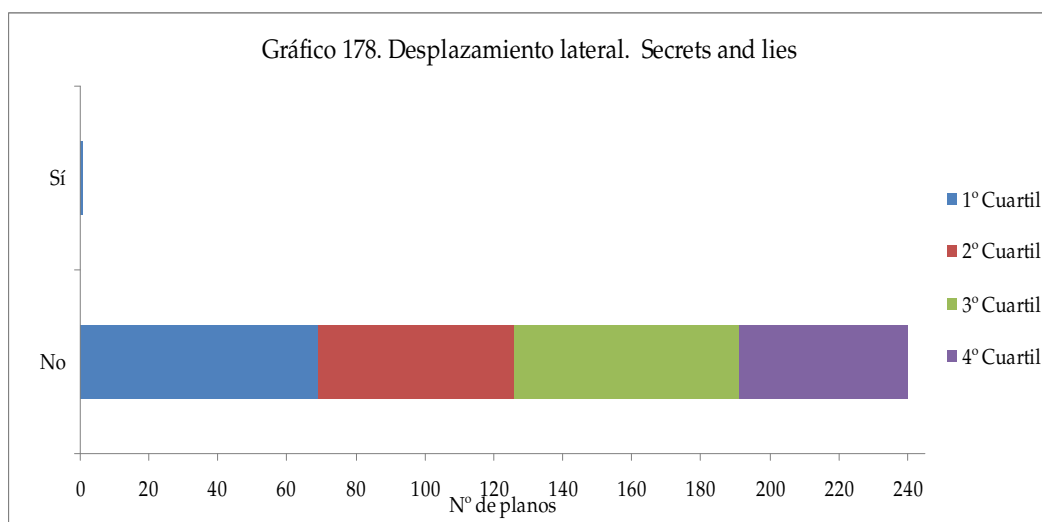


Gráfico - 178

Tabla 171. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	70	54	242
	Porcentaje	100,0%	100,0%	98,6%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	1,4%	0,0%	0,4%
Total		67	51	71	54	243

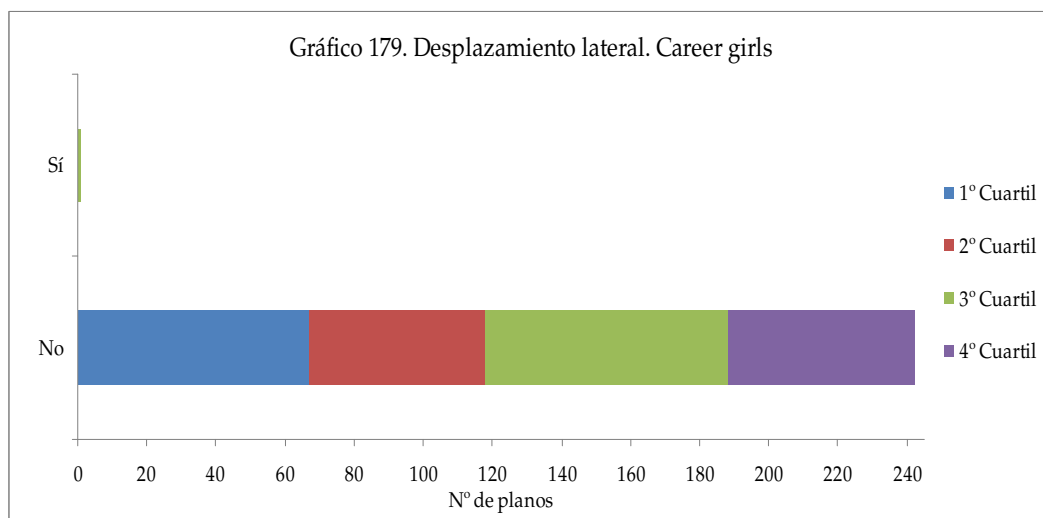


Gráfico - 179

Tabla 172. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	72	70	58	265
	Porcentaje	98,5%	98,6%	100,0%	98,3%	98,9%
Sí	N° de planos	1	1	0	1	3
	Porcentaje	1,5%	1,4%	0,0%	1,7%	1,1%
Total		66	73	70	59	268

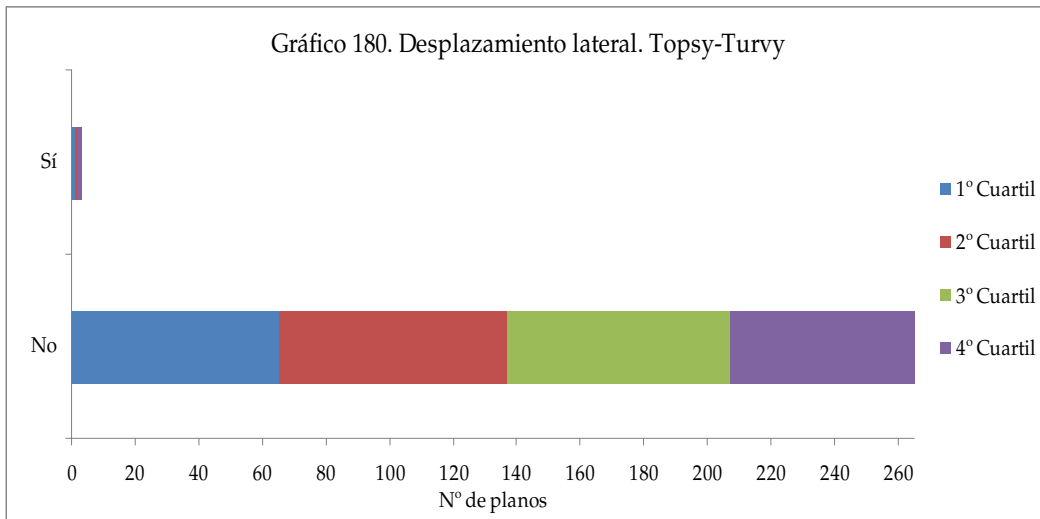


Gráfico - 180

Tabla 173. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	62	57	64	54	237
	Porcentaje	98,4%	100,0%	98,5%	100,0%	99,2%
Sí	N° de planos	1	0	1	0	2
	Porcentaje	1,6%	0,0%	1,5%	0,0%	0,8%
Total		63	57	65	54	239

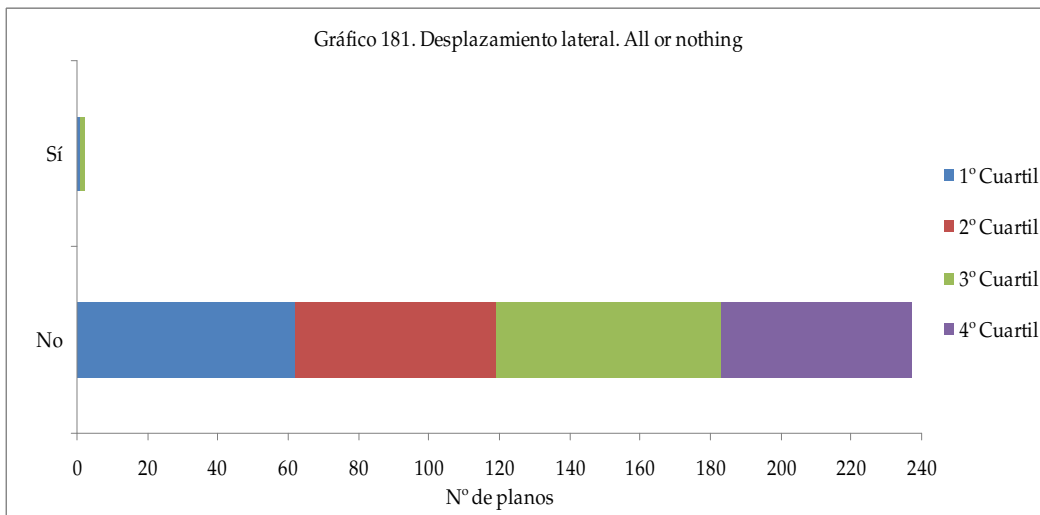


Gráfico - 181

Tabla 174. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	52	58	67	60	237
	Porcentaje	98,1%	100,0%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		53	58	67	60	238

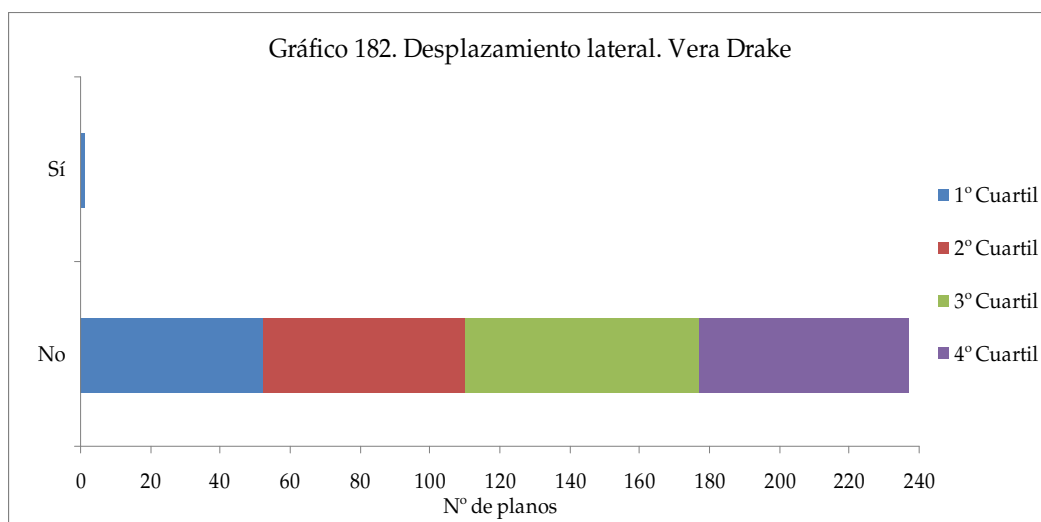


Gráfico - 182

Tabla 175. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	72	57	53	52	234
	Porcentaje	96,0%	96,6%	100,0%	94,5%	96,7%
Sí	N° de planos	3	2	0	3	8
	Porcentaje	4,0%	3,4%	0,0%	5,5%	3,3%
Total		75	59	53	55	242

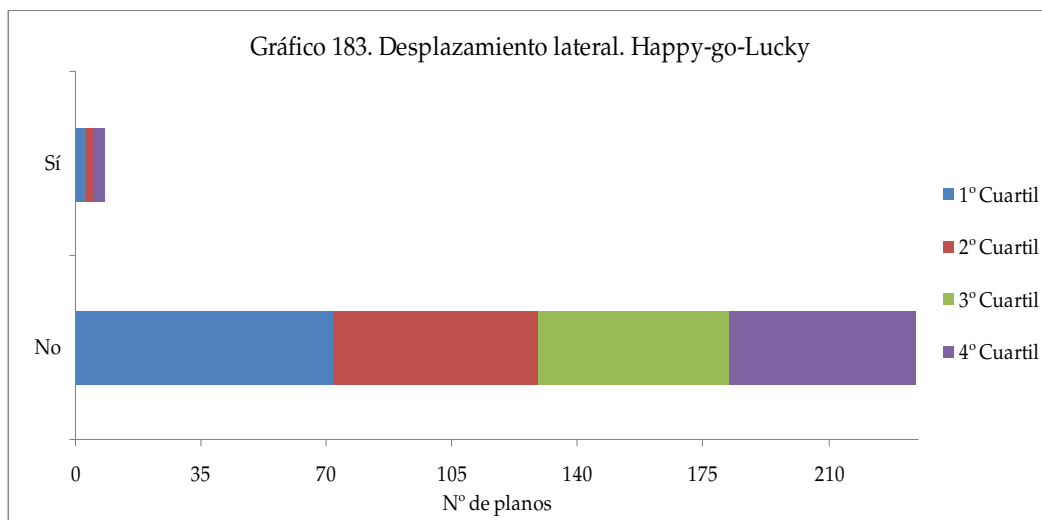


Gráfico - 183

Las tablas 168-175 y los gráficos 176-183 muestran que en la totalidad de los filmes analizados está presente en mayor o menor medida el desplazamiento lateral de la cámara. No obstante en la mayoría de los filmes dicho movimiento no está presente en los cuatro cuartiles. De hecho cómo máximo está presente en tres cuartiles como es el caso de los filmes *Topsy-Turvy* (en los dos primeros y en el cuarto) y *Happy-go-Lucky* (en los dos primeros y en el último), en dos cuartiles en el caso de *All or nothing* (el primero y el tercero), en el primer cuartil en el caso de *Secrets and lies* y *Vera Drake*, en el segundo cuartil en el caso de *Naked*, en el tercer cuartil en el caso de *Career girls* y en el cuarto cuartil en el caso de *Life is sweet*.

Los máximos porcentajes de este movimiento de cámara se reparten entre los dos primeros cuartiles (*Naked*, *Secrets and lies*, *All or nothing* y *Vera Drake*) y los dos últimos (*Life is sweet*, *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*).

Finalmente la evolución del desplazamiento lateral de la cámara a lo largo de los cuatro cuartiles de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos ellos.

4.2.9.4. Resultados descriptivos de la variable panorámica horizontal de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 176. Frecuencias. Panorámica horizontal	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	189	90,0%	21	10,0%	210
Naked	208	86,0%	34	14,0%	242
Secrets and lies	227	94,2%	14	5,8%	241
Career girls	235	96,7%	8	3,3%	243
Topsy-Turvy	248	92,5%	20	7,5%	268
All or nothing	229	95,8%	10	4,2%	239
Vera Drake	218	91,6%	20	8,4%	238
Happy-go-Lucky	218	90,1%	24	9,9%	242
Total	1772	92,1%	151	7,9%	1923

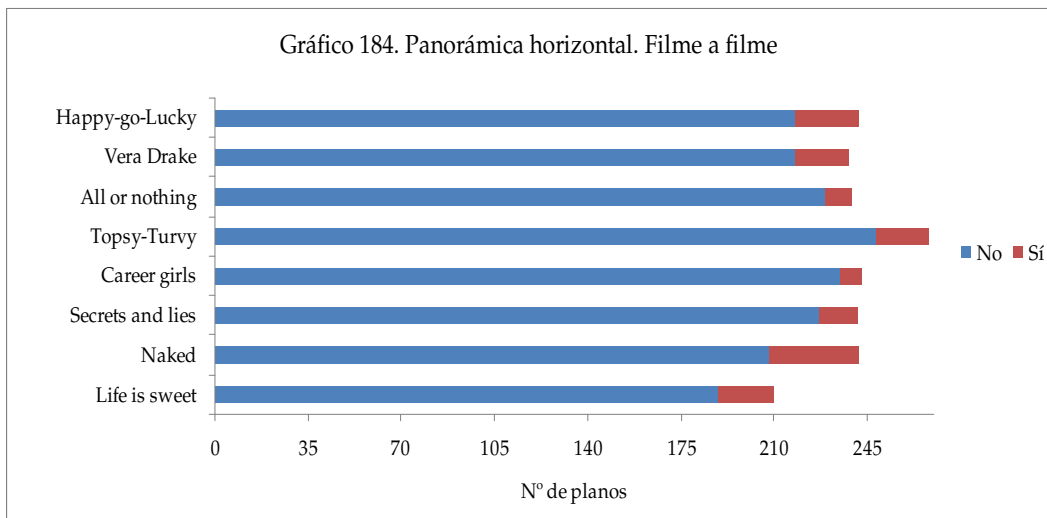


Gráfico - 184

En la tabla 176 y en el gráfico 184 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la panorámica horizontal de la cámara en el universo entero y filme a filme. De dichos tabla se extrae que aunque la presencia de este tipo de movimiento es escasa en el universo analizado puesto que posee una media del 7,9%, está presente en todos los filmes y es el movimiento de cámara más abundante de todos los existentes.

Los filmes que poseen un mayor porcentaje son *Naked* y *Life is sweet*, frente a *Career girls* que es el que menor presencia posee del mismo.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que el mayor porcentaje se concentra en los dos primeros cuartiles, pero posteriormente existen oscilaciones irregulares en los restantes filmes y por lo tanto no existe un patrón claro. A pesar de las oscilaciones entre ellos, si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de este movimiento de cámara disminuye, se introduce con mayor frecuencia en sus dos primeros filmes.

- Evolución de la variable panorámica horizontal de la cámara en el universo analizado

Tabla 177. Panorámica horizontal		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	467	417	478	410	1772
	Porcentaje	89,6%	93,9%	93,9%	91,3%	92,1%
Sí	N° de planos	54	27	31	39	151
	Porcentaje	10,4%	6,1%	6,1%	8,7%	7,9%
Total		521	444	509	449	1923

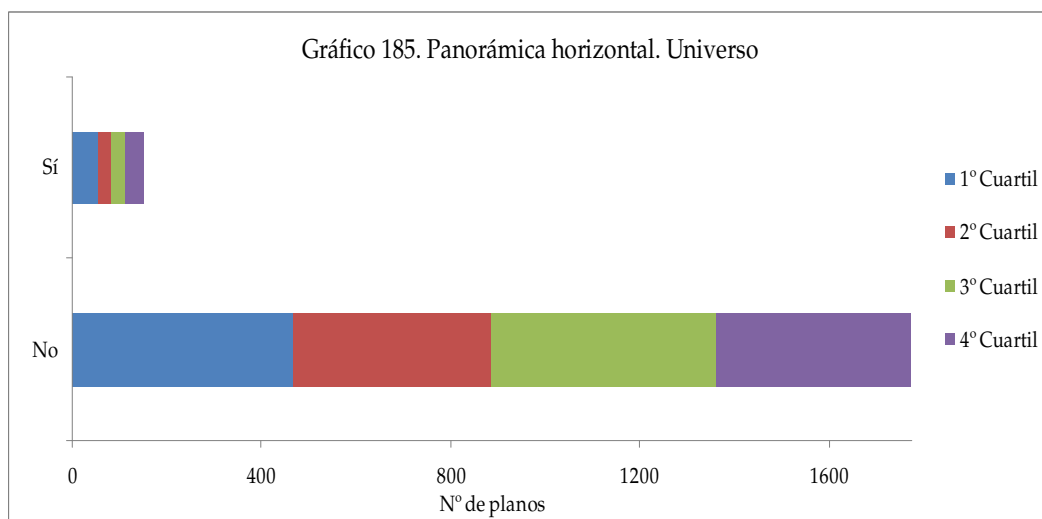


Gráfico - 185

La tabla 177 y el gráfico 185 muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la panorámica horizontal de la cámara en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 177 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles, la presencia de este tipo de movimiento es escasa, aunque superior a otros movimientos. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra la panorámica horizontal, está presente en el universo entero y en sus cuatro cuartiles.

La panorámica horizontal evoluciona a lo largo del universo descendiendo del primer al segundo cuartil, manteniéndose en el tercero y volviendo a aumentar en el cuarto. El máximo valor se sitúa en el primer cuartil.

- Evolución de la variable panorámica horizontal filme a filme

Tabla 178. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	46	48	48	47	189
	Porcentaje	86,8%	90,6%	92,3%	90,4%	90,0%
Sí	N° de planos	7	5	4	5	21
	Porcentaje	13,2%	9,4%	7,7%	9,6%	10,0%
Total		53	53	52	52	210

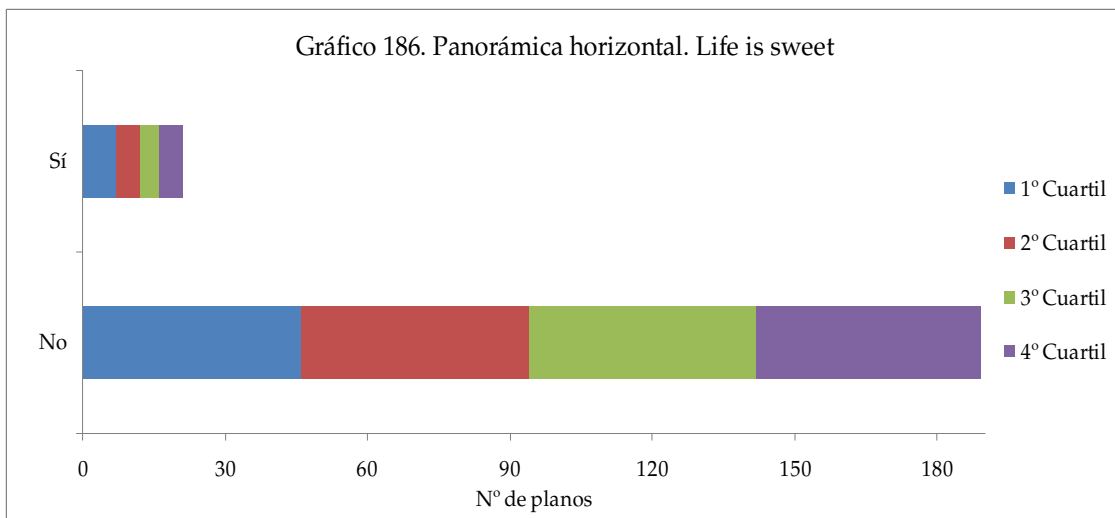


Gráfico - 186

Tabla 179. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	64	33	60	51	208
	Porcentaje	86,50%	91,70%	90,90%	77,30%	86,0%
Sí	N° de planos	10	3	6	15	34
	Porcentaje	13,50%	8,30%	9,10%	22,70%	14,0%
Total		74	36	66	66	242

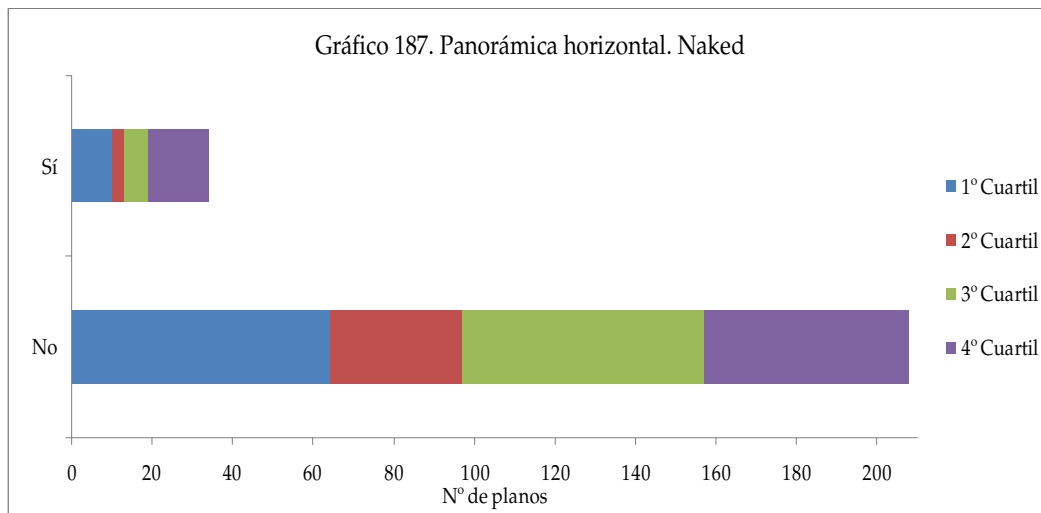


Gráfico - 187

Tabla 180. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	52	64	46	227
	Porcentaje	92,9%	91,2%	98,5%	93,9%	94,2%
Sí	N° de planos	5	5	1	3	14
	Porcentaje	7,1%	8,8%	1,5%	6,1%	5,8%
Total		70	57	65	49	241

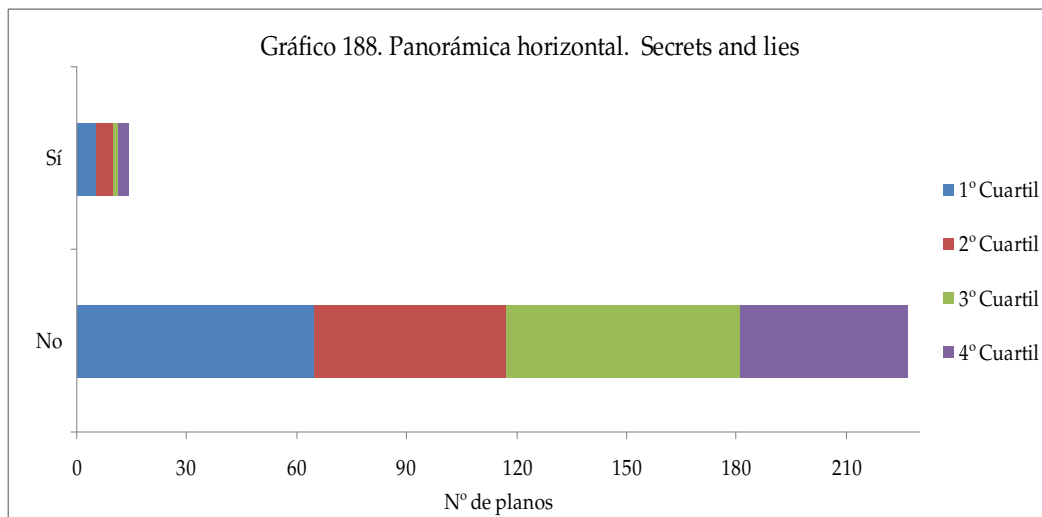


Gráfico - 188

Tabla 181. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	51	69	52	235
	Porcentaje	94,0%	100%	97,2%	96,3%	96,7%
Sí	N° de planos	4	0	2	2	8
	Porcentaje	6,0%	0,0%	2,8%	3,7%	3,3%
Total		67	51	71	54	243

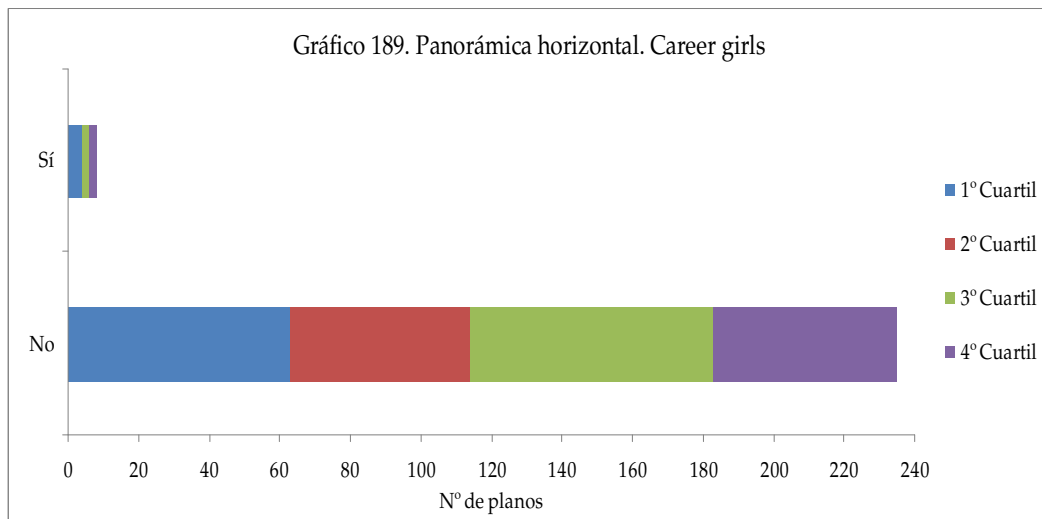


Gráfico - 189

Tabla 182. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	66	65	54	248
	Porcentaje	95,5%	90,4%	92,9%	91,5%	92,5%
Sí	N° de planos	3	7	5	5	20
	Porcentaje	4,5%	9,6%	7,1%	8,5%	7,5%
Total		66	73	70	59	268

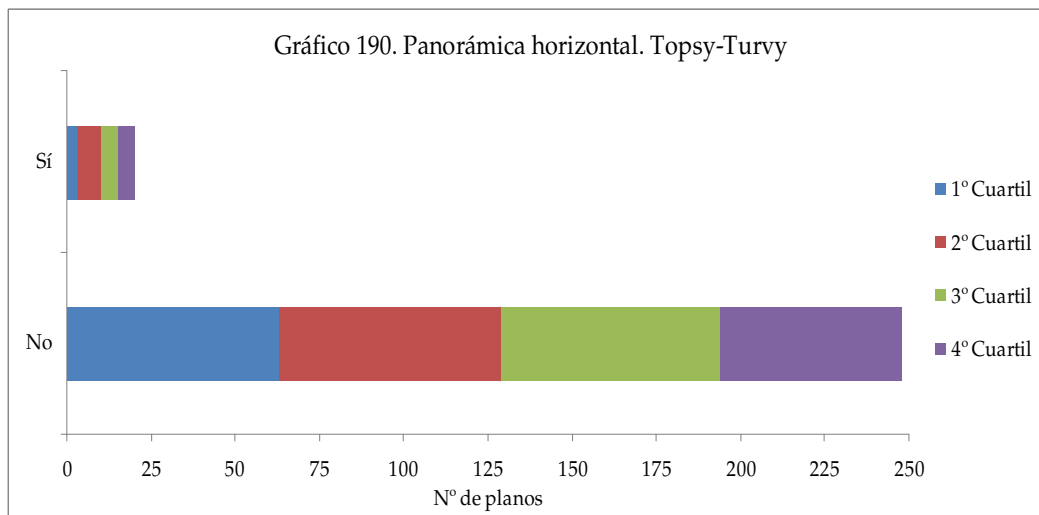


Gráfico - 190

Tabla 183. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	59	56	60	54	229
	Porcentaje	93,7%	98,2%	92,3%	100%	95,8%
Sí	N° de planos	4	1	5	0	10
	Porcentaje	6,3%	1,8%	7,7%	0,0%	4,2%
Total		63	57	65	54	239

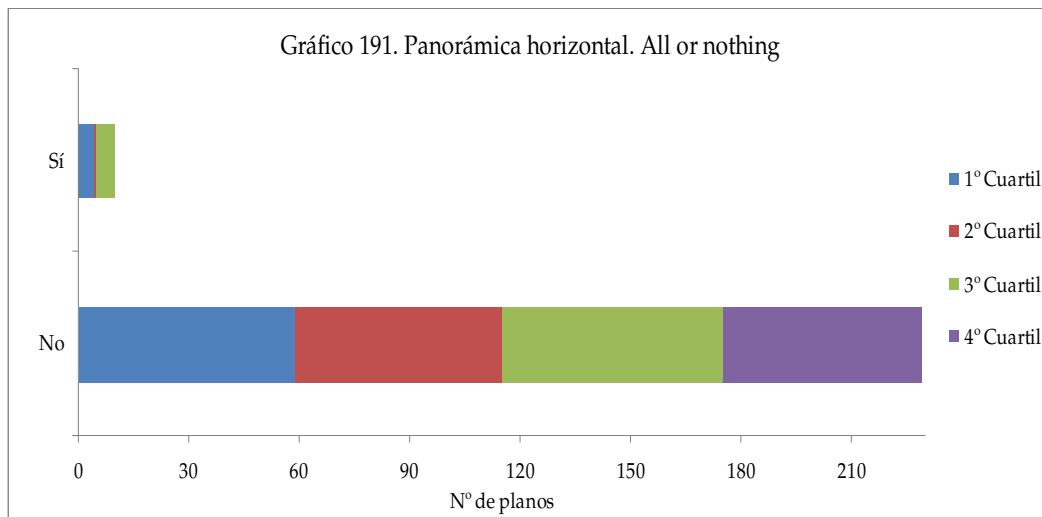


Gráfico - 191

Tabla 184. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	44	55	63	56	218
	Porcentaje	83,0%	94,8%	94,0%	93,3%	91,6%
Sí	N° de planos	9	3	4	4	20
	Porcentaje	17,0%	5,2%	6,0%	6,7%	8,4%
Total		53	58	67	60	238

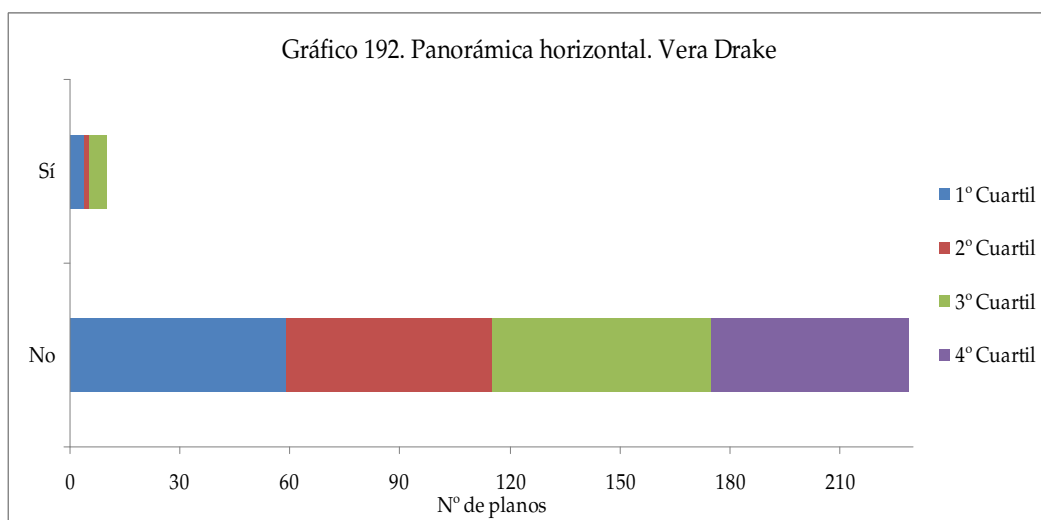


Gráfico - 192

Tabla 185. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	56	49	50	218
	Porcentaje	84,0%	94,9%	92,5%	90,9%	90,1%
Sí	N° de planos	12	3	4	5	24
	Porcentaje	16,0%	5,1%	7,5%	9,1%	9,9%
Total		75	59	53	55	242

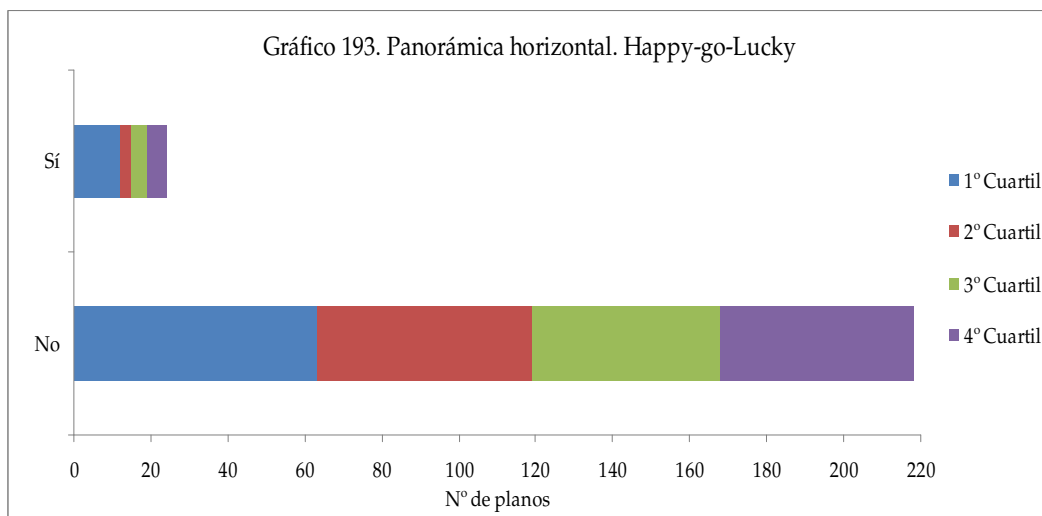


Gráfico - 193

Las tablas 178-185 y los gráficos 186-193 muestran que en la mayoría de los filmes la panorámica horizontal está presente en los cuatro cuartiles. La panorámica horizontal está presente en tres cuartiles en los filmes *All or nothing* (los tres primeros) y *Career girls* (el primero y los dos últimos). Además, seis de ocho filmes concentran sus porcentajes más altos en los dos primeros cuartiles. Son una excepción *Naked* (lo concentra en el último cuartil) y *All or nothing* (lo concentra en el tercer cuartil).

Finalmente la evolución de la panorámica horizontal a lo largo de los cuatro cuartiles de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos ellos.

4.2.9.5. Resultados descriptivos de la variable panorámica vertical de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 186. Frecuencias. Panorámica vertical	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	197	93,8%	13	6,2%	210
Naked	223	92,1%	19	7,9%	242
Secrets and lies	238	98,8%	3	1,2%	241
Career girls	235	96,7%	8	3,3%	243
Topsy-Turvy	249	92,9%	19	7,1%	268
All or nothing	234	97,9%	5	2,1%	239
Vera Drake	219	92,0%	19	8,0%	238
Happy-go-Lucky	228	94,2%	14	5,8%	242
Total	1823	94,8%	100	5,2%	1923

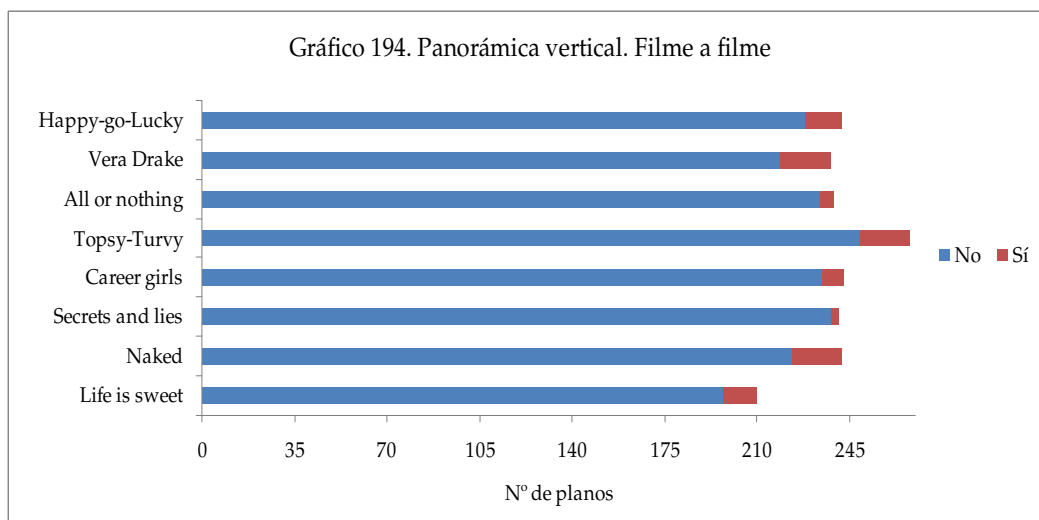


Gráfico - 194

En la tabla 186 y en el gráfico 194 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la panorámica vertical de la cámara en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 186 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles, la presencia de este tipo de movimiento es escasa, aunque

superior a otros movimientos. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra la panorámica vertical, está presente en el universo entero y en sus cuatro cuartiles. Además es el segundo movimiento de cámara con mayor presencia después de la panorámica horizontal.

Los filmes que poseen un mayor porcentaje de este tipo de movimiento son *Vera Drake*, *Naked* y *Topsy-Turvy*. Frente a ello *Secrets and lies* es el que menor presencia posee del mismo.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que existen oscilaciones irregulares y por lo tanto no existe un patrón claro. A pesar de las oscilaciones entre ellos, si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de este movimiento de cámara se mantiene más o menos estable con una pequeña disminución.

- Evolución de la variable panorámica vertical en el universo analizado

Tabla 187. Panorámica vertical		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	489	420	485	429	1823
	Porcentaje	93,9%	94,6%	95,3%	95,5%	94,8%
Sí	N° de planos	32	24	24	20	100
	Porcentaje	6,1%	5,4%	4,7%	4,5%	5,2%
Total		521	444	509	449	1923

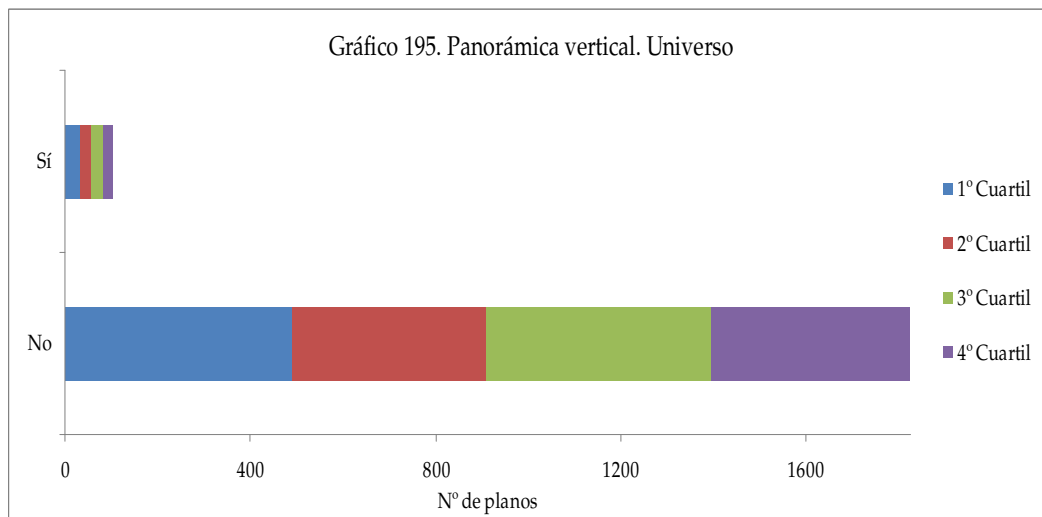


Gráfico - 195

En la tabla 187 y en el gráfico 195 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la panorámica vertical de la cámara en el universo entero dividido en cuatro cuantiles.

De la tabla 187 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuantiles la presencia de este tipo de movimiento es escasa, aunque superior a otros movimientos. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra la panorámica vertical está presente en el universo entero y en sus cuatro cuantiles.

La panorámica horizontal evoluciona a lo largo del universo descendiendo del primer al cuarto cuartil, situándose su valor máximo en el primero.

- Evolución de la variable panorámica vertical filme a filme

Tabla 188. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	52	52	44	49	197
	Porcentaje	98,1%	98,1%	84,6%	94,2%	93,8%
Sí	N° de planos	1	1	8	3	13
	Porcentaje	1,9%	1,9%	15,4%	5,8%	6,2%
Total		53	53	52	52	210

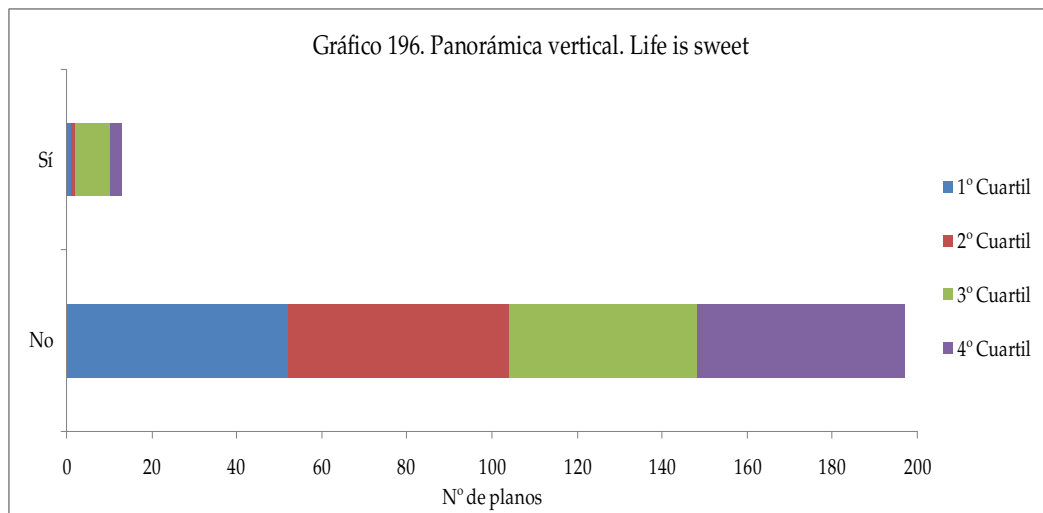


Gráfico - 196

Tabla 189. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	70	35	60	58	223
	Porcentaje	94,6%	97,2%	90,9%	87,9%	92,1%
Sí	N° de planos	4	1	6	8	19
	Porcentaje	5,4%	2,8%	9,1%	12,1%	7,9%
Total		74	36	66	66	242

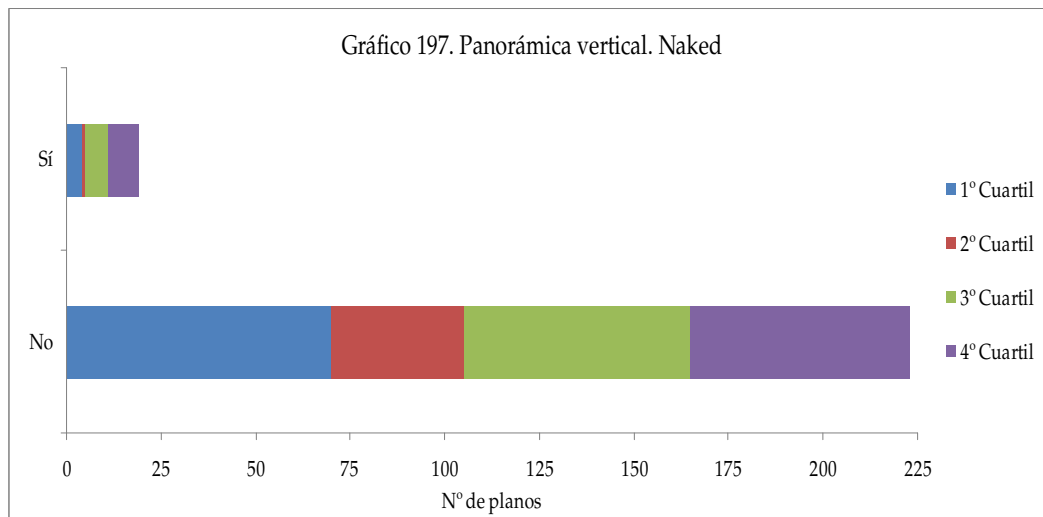


Gráfico - 197

Tabla 190. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	70	54	65	49	238
	Porcentaje	100%	94,7%	100%	100%	98,8%
Sí	N° de planos	0	3	0	0	3
	Porcentaje	0,0%	5,3%	0,0%	0,0%	1,2%
Total		70	57	65	49	241

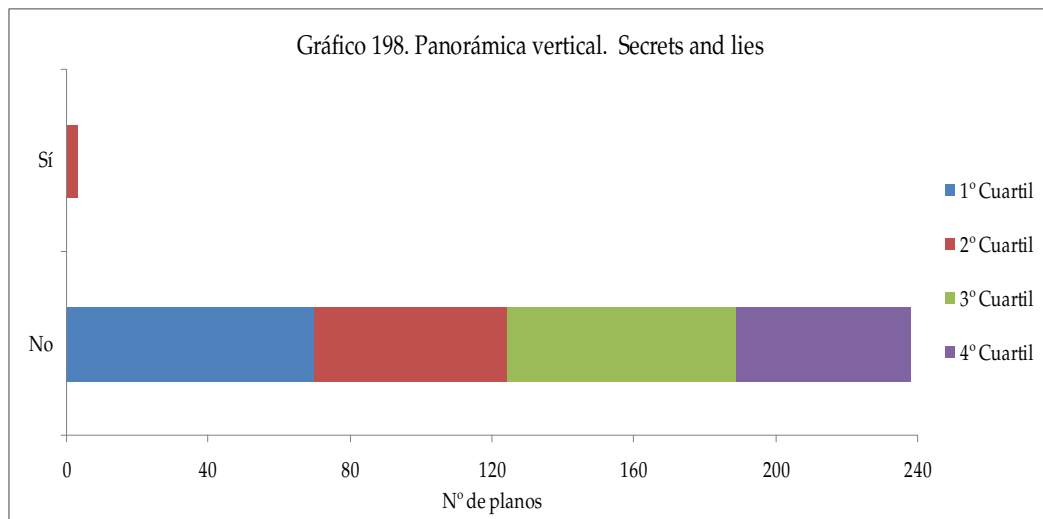


Gráfico - 198

Tabla 191 Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	64	48	70	53	235
	Porcentaje	95,5%	94,1%	98,6%	98,1%	96,7%
Sí	N° de planos	3	3	1	1	8
	Porcentaje	4,5%	5,9%	1,4%	1,9%	3,3%
Total		67	51	71	54	243

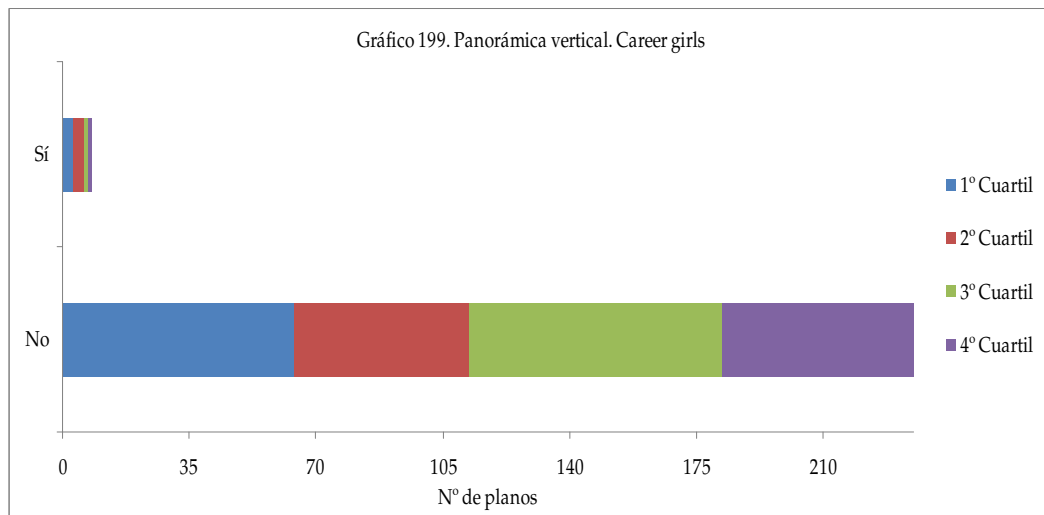


Gráfico - 199

Tabla 192. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	57	68	66	58	249
	Porcentaje	86,4%	93,2%	94,3%	98,3%	92,9%
Sí	N° de planos	9	5	4	1	19
	Porcentaje	13,6%	6,8%	5,7%	1,7%	7,1%
Total		66	73	70	59	268

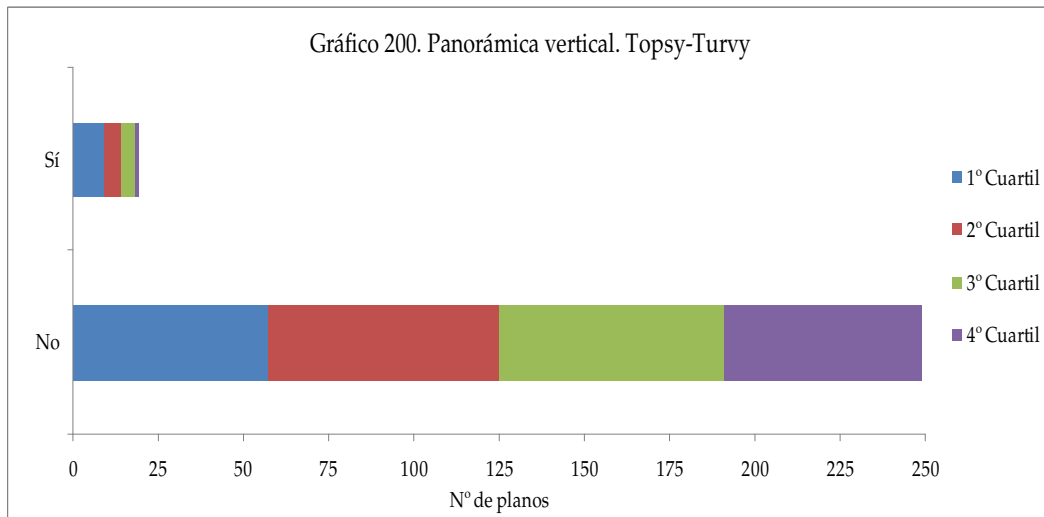


Gráfico - 200

Tabla 193. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	62	54	64	54	234
	Porcentaje	98,4%	94,7%	98,5%	100%	97,9%
Sí	N° de planos	1	3	1	0	5
	Porcentaje	1,6%	5,3%	1,5%	0,0%	2,1%
Total		63	57	65	54	239

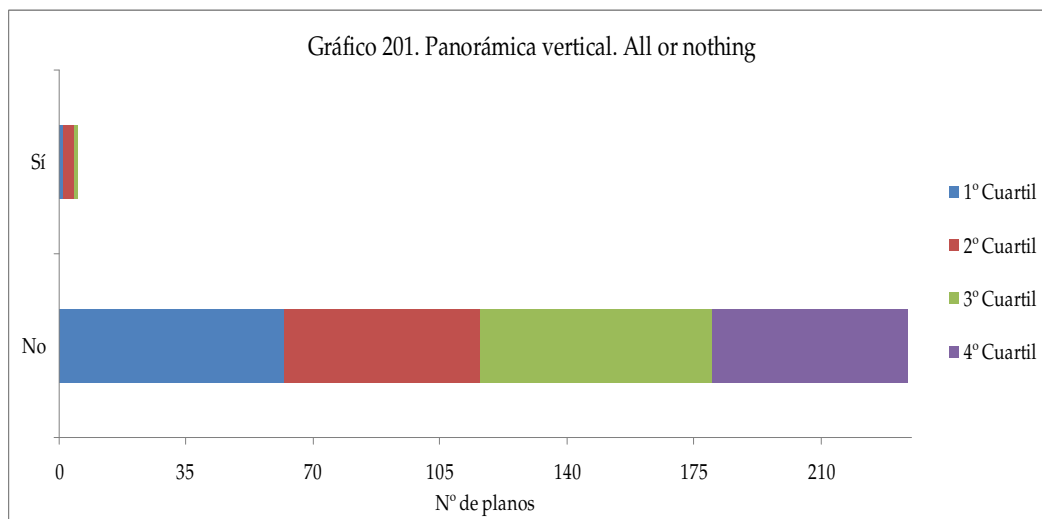


Gráfico - 201

Tabla 194. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	46	53	65	55	219
	Porcentaje	86,8%	91,4%	97,0%	91,7%	92,0%
Sí	N° de planos	7	5	2	5	19
	Porcentaje	13,2%	8,6%	3,0%	8,3%	8,0%
Total		53	58	67	60	238

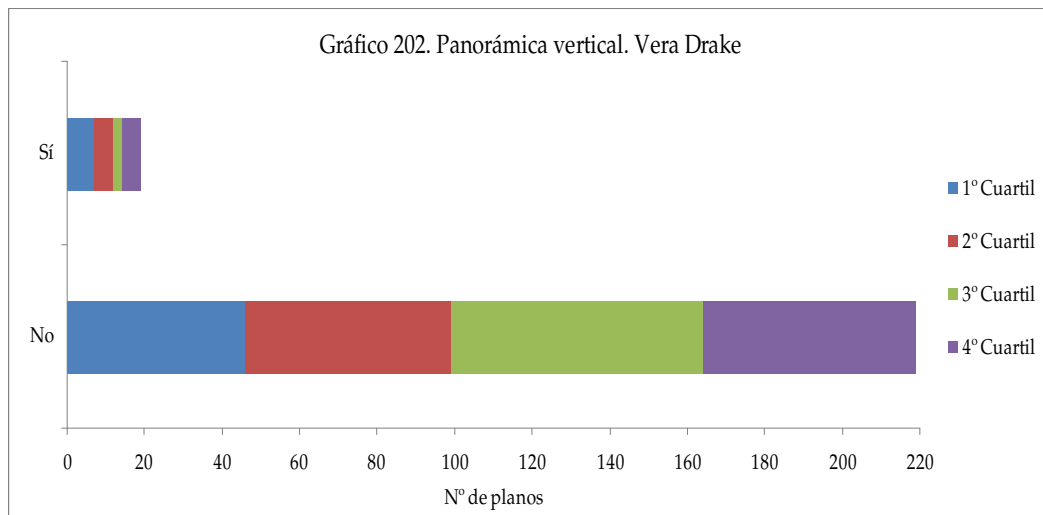


Gráfico - 202

Tabla 195. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	68	56	51	53	228
	Porcentaje	90,7%	94,9%	96,2%	96,4%	94,2%
Sí	N° de planos	7	3	2	2	14
	Porcentaje	9,3%	5,1%	3,8%	3,6%	5,8%
Total		75	59	53	55	242

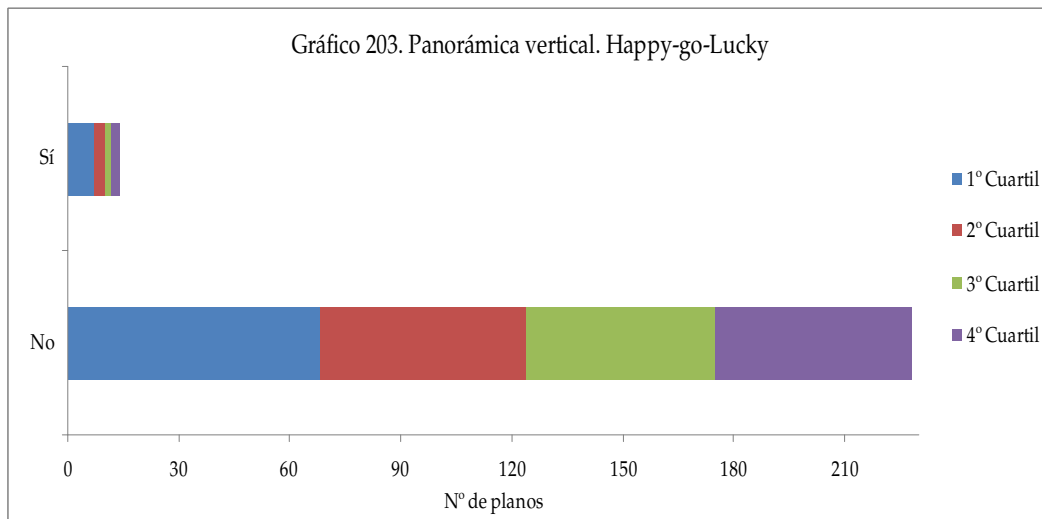


Gráfico - 203

Las tablas 188-195 y los gráficos 196-203 muestran que en la mayoría de los filmes la panorámica vertical de la cámara está presente en los cuatro cuartiles. La panorámica vertical está presente en tres cuartiles en *All or nothing* (los tres primeros) y en el segundo cuartil en *Secrets and lies*.

La mayoría de los filmes –seis de ocho– concentran sus máximos porcentajes en los dos primeros cuartiles. Las excepciones son *Life is sweet* (que concentra sus valores en el tercer cuartil) y *Naked* (que concentra sus valores en el cuarto cuartil), los dos primeros filmes de la obra filmográfica.

Finalmente la evolución de la panorámica horizontal a lo largo de los cuatro cuartiles de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos ellos. Tan sólo disminuye progresivamente del primer al cuarto cuartil en el caso de *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*.

4.2.9.6. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento hacia arriba de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 196. Frecuencias. Desplazamiento hacia arriba	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	210	100,0%	0	0,0%	210
Naked	242	100,0%	0	0,0%	242
Secrets and lies	241	100,0%	0	0,0%	241
Career girls	243	100,0%	0	0,0%	243
Topsy-Turvy	267	99,6%	1	0,4%	268
All or nothing	239	100,0%	0	0,0%	239
Vera Drake	238	100,0%	0	0,0%	238
Happy-go-Lucky	240	99,2%	2	0,8%	242
Total	1920	99,8%	3	0,2%	1923

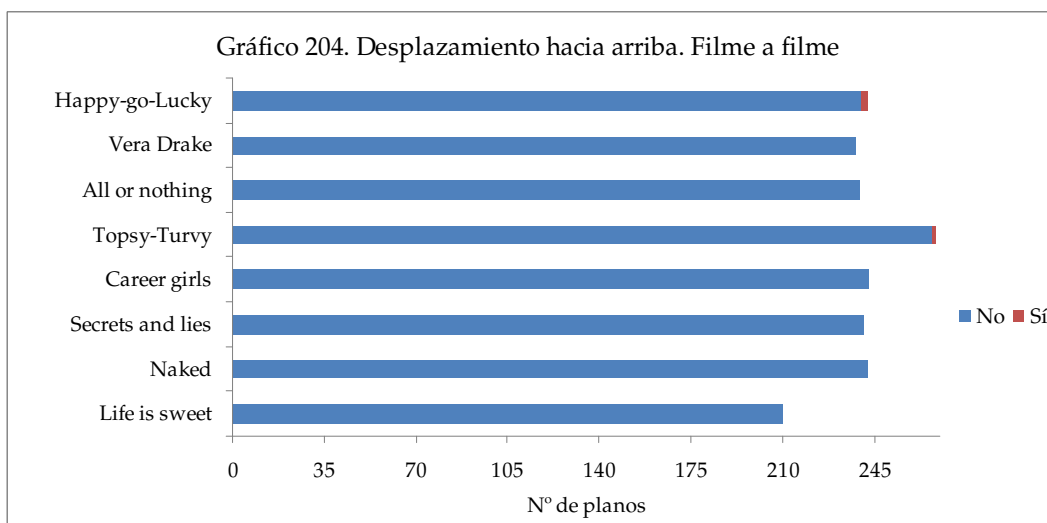


Gráfico - 204

En la tabla 196 y en el gráfico 204 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia arriba de la cámara en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 196 se extrae que se trata de un movimiento de cámara prácticamente inexistente en el universo analizado (tan sólo el 0,2%), ya que sólo *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky* poseen un porcentaje mínimo.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que este tipo de movimiento surge en la mitad y hacia el final de su filmografía, siendo nulo en los restantes filmes.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia arriba de la cámara en el universo analizado

Tabla 197. Desplazamiento hacia arriba		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	520	443	509	448	1920
	Porcentaje	99,8%	99,8%	100%	99,8%	99,8%
Sí	N° de planos	1	1	0	1	3
	Porcentaje	0,2%	0,2%	0,0%	0,2%	0,2%
Total		521	444	509	449	1923

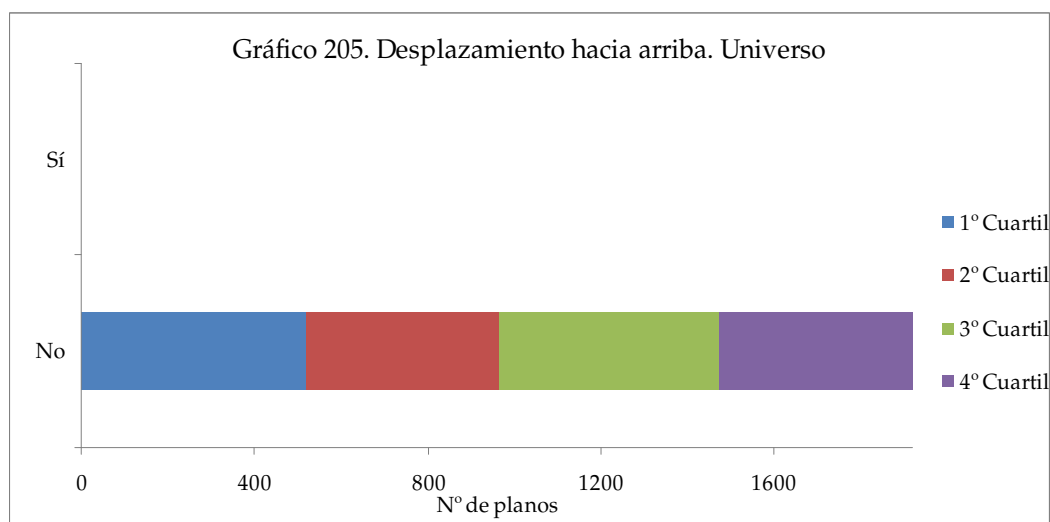


Gráfico - 205

En la tabla 197 y en el gráfico 205 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia arriba de la cámara en el universo entero dividido en cuartiles.

De la tabla 197 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles la presencia de este tipo de movimiento es escasa. De hecho es la primera vez que un tipo de movimiento de cámara no existe en algún cuartil de los cuatro que componen el universo, en este caso el tercero.

El desplazamiento de la cámara hacia arriba se mantiene con porcentajes similares en los tres cuartiles en los que existe.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia arriba de la cámara filme a filme

Tabla 198. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	52	52	210
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	53	53	52	52	210

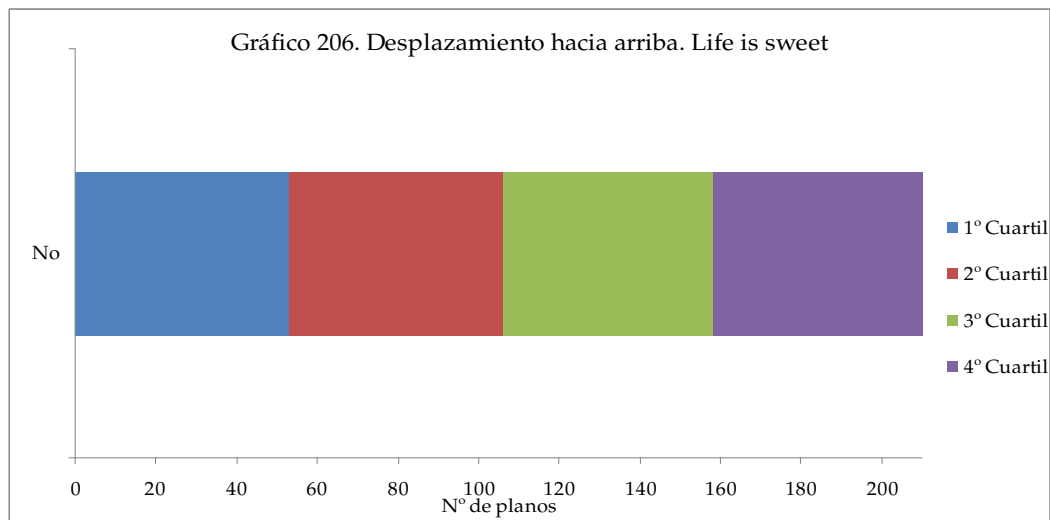


Gráfico - 206

Tabla 199. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	36	66	66	242
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	74	36	66	66	242

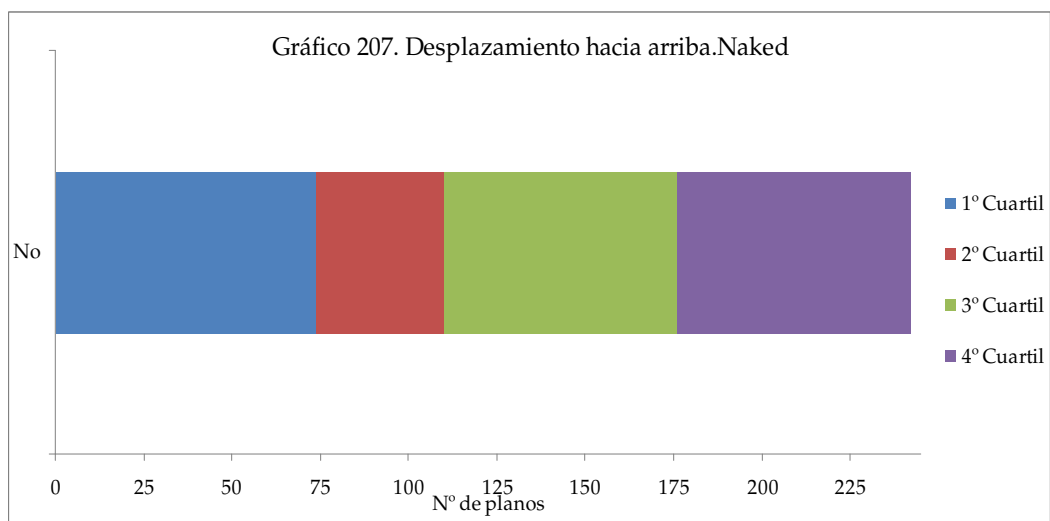


Gráfico - 207

Tabla 200. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	70	57	65	49	241
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	70	57	65	49	241

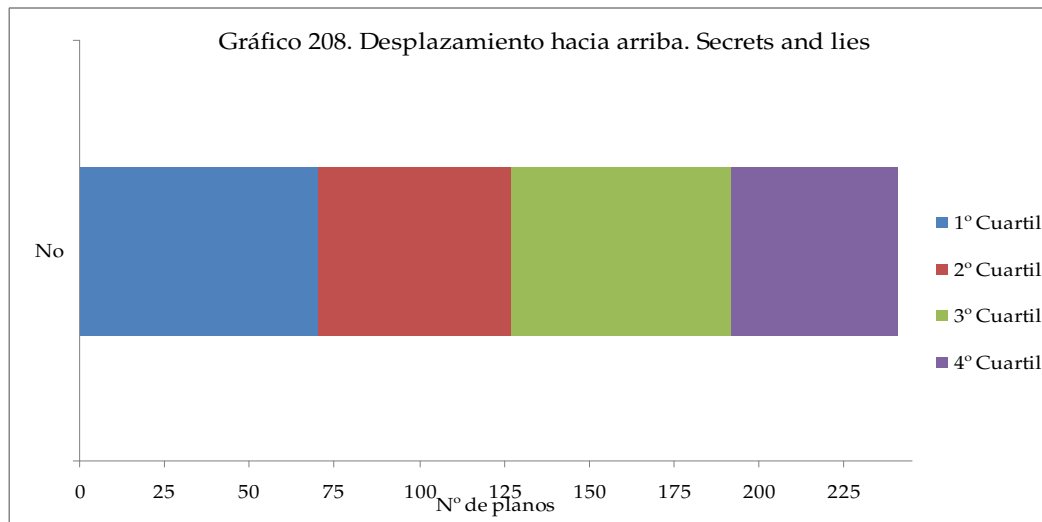


Gráfico - 208

Tabla 201. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	71	54	243
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	67	51	71	54	243

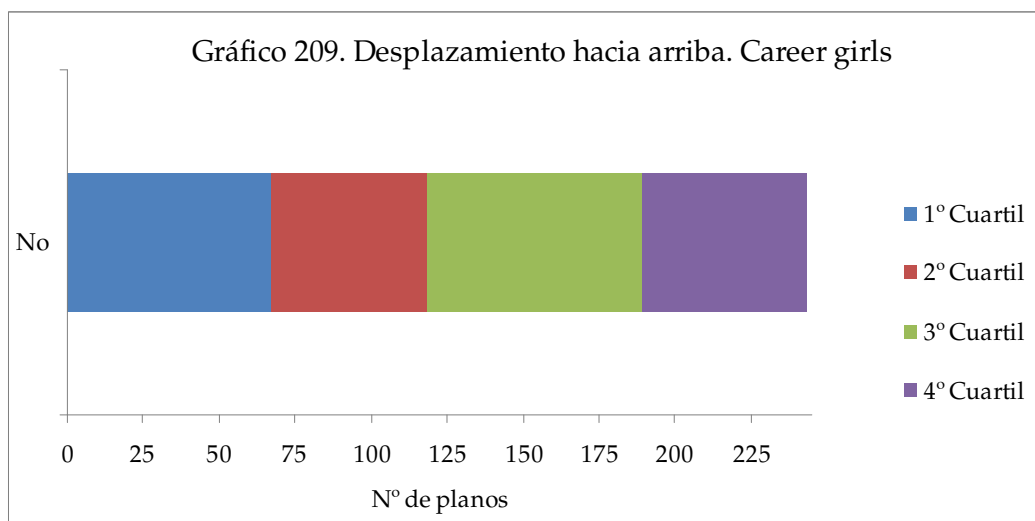


Gráfico - 209

Tabla 202. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	72	70	59	267
	Porcentaje	100,0%	98,6%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	0	1	0	0	1
	Porcentaje	0,0%	1,4%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		66	73	70	59	268

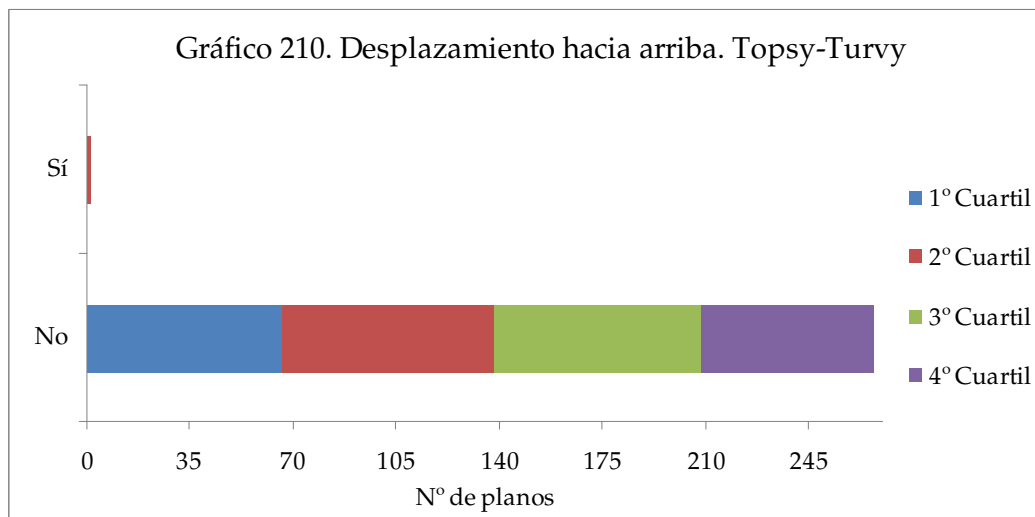


Gráfico - 210

Tabla 203. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	57	65	54	239
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	63	57	65	54	239

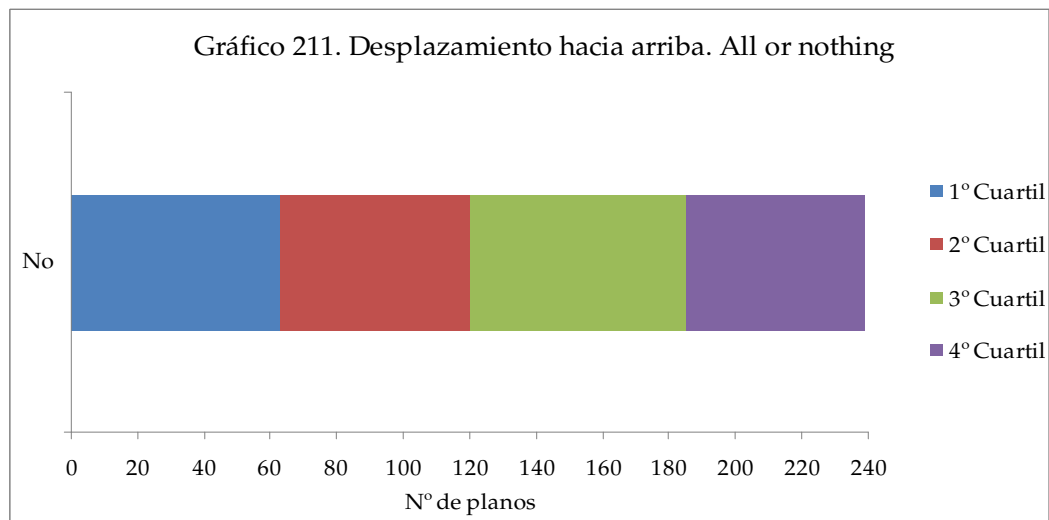


Gráfico - 211

Tabla 204. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	58	67	60	238
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	53	58	67	60	238

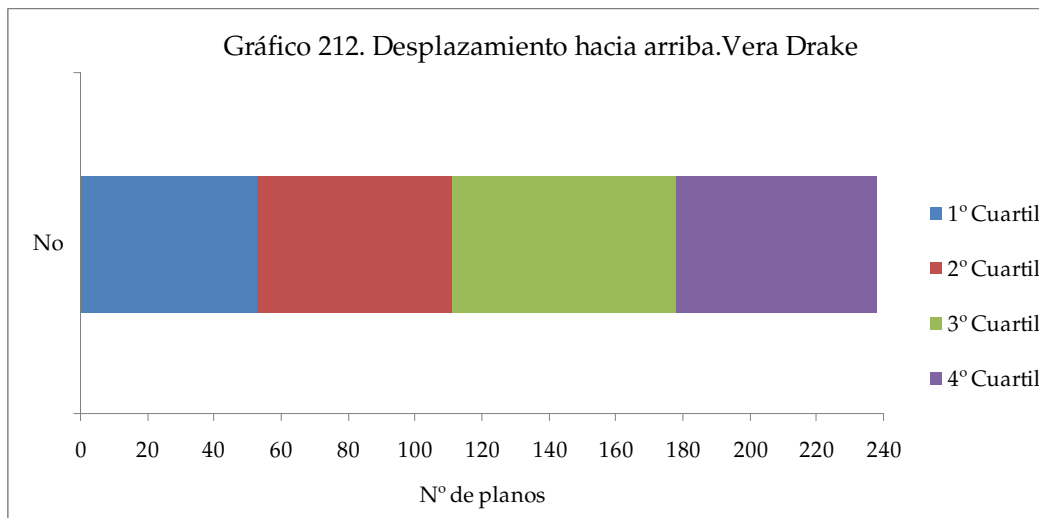


Gráfico - 212

Tabla 205. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	59	53	54	240
	Porcentaje	98,7%	100,0%	100,0%	98,2%	99,2%
Sí	N° de planos	1	0	0	1	2
	Porcentaje	1,3%	0,0%	0,0%	1,8%	0,8%
Total		75	59	53	55	242

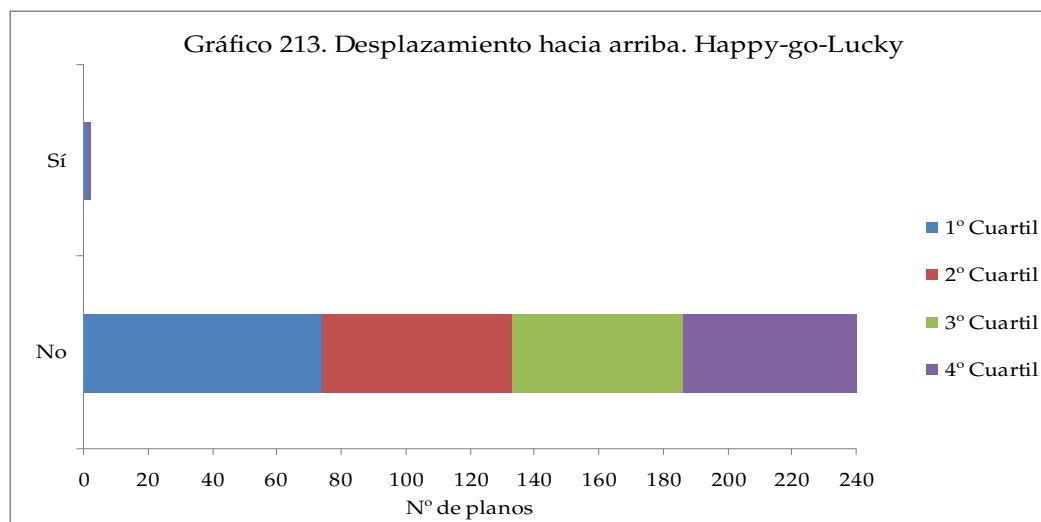


Gráfico - 213

Las tablas 198-205 y los gráficos 206-213 muestran la inexistencia del desplazamiento hacia arriba de la cámara en la mayoría de los filmes, a excepción de *Topsy-Turvy* (presente en el segundo cuartil) y *Happy-go-Lucky* (presente en el primer y último cuartil, situándose el máximo porcentaje en éste último).

Aunque los máximos porcentajes se concentran en el segundo cuartil en *Topsy-Turvy* y en el cuarto en *Happy-go-Lucky*, la escasa representación de dicho movimiento provoca que el resultado no sea demasiado representativo.

No tiene sentido tener en cuenta la evolución a lo largo de los cuartiles puesto que el desplazamiento de la cámara hacia arriba sólo existe como máximo en dos cuartiles en los dos filmes en los que está presente.

4.2.9.7. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento hacia abajo de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 206. Frecuencias. Desplazamiento hacia abajo	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	210	100,0%	0	0,0%	210
Naked	242	100,0%	0	0,0%	242
Secrets and lies	241	100,0%	0	0,0%	241
Career girls	242	99,6%	1	0,4%	243
Topsy-Turvy	267	99,6%	1	0,4%	268
All or nothing	239	100,0%	0	0,0%	239
Vera Drake	238	100,0%	0	0,0%	238
Happy-go-Lucky	242	100,0%	0	0,0%	242
Total	1921	99,9%	2	0,1%	1923

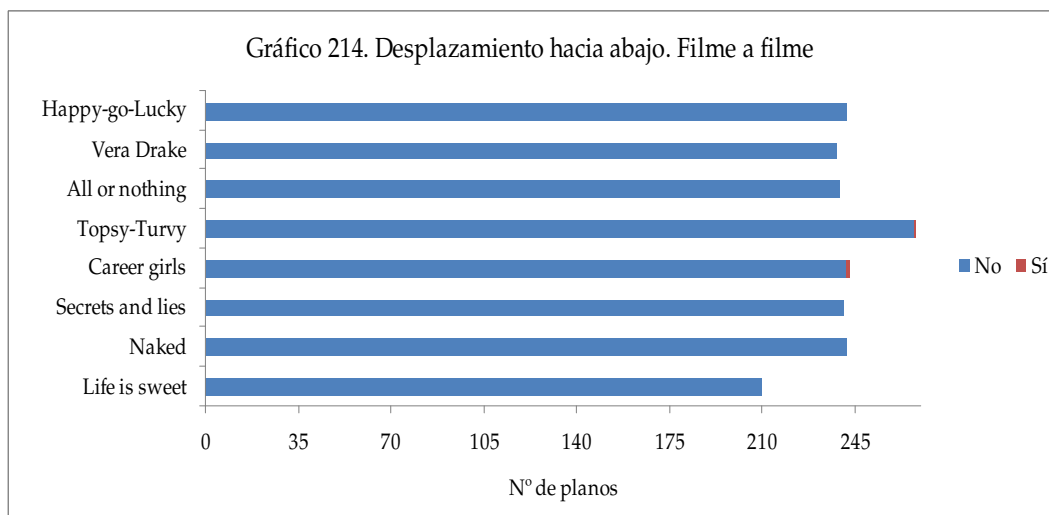


Gráfico - 214

En la tabla 206 y en el gráfico 214 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia abajo de la cámara en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 206 se extrae que se trata de un movimiento de cámara prácticamente inexistente en el universo analizado (tan sólo el 0,1%), ya que sólo *Career girls* y *Topsy-Turvy* poseen un porcentaje mínimo, dos filmes que siguen un orden cronológico.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que surge exclusivamente hacia la mitad de su filmografía, siendo nulo en los restantes filmes.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia abajo de la cámara en el universo analizado

Tabla 207. Desplazamiento hacia abajo		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	520	443	509	449	1921
	Porcentaje	99,8%	99,8%	100,0%	100,0%	99,9%
Sí	N° de planos	1	1	0	0	2
	Porcentaje	0,2%	0,2%	0,0%	0,0%	0,1%
Total		521	444	509	449	1923

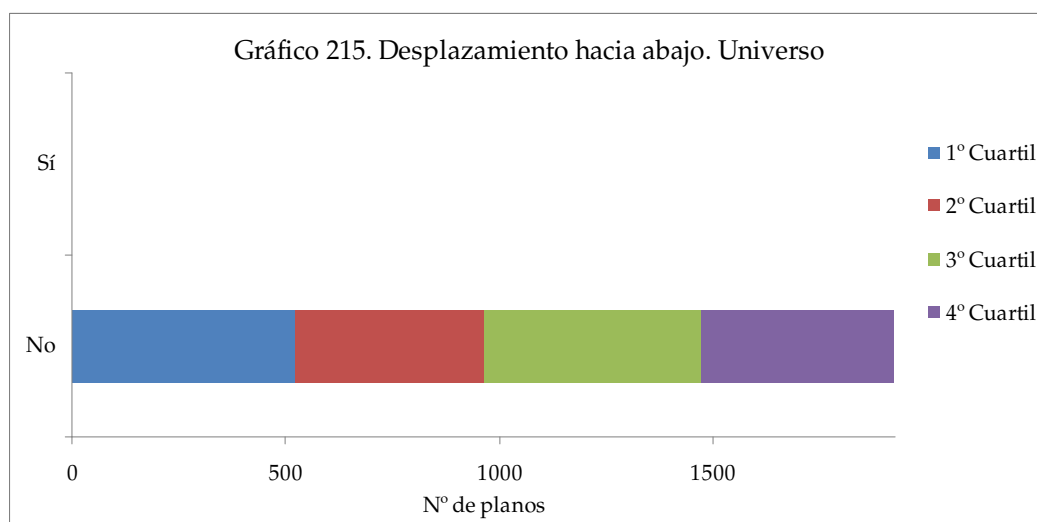


Gráfico - 215

En la tabla 207 y en el gráfico 215 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia abajo de la cámara en el universo entero dividido en cuartiles.

De la tabla 207 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles la presencia de este tipo de movimiento es escasa. De hecho es la primera vez que un tipo de movimiento de cámara no existe en dos cuartiles, el tercero y el cuarto. El desplazamiento de la cámara hacia abajo se mantiene con porcentajes similares en los dos cuartiles en los que está presente.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia abajo de la cámara filme a filme

Tabla 208. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	52	52	210
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	53	53	52	52	210

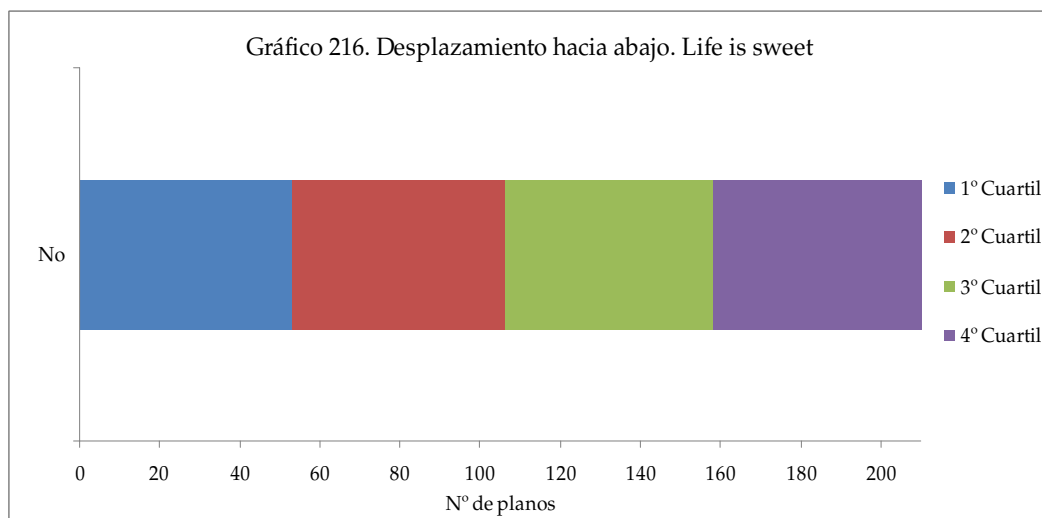


Gráfico - 216

Tabla 209. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	36	66	66	242
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	74	36	66	66	242

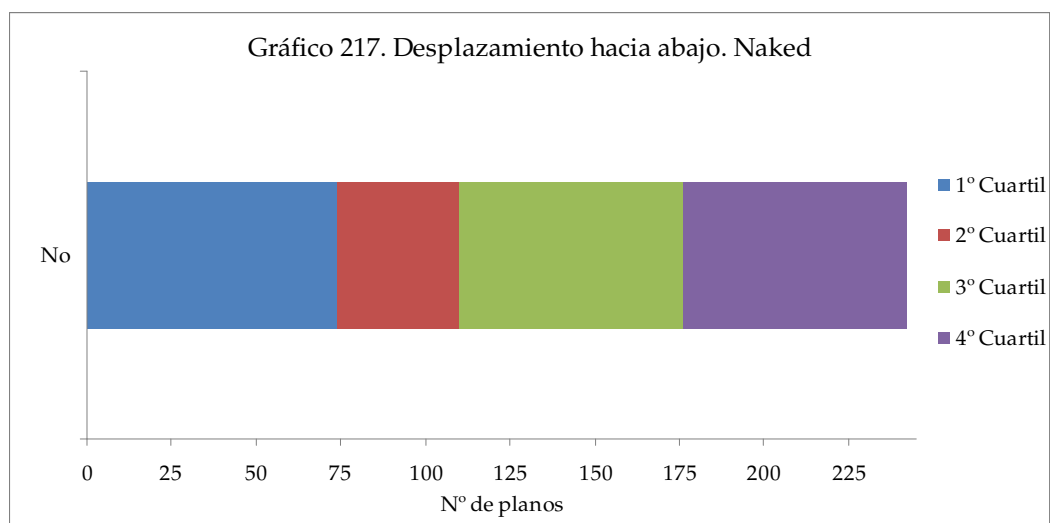


Gráfico - 217

Tabla 210. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	70	57	65	49	241
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	70	57	65	49	241

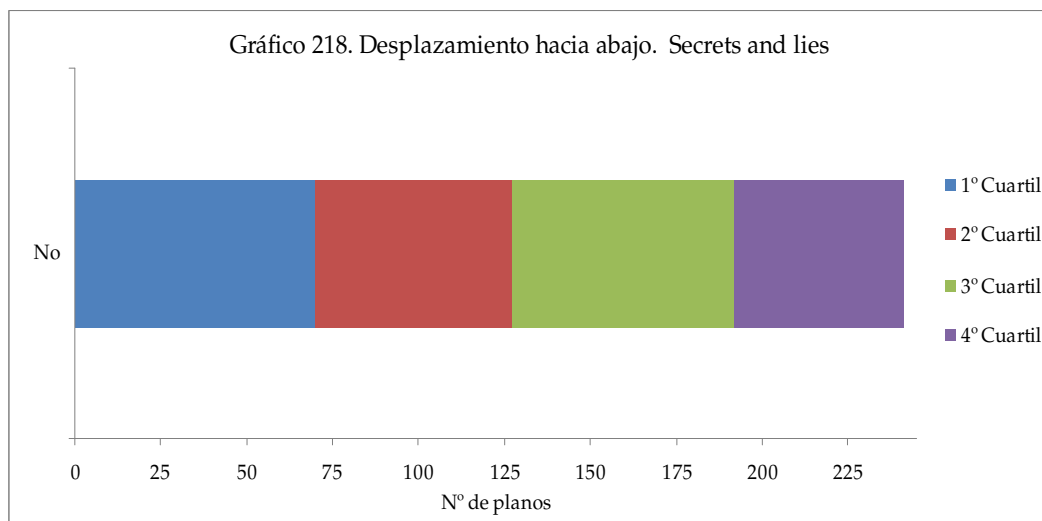


Gráfico - 218

Tabla 211. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	51	71	54	242
	Porcentaje	98,5%	100,0%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		67	51	71	54	243

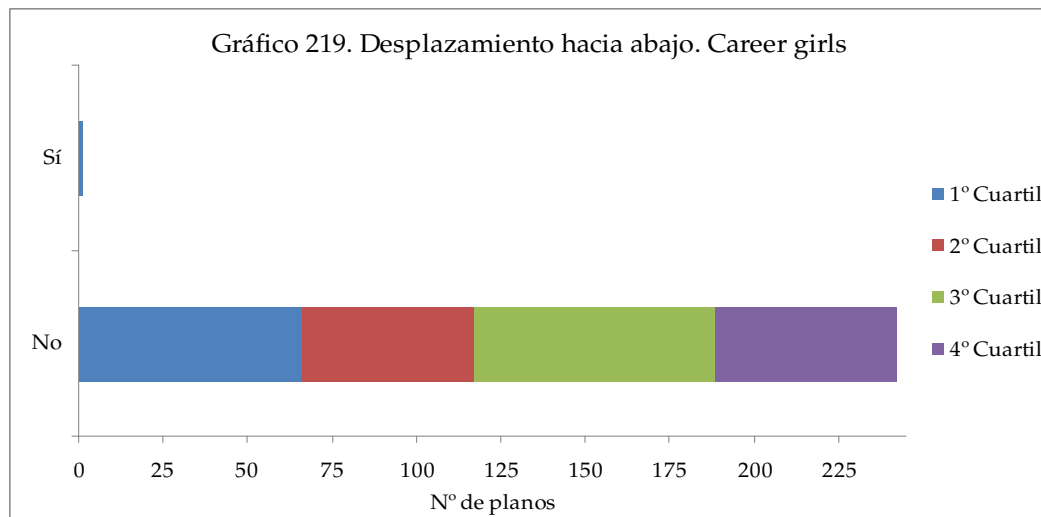


Gráfico - 219

Tabla 212. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	72	70	59	267
	Porcentaje	100,0%	98,6%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	0	1	0	0	1
	Porcentaje	0,0%	1,4%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		66	73	70	59	268

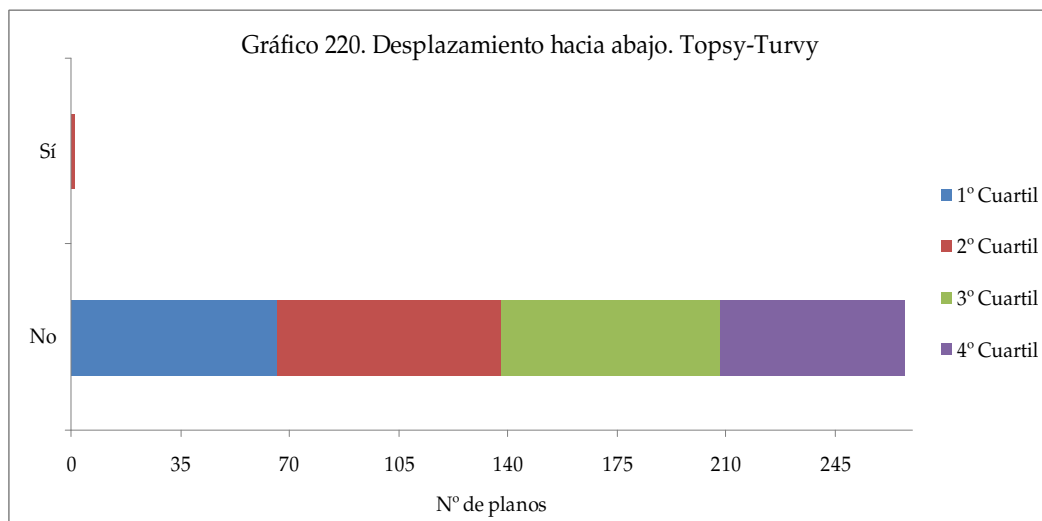


Gráfico - 220

Tabla 213. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	57	65	54	239
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	63	57	65	54	239

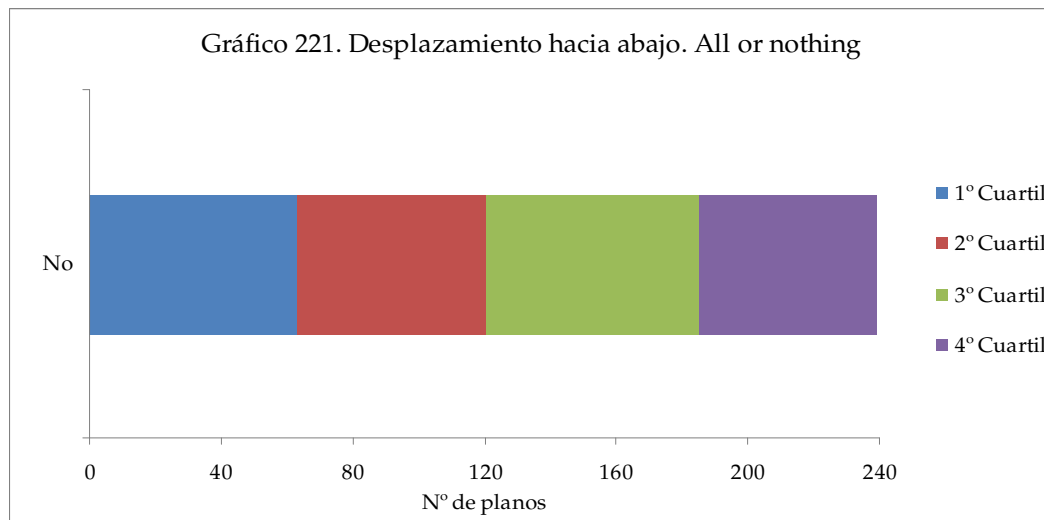


Gráfico - 221

Tabla 214. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	58	67	60	238
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	53	58	67	60	238

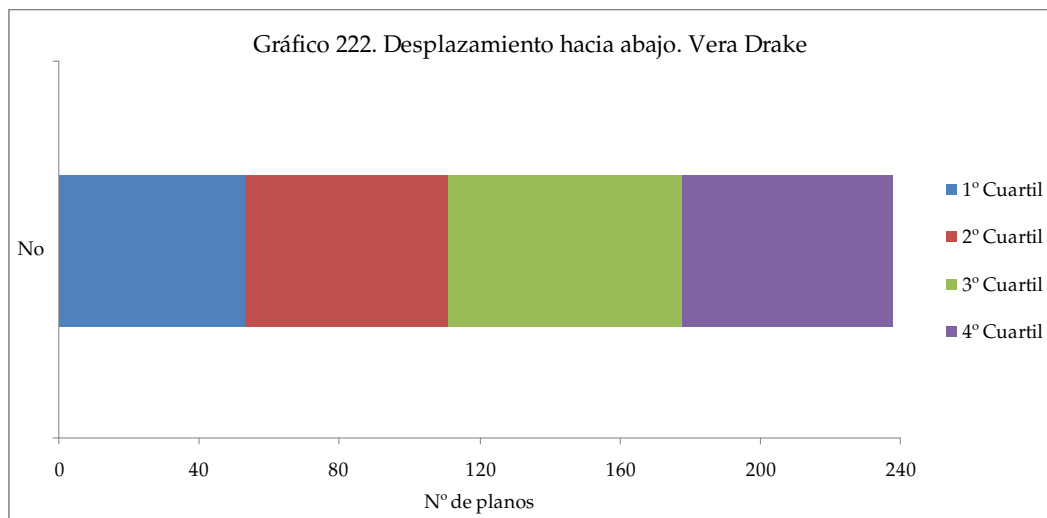


Gráfico - 222

Tabla 215. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	75	59	53	55	242
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	75	59	53	55	242

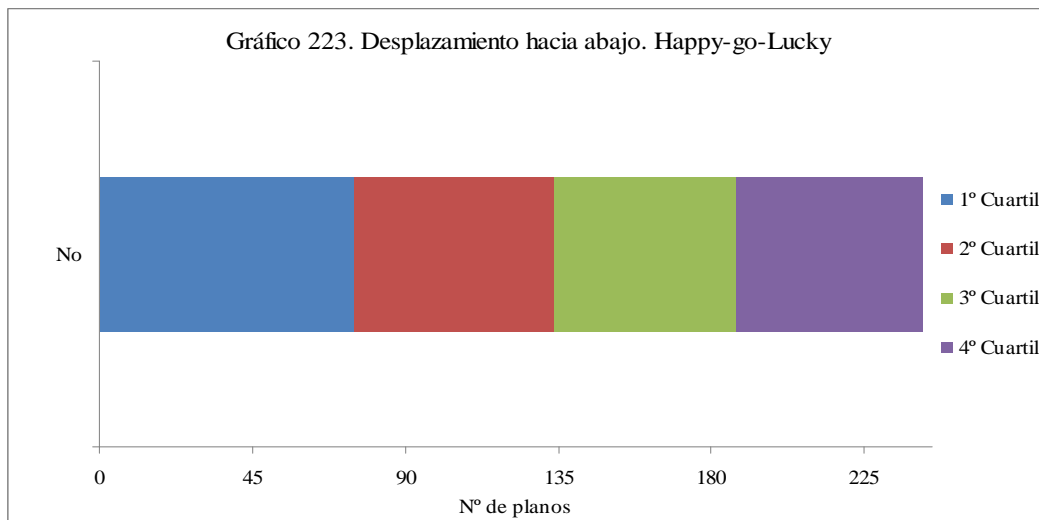


Gráfico - 223

Las tablas 208-215 y los gráficos 216-223 muestran la inexistencia del desplazamiento hacia arriba de la cámara en la mayoría de los filmes, a excepción de *Career girls* (presente en el primer cuartil) y *Topsy-Turvy* (presente en el segundo cuartil)

Aunque los máximos porcentajes se concentran en los dos primeros cuartiles, la escasa representación de dicho movimiento provoca que el resultado no sea demasiado representativo.

No tiene sentido tener en cuenta la evolución a lo largo de los cuartiles puesto que el desplazamiento de la cámara hacia abajo sólo existe en un cuartil de dos filmes de los ocho que forman parte de la investigación.

4.2.9.8. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento hacia delante de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 216. Frecuencias. Desplazamiento hacia delante	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	209	99,5%	1	0,5%	210
Naked	240	99,2%	2	0,8%	242
Secrets and lies	240	99,6%	1	0,4%	241
Career girls	236	97,1%	7	2,9%	243
Topsy-Turvy	267	99,6%	1	0,4%	268
All or nothing	237	99,2%	2	0,8%	239
Vera Drake	233	97,9%	5	2,1%	238
Happy-go-Lucky	238	98,3%	4	1,7%	242
Total	1900	98,8%	23	1,2%	1923

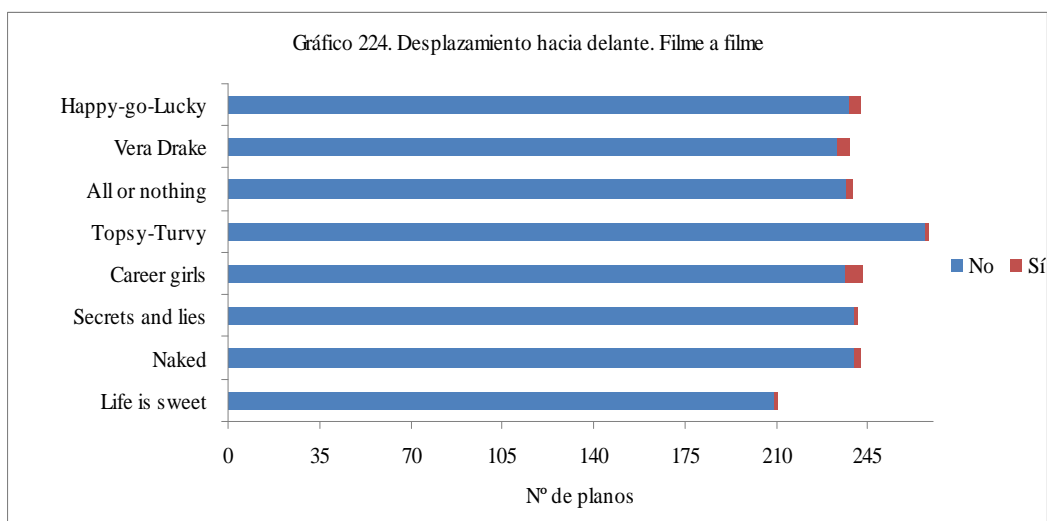


Gráfico - 224

En la tabla 216 y en el gráfico 224 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia delante de la cámara en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 216 se extrae que aunque dominan los planos en los que no se encuentra el desplazamiento de la cámara hacia delante (no alcanza el 2 %), está presente en el universo entero y en la totalidad de los filmes.

La mayoría de los filmes –con ciertas oscilaciones– poseen porcentajes similares de este tipo de movimiento de cámara. Ligeramente por encima de la media se encuentra *Career girls* y *Vera Drake*. Los porcentajes inferiores por debajo de la media los ostentan *Secrets and lies* y *Topsy-Turvy*.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que existen oscilaciones irregulares y por lo tanto no existe un patrón claro. A pesar de las oscilaciones entre ellos, si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de este movimiento de cámara aumenta.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia delante de la cámara en el universo analizado

Tabla 217. Desplazamiento hacia delante		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	513	440	500	447	1900
	Porcentaje	98,5%	99,1%	98,2%	99,6%	98,8%
Sí	N° de planos	8	4	9	2	23
	Porcentaje	1,5%	0,9%	1,8%	0,4%	1,2%
Total		521	444	509	449	1923

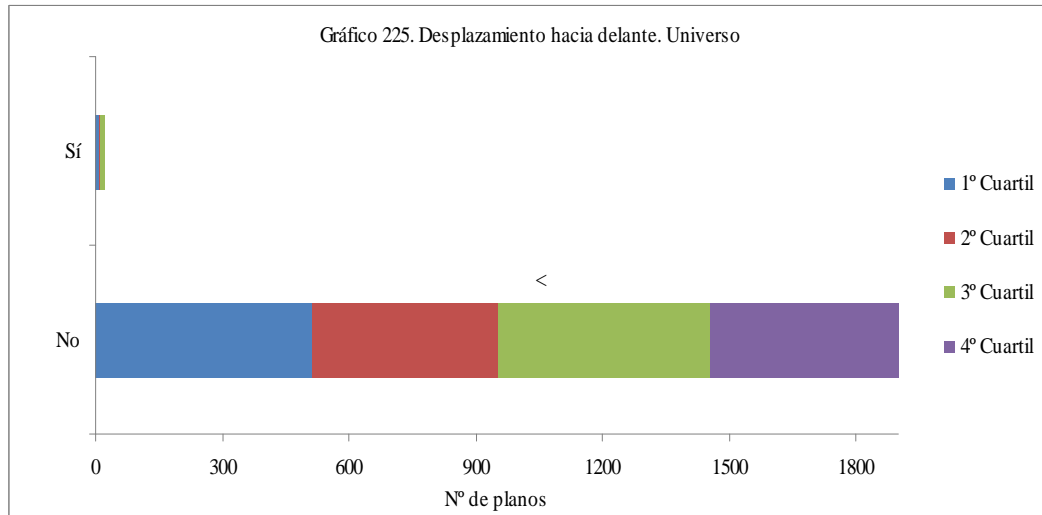


Gráfico - 225

En la tabla 217 y en el gráfico 225 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia delante de la cámara en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 217 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles la presencia de este tipo de movimiento es escasa. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra el desplazamiento de la cámara hacia delante, está presente en el universo entero y en sus cuatro cuartiles.

El desplazamiento de la cámara hacia delante evoluciona a lo largo del universo descendiendo del primer al cuarto cuartil, aumentando en el tercero y volviendo a descender en el cuarto. Su porcentaje más alto se sitúa en el tercer cuartil.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia delante de la cámara filme a filme

Tabla 218. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	51	52	209
	Porcentaje	100%	100%	98,1%	100%	99,5%
Sí	N° de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	1,9%	0,0%	0,5%
Total		53	53	52	52	210

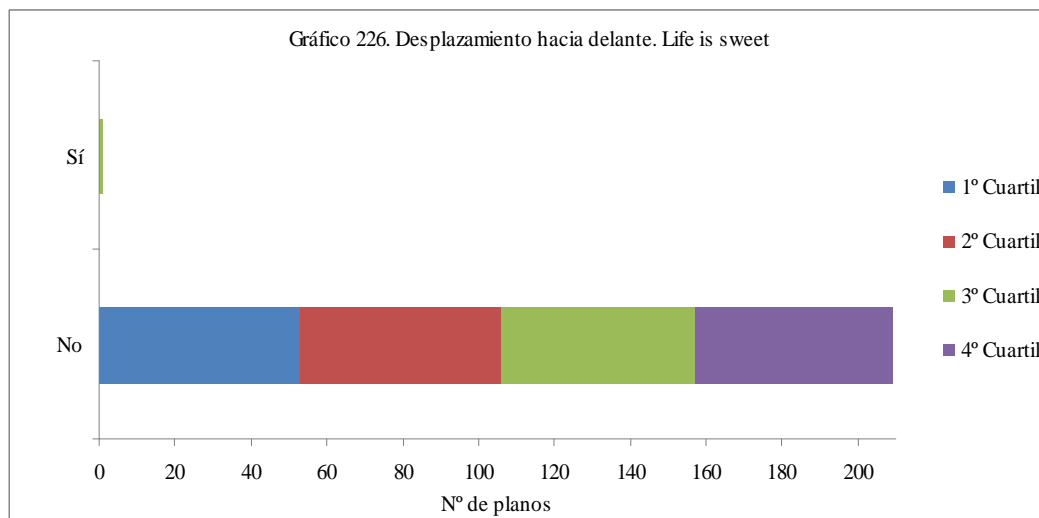


Gráfico - 226

Tabla 219. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	73	35	66	66	240
	Porcentaje	98,6%	97,2%	100%	100%	99,2%
Sí	N° de planos	1	1	0	0	2
	Porcentaje	1,4%	2,8%	0,0%	0,0%	0,8%
Total		74	36	66	66	242

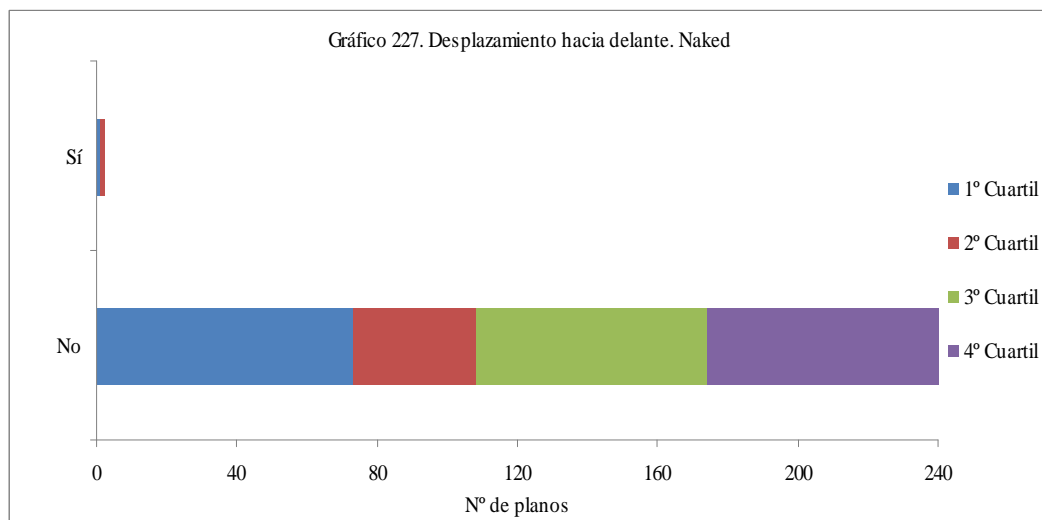


Gráfico - 227

Tabla 220. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	70	57	64	49	240
	Porcentaje	100%	100%	98,5%	100%	99,6%
Sí	N° de planos	0	0	1	0	1
	Porcentaje	0,0%	0,0%	1,5%	0,0%	0,4%
Total		70	57	65	49	241

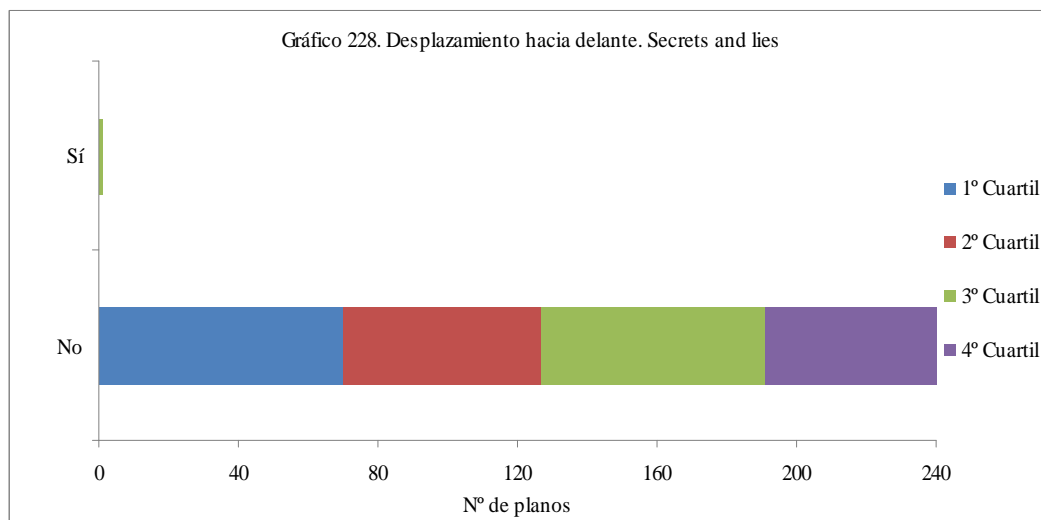


Gráfico - 228

Tabla 221. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	66	52	236
	Porcentaje	100%	100%	93,0%	96,3%	97,1%
Sí	N° de planos	0	0	5	2	7
	Porcentaje	0,0%	0,0%	7,0%	3,7%	2,9%
Total		67	51	71	54	243

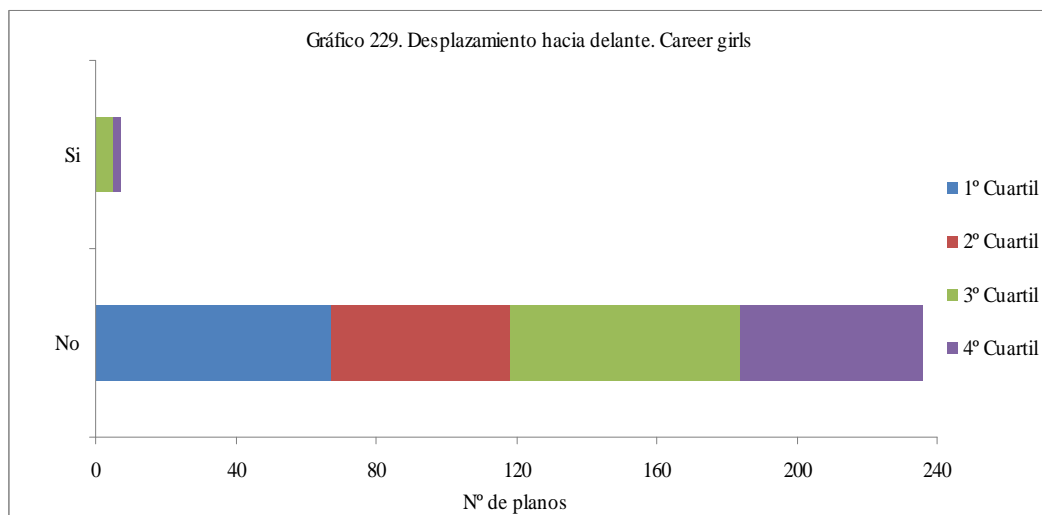


Gráfico - 229

Tabla 222. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	72	70	59	267
	Porcentaje	100%	98,6%	100%	100%	99,6%
Sí	N° de planos	0	1	0	0	1
	Porcentaje	0,0%	1,4%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		66	73	70	59	268

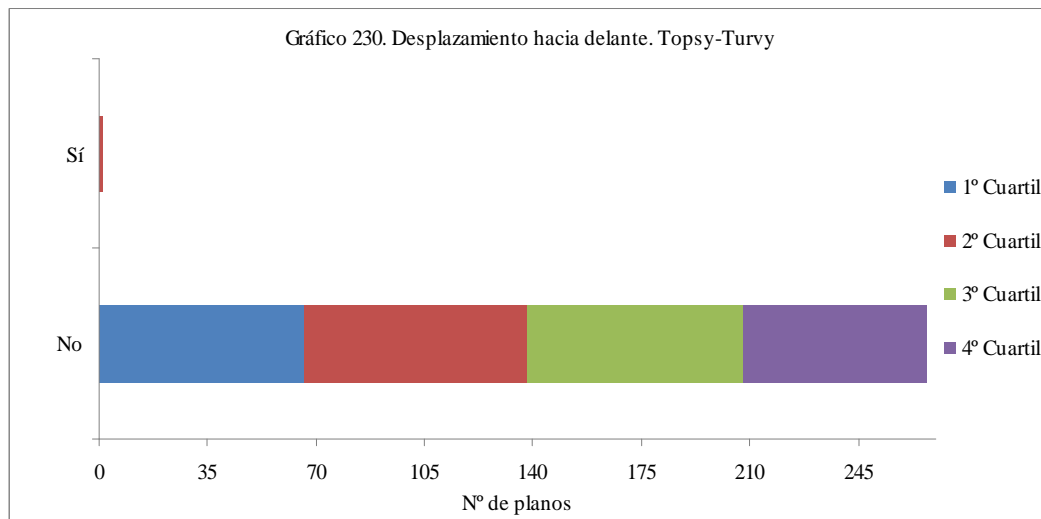


Gráfico - 230

Tabla 223. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	62	57	64	54	237
	Porcentaje	98,4%	100%	98,5%	100%	99,2%
Sí	N° de planos	1	0	1	0	2
	Porcentaje	1,6%	0,0%	1,5%	0,0%	0,8%
Total		63	57	65	54	239

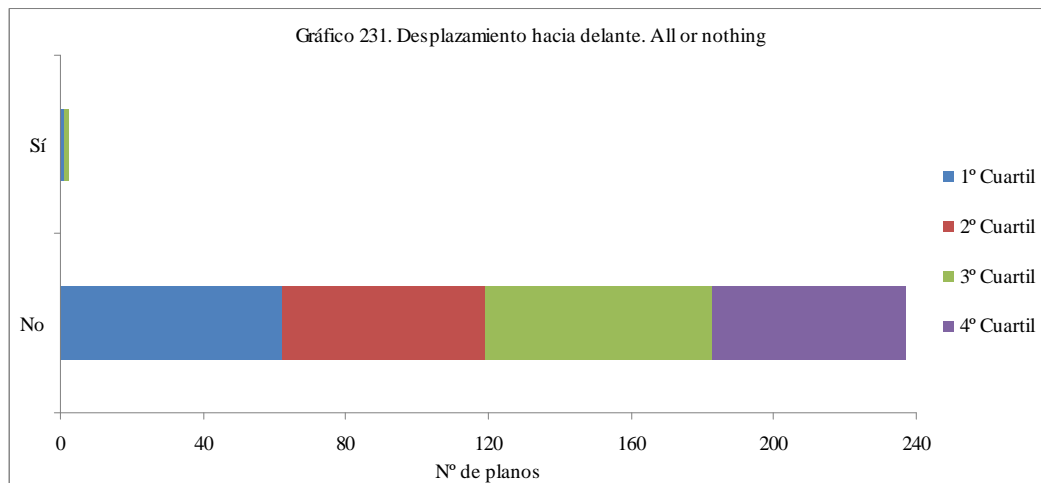


Gráfico - 231

Tabla 224. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	50	56	67	60	233
	Porcentaje	94,3%	96,6%	100%	100%	97,9%
Sí	N° de planos	3	2	0	0	5
	Porcentaje	5,7%	3,4%	0,0%	0,0%	2,1%
Total		53	58	67	60	238

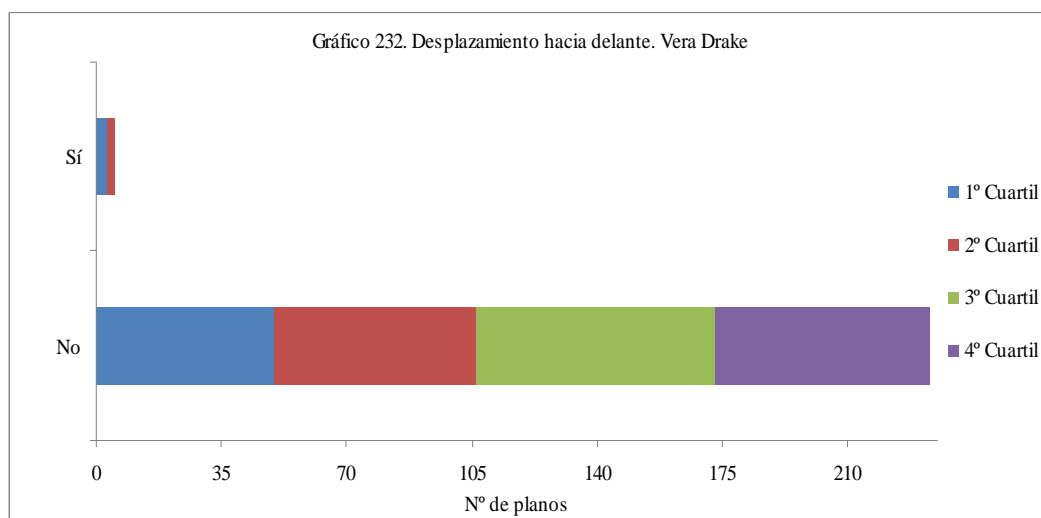


Gráfico - 232

Tabla 225. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	72	59	52	55	238
	Porcentaje	96,0%	100%	98,1%	100%	98,3%
Sí	N° de planos	3	0	1	0	4
	Porcentaje	4,0%	0,0%	1,9%	0,0%	1,7%
Total		75	59	53	55	242

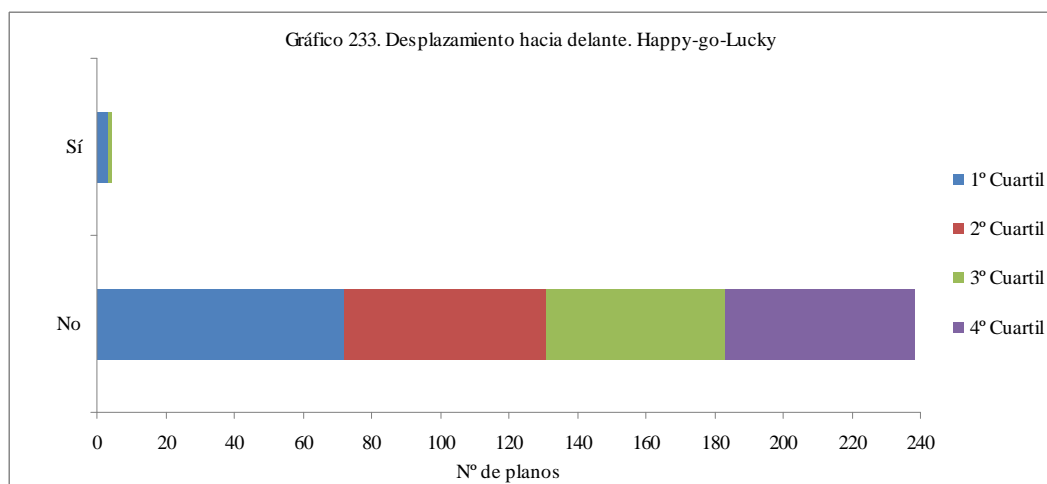


Gráfico - 233

Las tablas 218-225 y los gráficos 226-233 muestran que en la mayoría de los filmes el desplazamiento de la cámara hacia delante no está presente en los cuatro cuantiles. De hecho cómo máximo está presente en dos cuantiles como es el caso de los filmes *Naked* (en los dos primeros), *Career girls* (en los dos últimos), *All or nothing* (el primero y el tercero), *Vera Drake* (los dos primeros) y *Happy-go-Lucky* (el primero y el tercero). En el tercer cuartil está presente en *Life is sweet* y en *Secrets and lies*, y en el segundo cuartil en *Topsy-Turvy*.

La mayoría de los filmes –cinco de ocho– concentran sus máximos porcentajes en los dos primeros cuantiles. Las excepciones son *Life is sweet*, *Secrets and lies* y *Career girls* que concentran sus valores en el tercer cuartil.

Finalmente la evolución de la panorámica horizontal a lo largo de los cuatro cuantiles de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos ellos.

4.2.9.9. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento hacia atrás de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 226. Frecuencias. Desplazamiento hacia atrás de la cámara	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	208	99,0%	2	1,0%	210
Naked	240	99,2%	2	0,8%	242
Secrets and lies	239	99,2%	2	0,8%	241
Career girls	235	96,7%	8	3,3%	243
Topsy-Turvy	265	98,9%	3	1,1%	268
All or nothing	238	99,6%	1	0,4%	239
Vera Drake	238	100,0%	0	0,0%	238
Happy-go-Lucky	239	98,8%	3	1,2%	242
Total	1902	98,9%	21	1,1%	1923

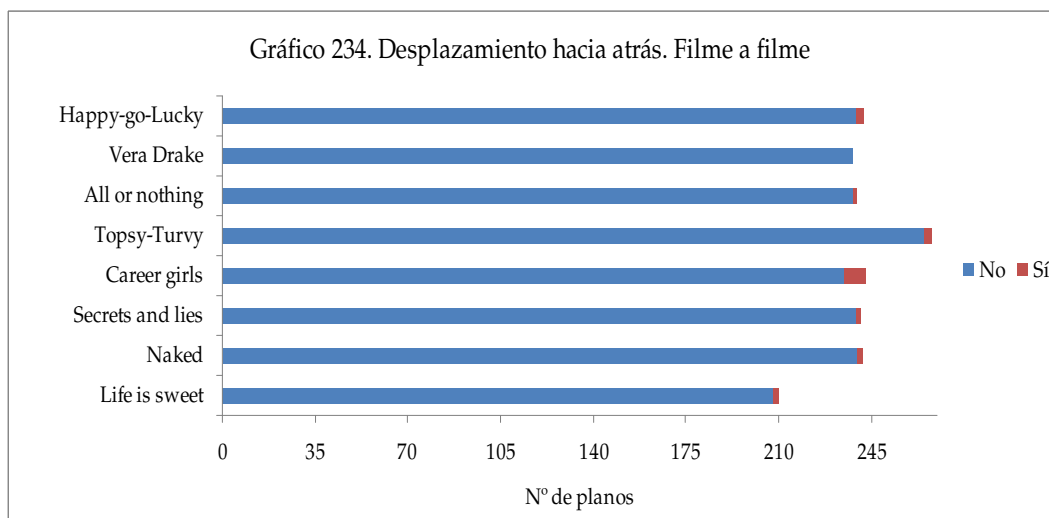


Gráfico - 234

En la tabla 226 y en el gráfico 234 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia atrás de la cámara en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 226 se extrae que aunque dominan los planos en los que no se encuentra este movimiento (tan sólo posee un 1,1 %), está presente en el universo

entero y en la totalidad de los filmes a excepción de *Vera Drake* en la que no existe.

La mayoría de los filmes –con ciertas oscilaciones– poseen porcentajes similares de este tipo de movimiento de cámara. No obstante destaca por encima de la media *Career girls*.

Si tenemos en cuenta la evolución de este movimiento a lo largo de su filmografía, se observa que existen oscilaciones irregulares y por lo tanto no existe un patrón claro.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia atrás de la cámara en el universo analizado

Tabla 227. Desplazamiento hacia atrás		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	512	439	505	446	1902
	Porcentaje	98,3%	98,9%	99,2%	99,3%	98,9%
Sí	N° de planos	9	5	4	3	21
	Porcentaje	1,7%	1,1%	0,8%	0,7%	1,1%
Total		521	444	509	449	1923

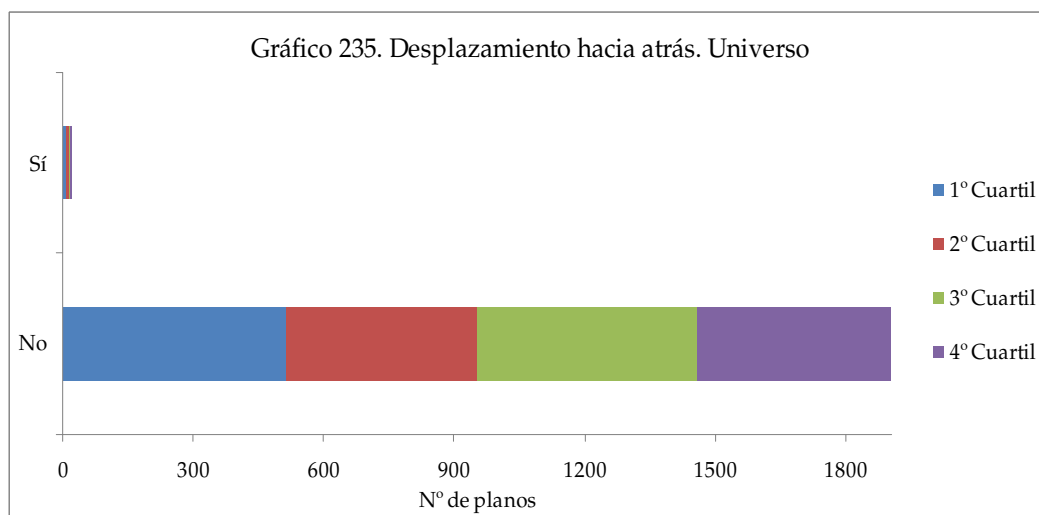


Gráfico - 235

En la tabla 227 y en el gráfico 235 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento hacia delante de la cámara en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 227 se extrae que no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles la presencia de este tipo de movimiento es escasa. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra la panorámica vertical está presente en el universo entero y en sus cuatro cuartiles.

El desplazamiento de la cámara hacia atrás evoluciona a lo largo del universo descendiendo progresivamente del primer al cuarto cuartil, situándose su máximo porcentaje en el primer cuartil.

- Evolución de la variable desplazamiento hacia atrás de la cámara filme a filme

Tabla 228. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	52	52	51	208
	Porcentaje	100%	98,1%	100%	98,1%	99,0%
Sí	N° de planos	0	1	0	1	2
	Porcentaje	0,0%	1,9%	0,0%	1,9%	1,0%
Total		53	53	52	52	210

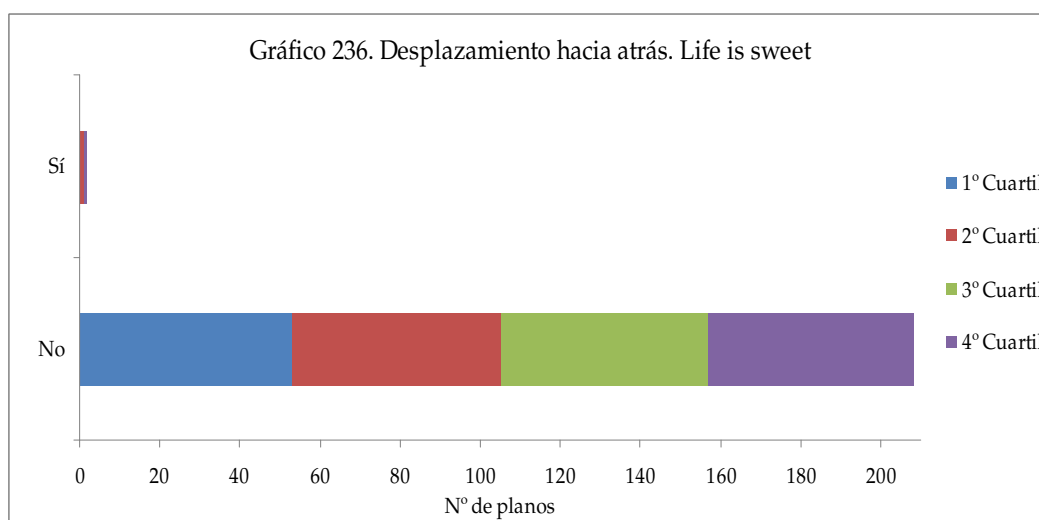


Gráfico - 236

Tabla 229. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	72	36	66	66	240
	Porcentaje	97,3%	100%	100%	100%	99,2%
Sí	N° de planos	2	0	0	0	2
	Porcentaje	2,7%	0,0%	0,0%	0,0%	0,8%
Total		74	36	66	66	242

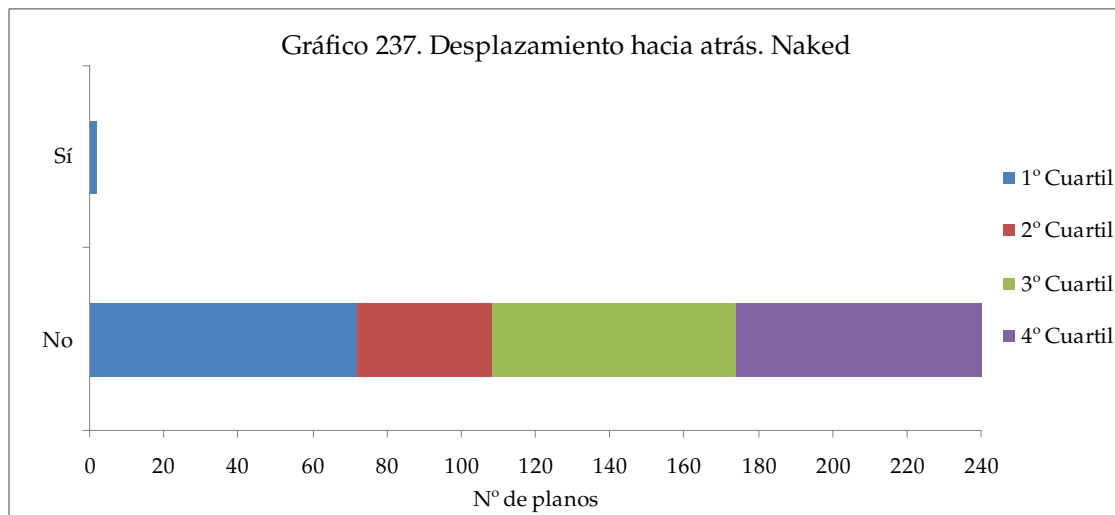


Gráfico - 237

Tabla 230. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	69	57	64	49	239
	Porcentaje	98,6%	100%	98,5%	100%	99,2%
Si	N° de planos	1	0	1	0	2
	Porcentaje	1,4%	0,0%	1,5%	0,0%	0,8%
Total		70	57	65	49	241

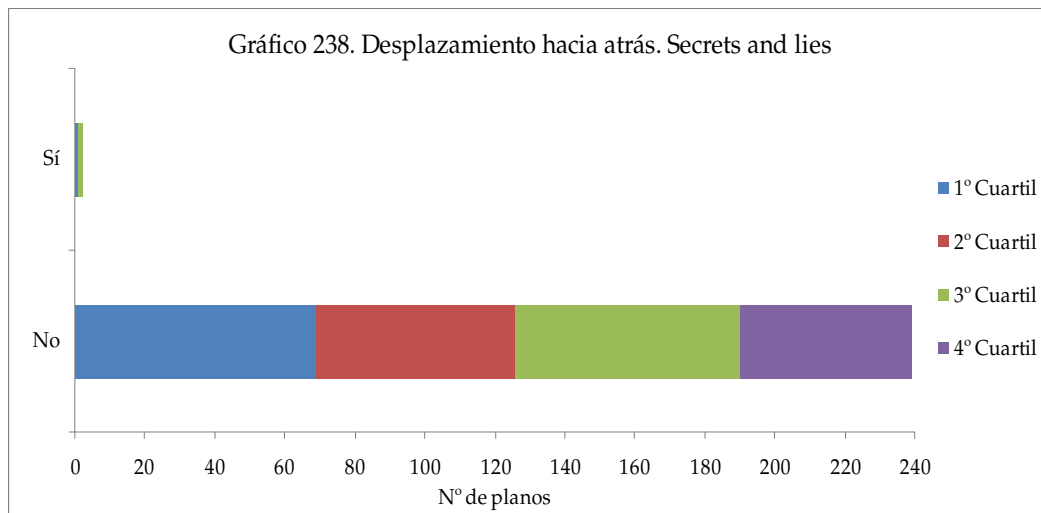


Gráfico - 238

Tabla 231. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	49	68	53	235
	Porcentaje	97,0%	96,1%	95,8%	98,1%	96,7%
Sí	N° de planos	2	2	3	1	8
	Porcentaje	3,0%	3,9%	4,2%	1,9%	3,3%
Total		67	51	71	54	243

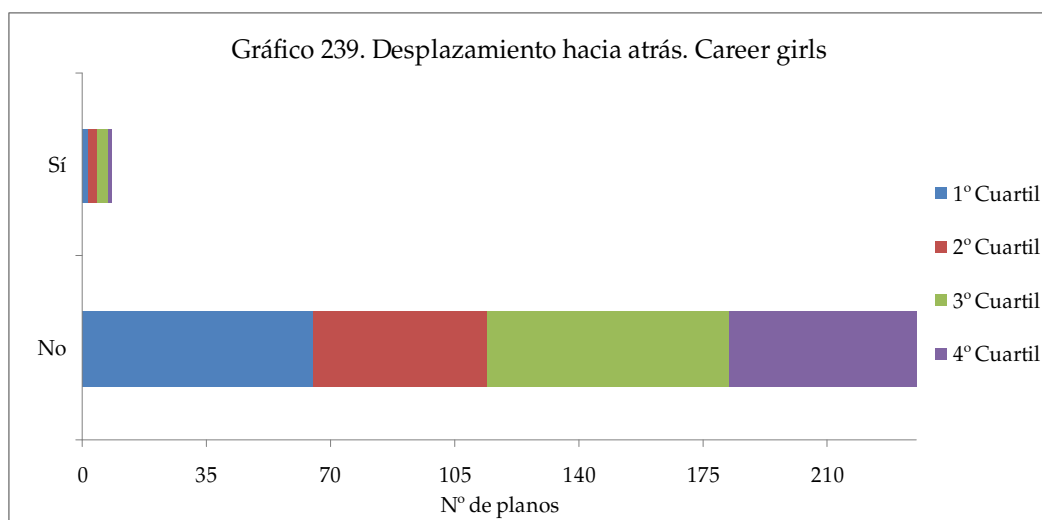


Gráfico - 239

Tabla 232. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	64	72	70	59	265
	Porcentaje	97,0%	98,6%	100%	100%	98,9%
Sí	N° de planos	2	1	0	0	3
	Porcentaje	3,0%	1,4%	0,0%	0,0%	1,1%
Total		66	73	70	59	268

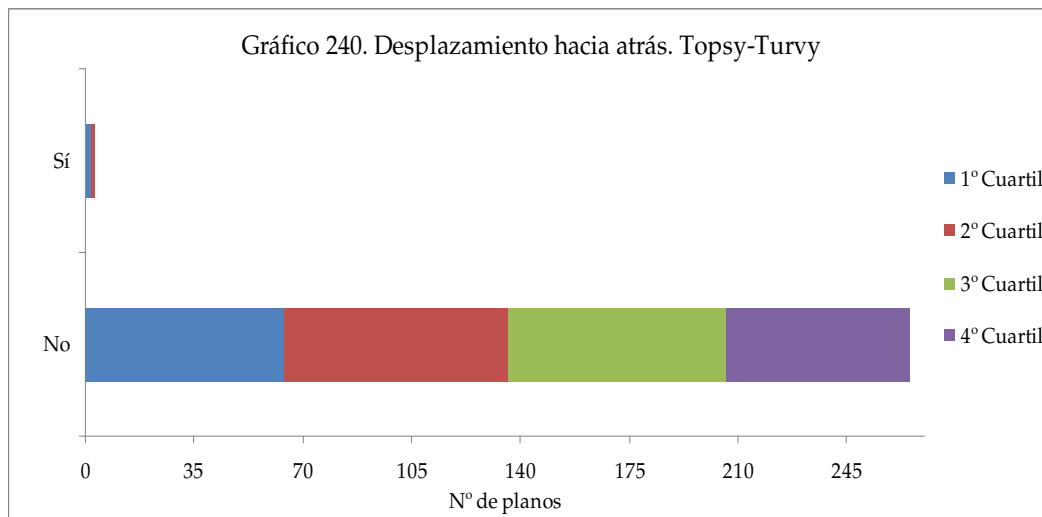


Gráfico - 240

Tabla 233. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	62	57	65	54	238
	Porcentaje	97,0%	100%	100%	100%	98,9%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	3,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,1%
Total		63	57	65	54	239

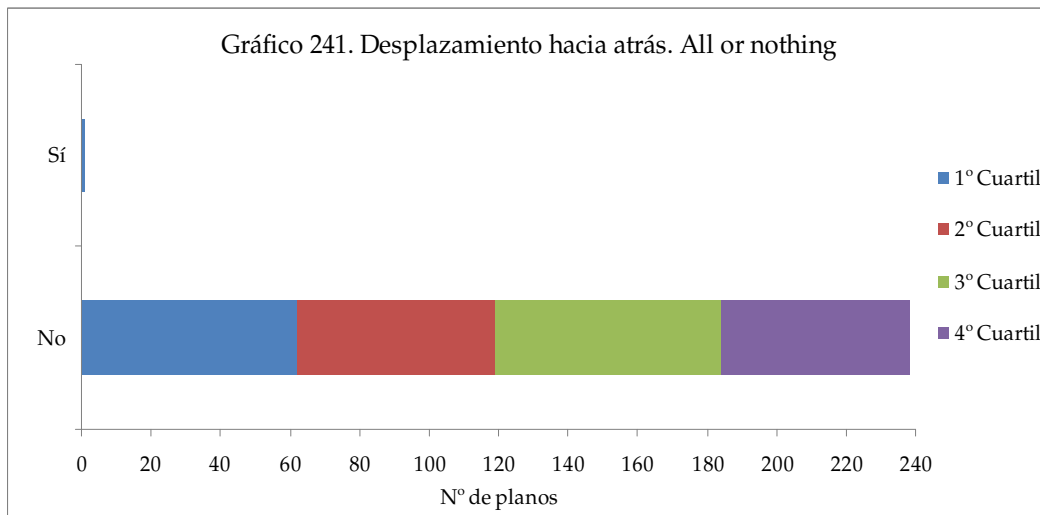


Gráfico - 241

Tabla 234. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	58	67	60	238
	Porcentaje	100%	100%	100%	100%	100,0%
	Total	53	58	67	60	238

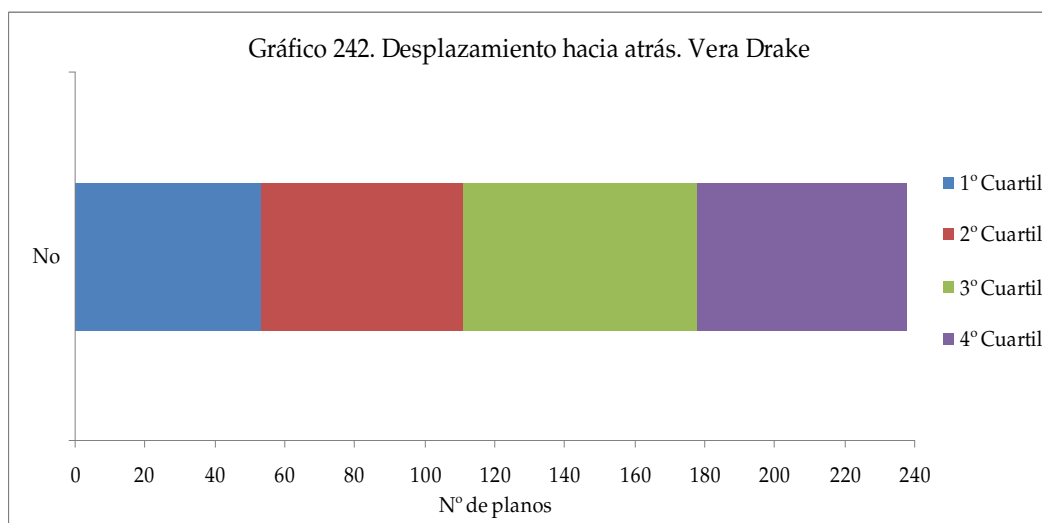


Gráfico - 242

Tabla 235. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	58	53	54	239
	Porcentaje	98,7%	98,3%	100%	98,2%	98,8%
Sí	N° de planos	1	1	0	1	3
	Porcentaje	1,3%	1,7%	0,0%	1,8%	1,2%
Total		75	59	53	55	242

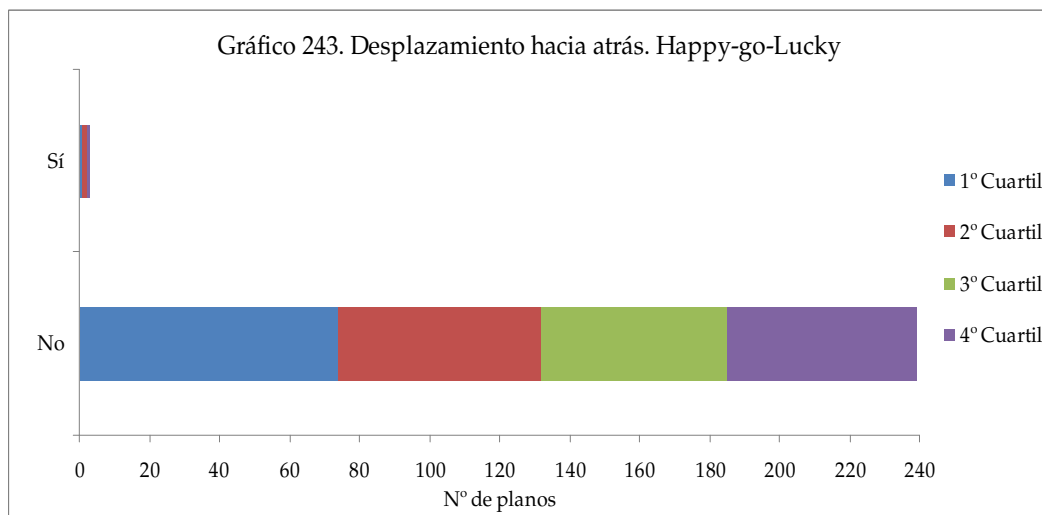


Gráfico - 243

Las tablas 228-235 y los gráficos 236-243 muestran que en la mayoría de los filmes a excepción de *Career girls*, el desplazamiento de la cámara hacia atrás no está presente en los cuatro cuartiles. Está presente en tres cuartiles en *Happy-go-Lucky* (los dos primeros y el cuarto), en dos cuartiles en *Life is sweet* (en el segundo y el cuarto), *Secrets and lies* (en el primero y el tercero), y *Topsy-Turvy* (en los dos primeros), en el primer cuartil en *Naked* y en *All or nothing*, y no existe en *Vera Drake*.

En el caso de este desplazamiento de cámara, la mitad de los filmes (*Life is sweet*, *Naked*, *Topsy-Turvy* y *All or nothing*) concentran sus máximos porcentajes en los dos primeros cuartiles, y la otra mitad en los dos últimos (*Life is sweet*, *Secrets and lies*, *Career girls* y *Happy-go-Lucky*).

Finalmente la evolución de la panorámica horizontal a lo largo de los cuatro cuartiles de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos ellos.

4.2.9.10. Resultados descriptivos de la variable desplazamiento semicircular de la cámara en el universo analizado y filme a filme

Tabla 236. Frecuencias. Desplazamiento semicircular	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	210	100,0%	0	0,0%	210
Naked	242	100,0%	0	0,0%	242
Secrets and lies	241	100,0%	0	0,0%	241
Career girls	243	100,0%	0	0,0%	243
Topsy-Turvy	268	100,0%	0	0,0%	268
All or nothing	239	100,0%	0	0,0%	239
Vera Drake	237	99,6%	1	0,4%	238
Happy-go-Lucky	242	100,0%	0	0,0%	242
Total	1922	99,9%	1	0,1%	1923

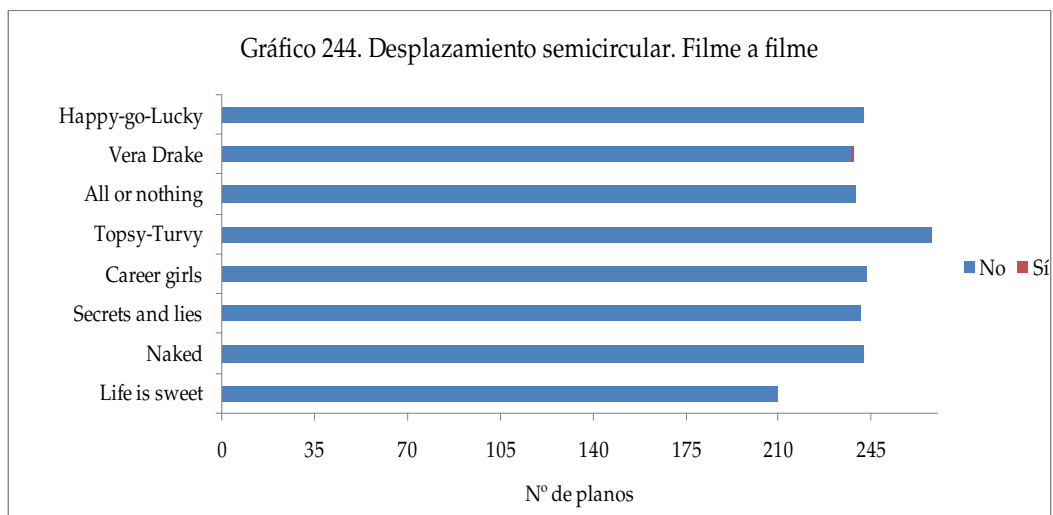


Gráfico - 244

En la tabla 236 y en el gráfico 244 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento semicircular de la cámara en el universo entero y filme a filme.

La tabla 236 muestra que se trata del movimiento de cámara con menor representación de la totalidad de los movimientos (0,1%) y que además sólo existe en el filme *Vera Drake*. Por lo tanto este movimiento surge exclusivamente en uno de los últimos filmes que componen su filmografía.

- Evolución de la variable desplazamiento semicircular de la cámara en el universo analizado

Tabla 237. Desplazamiento semicircular		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	520	444	509	449	1922
	Porcentaje	99,8%	100,0%	100,0%	100,0%	99,9%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	0,2%	0,0%	0,0%	0,0%	0,1%
Total		521	444	509	449	1923

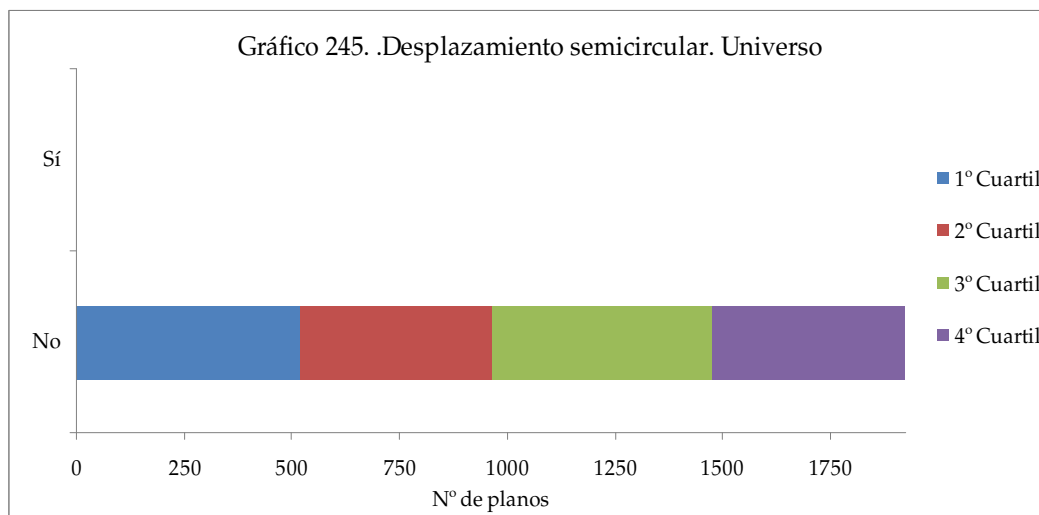


Gráfico - 245

En la tabla 237 y en el gráfico 245 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al desplazamiento semicircular de la cámara en el universo analizado dividido en cuartiles.

En la tabla 237 se observa que se trata del primer caso en el que un movimiento de cámara sólo está presente en el primero cuartil.

- Evolución de la variable desplazamiento semicircular de la cámara filme a filme

Tabla 238. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	52	52	210
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	53	53	52	52	210

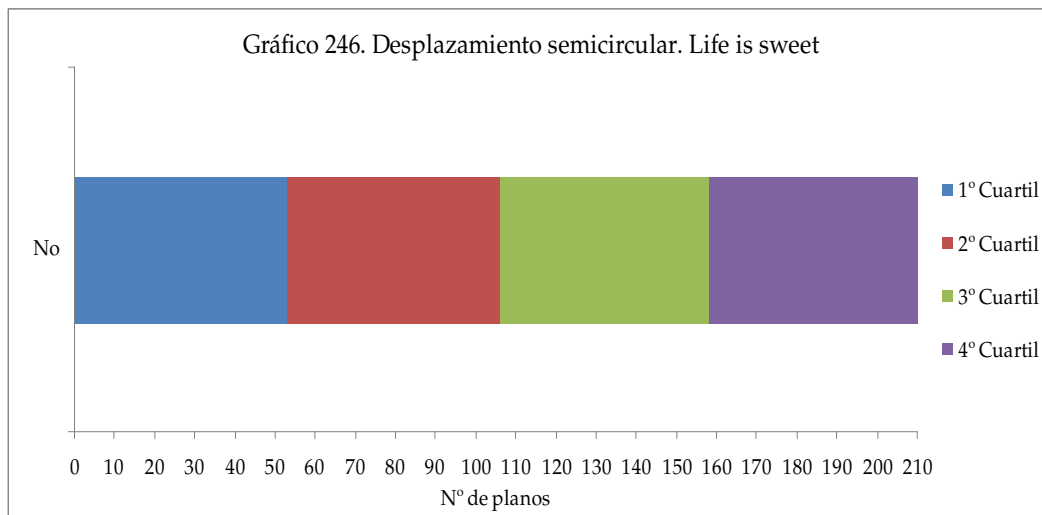


Gráfico - 246

Tabla 239. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	36	66	66	242
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	74	36	66	66	242

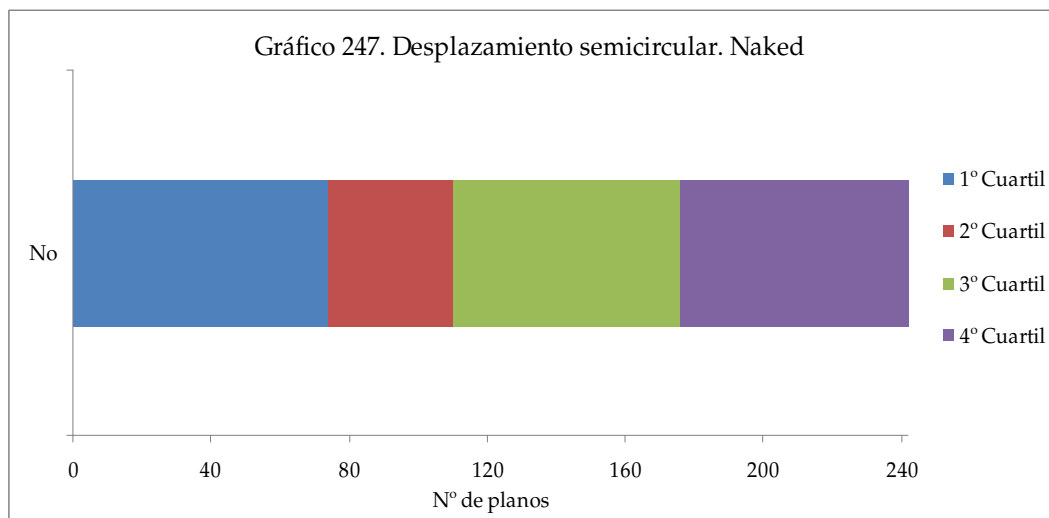


Gráfico - 247

Tabla 240. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	70	57	65	49	241
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	70	57	65	49	241

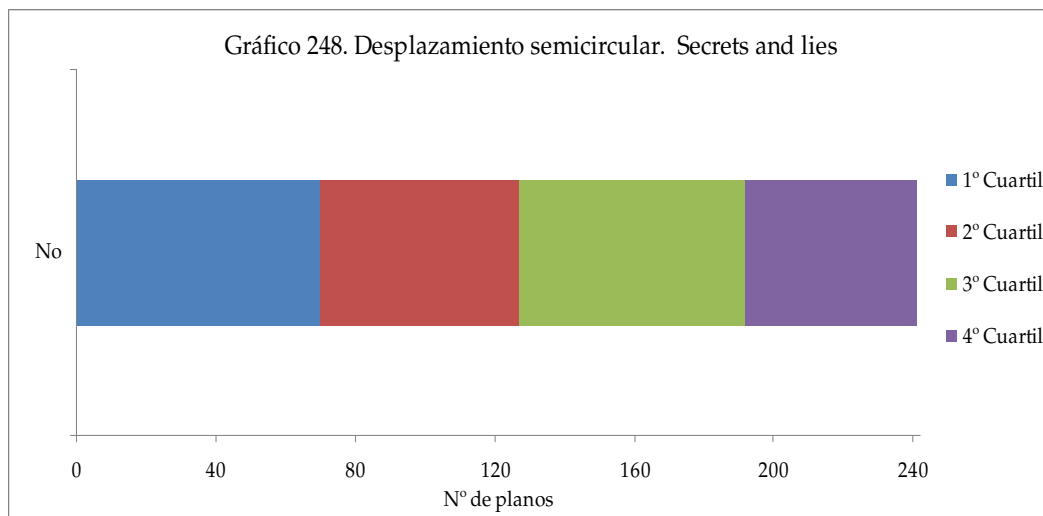


Gráfico - 248

Tabla 241. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	71	54	243
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	67	51	71	54	243

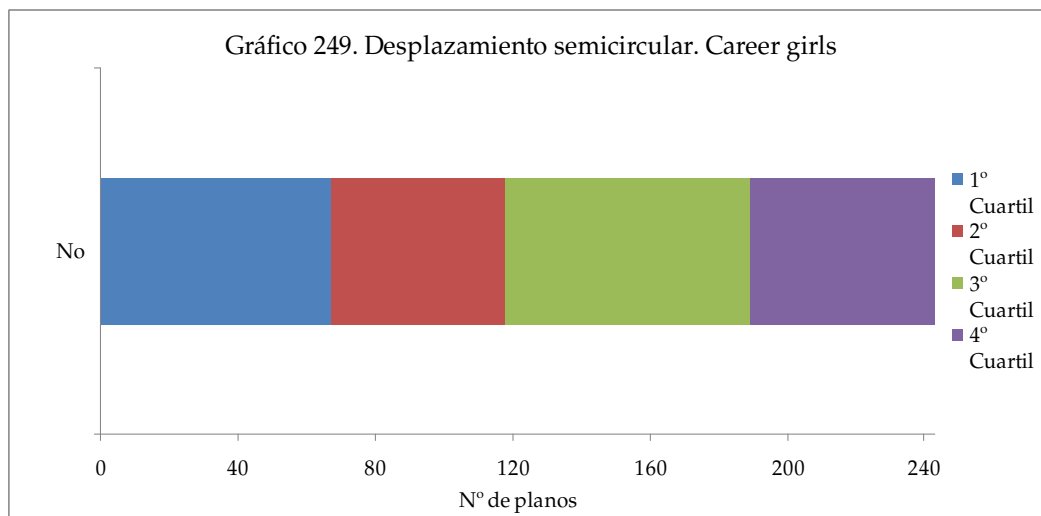


Gráfico - 249

Tabla 242. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	73	70	59	268
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	66	73	70	59	268

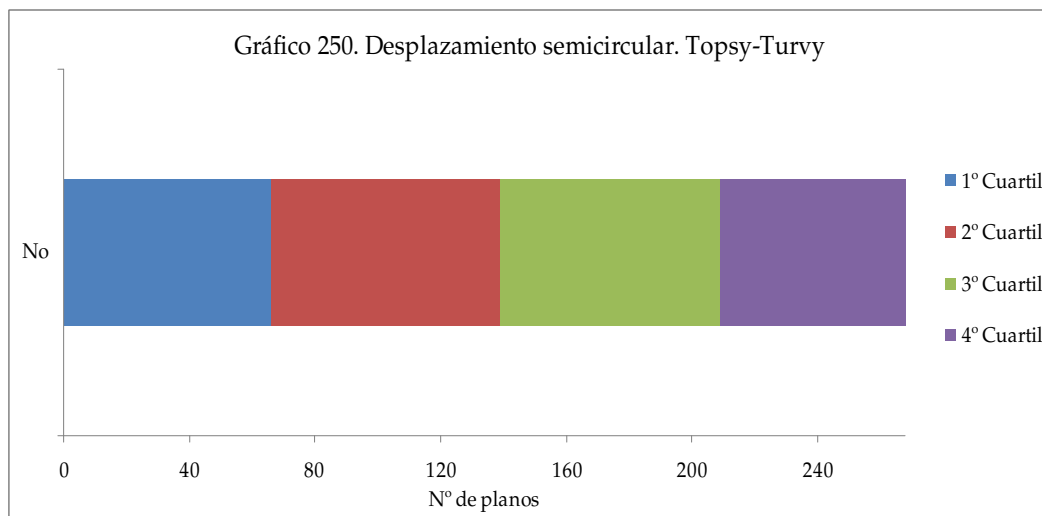


Gráfico - 250

Tabla 243. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	57	65	54	239
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	63	57	65	54	239

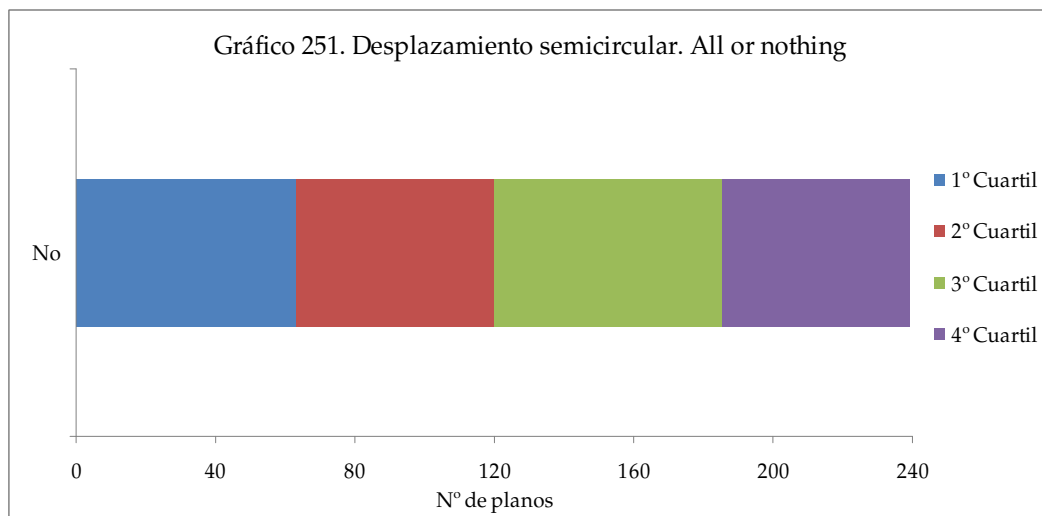


Gráfico - 251

Tabla 244. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	52	58	67	60	237
	Porcentaje	98,1%	100,0%	100,0%	100,0%	99,6%
Sí	N° de planos	1	0	0	0	1
	Porcentaje	1,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,4%
Total		53	58	67	60	238

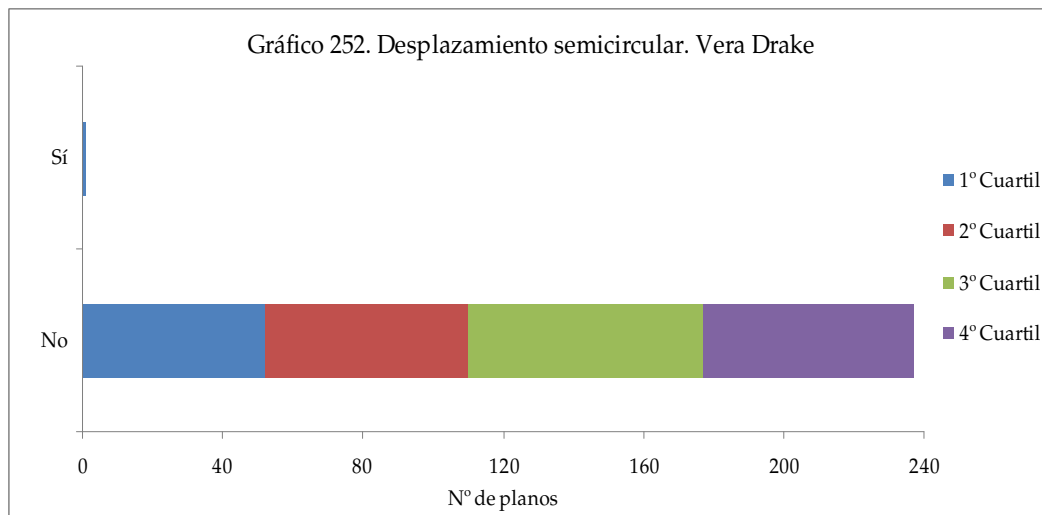


Gráfico - 252

Tabla 245. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	75	59	53	55	242
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	Total	75	59	53	55	242

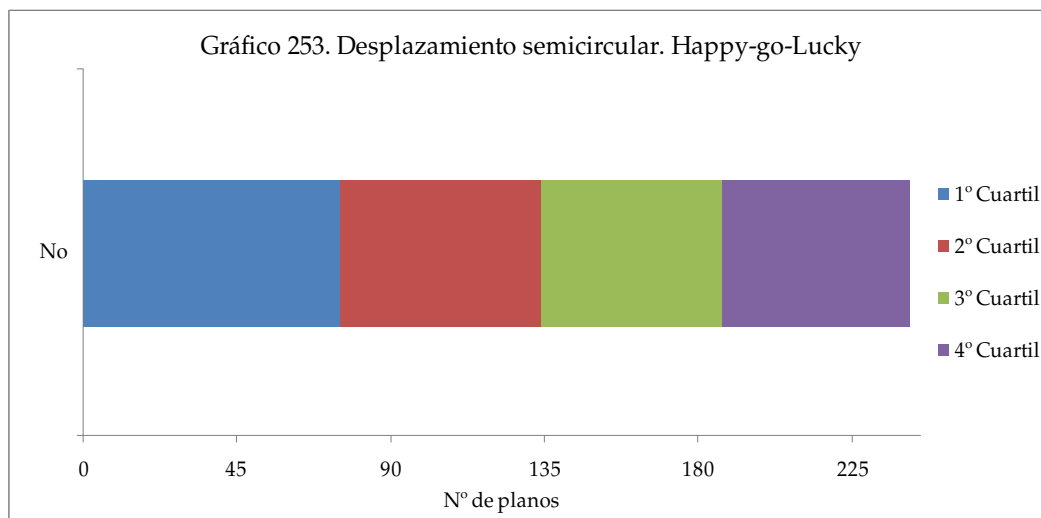


Gráfico - 253

Las tablas 238-245 y los gráficos 246-253 muestran la inexistencia del desplazamiento semicircular de la cámara en la mayoría de los filmes a excepción de Vera Drake (presente exclusivamente en el primer cuartil).

Aunque el máximo porcentaje se concentran en el primer cuartil, la escasa representación de dicho movimiento provoca que el resultado no sea demasiado representativo.

No tiene sentido tener en cuenta la evolución a lo largo de los cuartiles puesto que el desplazamiento semicircular de la cámara sólo existe en un cuartil de un filme de los ocho que componen esta investigación.

4.2.10. Resultados descriptivos de las variables dependientes de los personajes dominantes en el universo analizado y filme a filme

4.2.10.1. Resultados descriptivos de la variable personaje dominante 1 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 246. Frecuencias. Personaje dominante 1	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	150	71,4%	60	28,6%	210
Naked	147	60,7%	95	39,3%	242
Secrets and lies	172	71,4%	69	28,6%	241
Career girls	119	49,0%	124	51,0%	243
Topsy-Turvy	208	77,6%	60	22,4%	268
All or nothing	169	70,7%	70	29,3%	239
Vera Drake	158	66,4%	80	33,6%	238
Happy-go-Lucky	91	37,6%	151	62,4%	242
Total	1214	63,1%	709	36,9%	1923

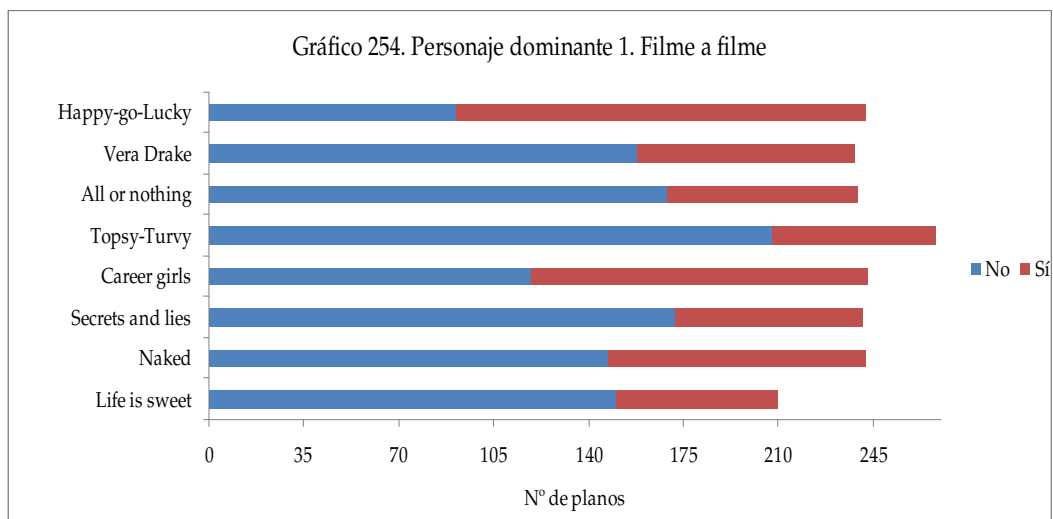


Gráfico - 254

En la tabla 246 y en el gráfico 254 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia del personaje dominante 1 en el universo entero y filme a filme.

De dicha tabla se extrae que aunque la presencia de este tipo de personaje es –de media– inferior a su ausencia, es el personaje dominante más abundante en comparación con el 2, 3, 4 y 5.

En *Career girls* y en *Happy-go-Lucky* el porcentaje de la presencia del personaje dominante 1 supera al de su ausencia, es decir que dicho personaje está más presente en la totalidad de los filmes que ausente. En el caso de *Career girls* se trata del personaje denominado “Annie” y en *Happy-go-lucky* del personaje llamado “Poppy”, en ambos casos son dos de las protagonistas de los filmes. Frente a ello *Topsy-Turvy* es el filme con el menor porcentaje de presencia del personaje dominante 1 denominado “Willie”.

Si tenemos en cuenta la evolución del personaje dominante 1 a lo largo de su filmografía, se observa que su presencia no es regular, sino que se producen oscilaciones entre los filmes. De este modo aumenta su presencia del primer al segundo filme, disminuye en el tercero, vuelve a aumentar en el cuarto, disminuye en el quinto, y aumenta en el sexto, séptimo y octavo. Por lo tanto se producen oscilaciones en forma de zig-zag hasta el filme *All or nothing*, a partir del cual aumenta progresivamente hasta *Happy-go-Lucky*. Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de la presencia de este personaje aumenta.

- Evolución de la variable personaje dominante 1 en el universo analizado

Tabla 247. Personaje dominante 1		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	352	286	319	257	1214
	Porcentaje	67,6%	64,4%	62,7%	57,2%	63,1%
Sí	N° de planos	169	158	190	192	709
	Porcentaje	32,4%	35,6%	37,3%	42,8%	36,9%
Total		521	444	509	449	1923

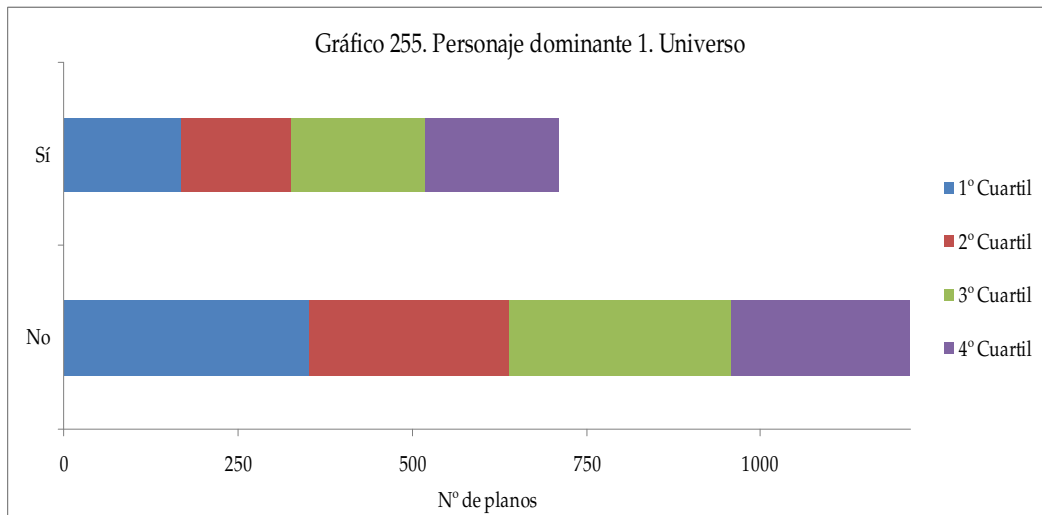


Gráfico - 255

En la tabla 247 y en el gráfico 255 se muestra numérica y visualmente los resultados relativos al personaje dominante 1 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 247 se extrae que la presencia de este tipo de personaje es escasa en comparación con su ausencia, no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra el personaje dominante 1, está presente en cada uno de sus cuartiles.

El personaje dominante 1 evoluciona a lo largo del universo aumentando progresivamente del primer al cuarto cuartil, en el que se sitúa su máximo

porcentaje. Por lo tanto en la totalidad del universo analizado la presencia de dicho personaje aumenta progresivamente según avanza el desarrollo narrativo.

- Evolución de la variable personaje dominante 1 filme a filme

Tabla 248. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	38	38	40	34	150
	Porcentaje	71,1%	71,7%	76,9%	65,4%	71,4%
Sí	N° de planos	15	15	12	18	60
	Porcentaje	28,3%	28,3%	23,1%	34,6%	28,6%
Total		53	53	52	52	210

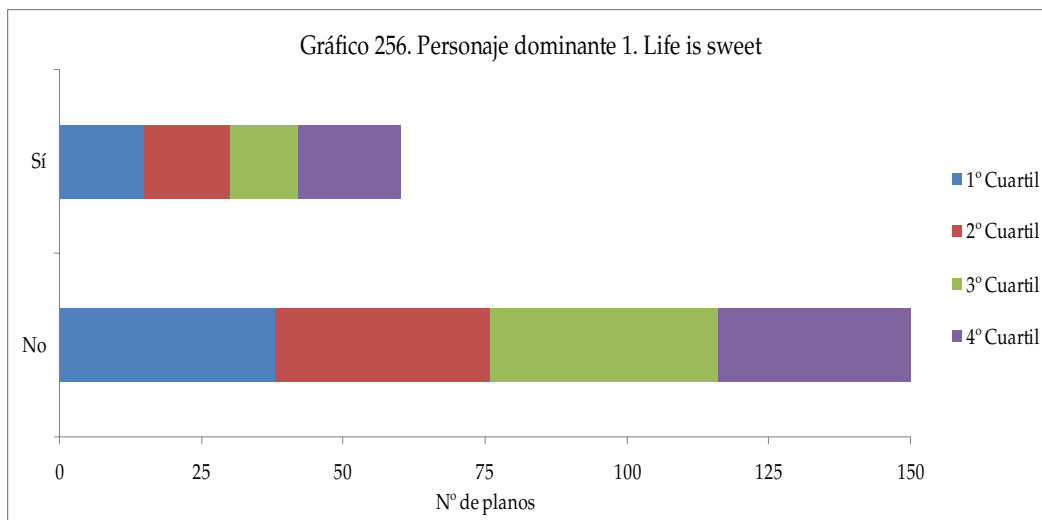


Gráfico - 256

Tabla 249. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	47	16	42	42	147
	Porcentaje	63,5%	44,4%	63,6%	63,6%	60,7%
Sí	N° de planos	27	20	24	24	95
	Porcentaje	36,5%	55,6%	36,4%	36,4%	39,3%
Total		74	36	66	66	242

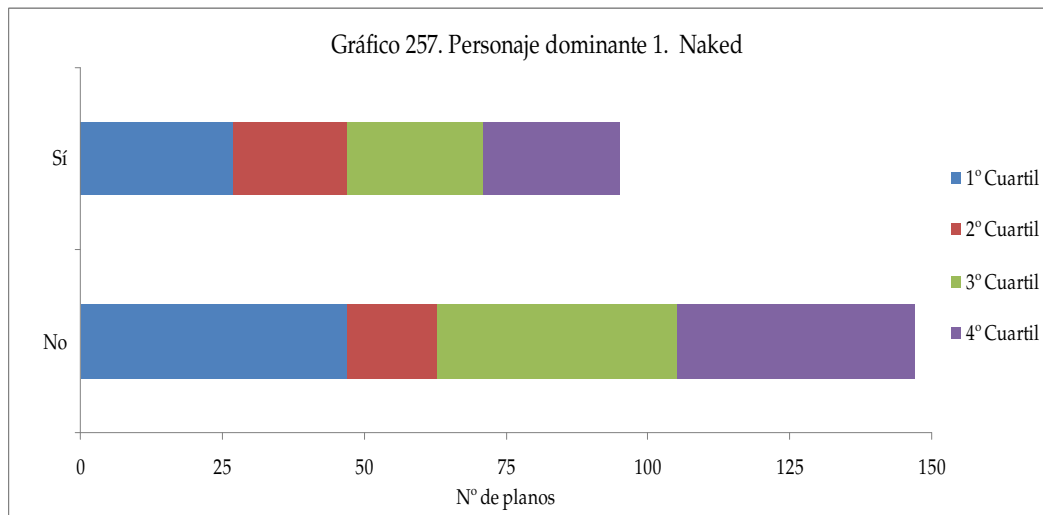


Gráfico - 257

Tabla 250. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	68	33	44	27	172
	Porcentaje	97,1%	57,9%	67,7%	55,1%	71,4%
Sí	N° de planos	2	24	21	22	69
	Porcentaje	2,9%	42,1%	32,3%	44,9%	28,6%
Total		70	57	65	49	241

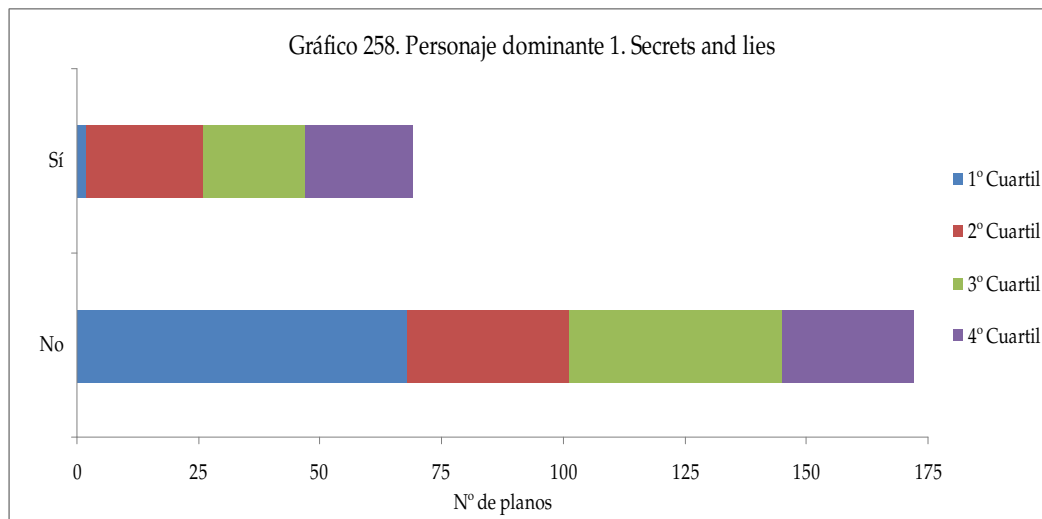


Gráfico - 258

Tabla 251. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	34	20	40	25	119
	Porcentaje	50,7%	39,2%	56,3%	46,3%	49,0%
Sí	N° de planos	33	31	31	29	124
	Porcentaje	49,3%	60,8%	43,7%	53,7%	51,0%
Total		67	51	71	54	243

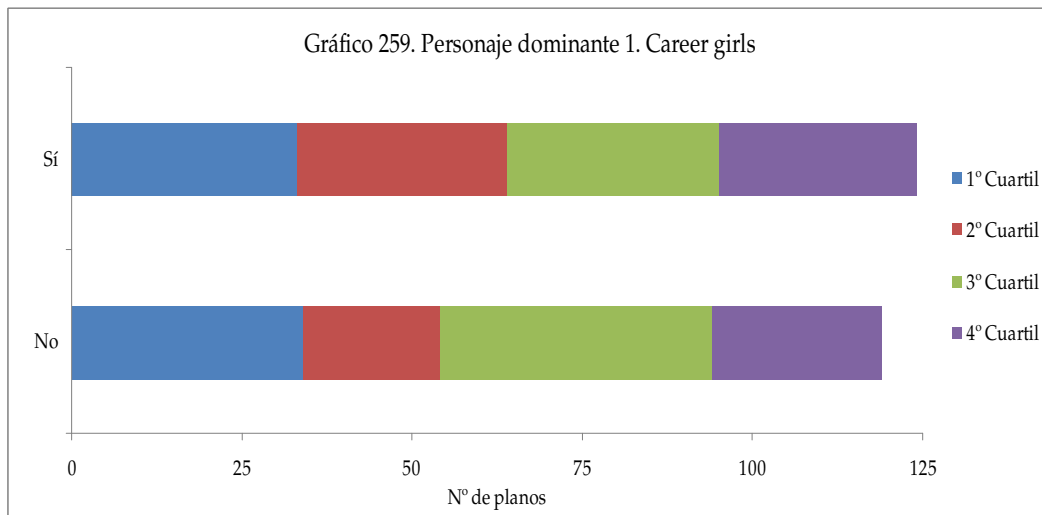


Gráfico - 259

Tabla 252. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	58	57	50	43	208
	Porcentaje	87,9%	78,1%	71,4%	72,9%	77,6%
Sí	N° de planos	8	16	20	16	60
	Porcentaje	12,1%	21,9%	28,6%	27,1%	22,4%
Total		66	73	70	59	268

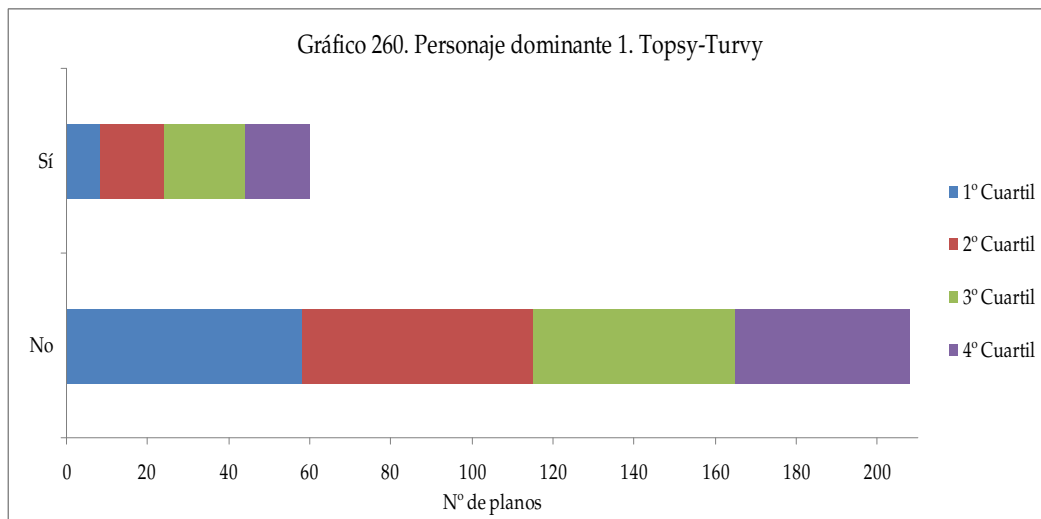


Gráfico - 260

Tabla 253. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	43	52	47	27	169
	Porcentaje	68,3%	91,2%	72,3%	50,0%	70,7%
Sí	N° de planos	20	5	18	27	70
	Porcentaje	31,7%	8,8%	27,7%	50,0%	29,3%
Total		63	57	65	54	239

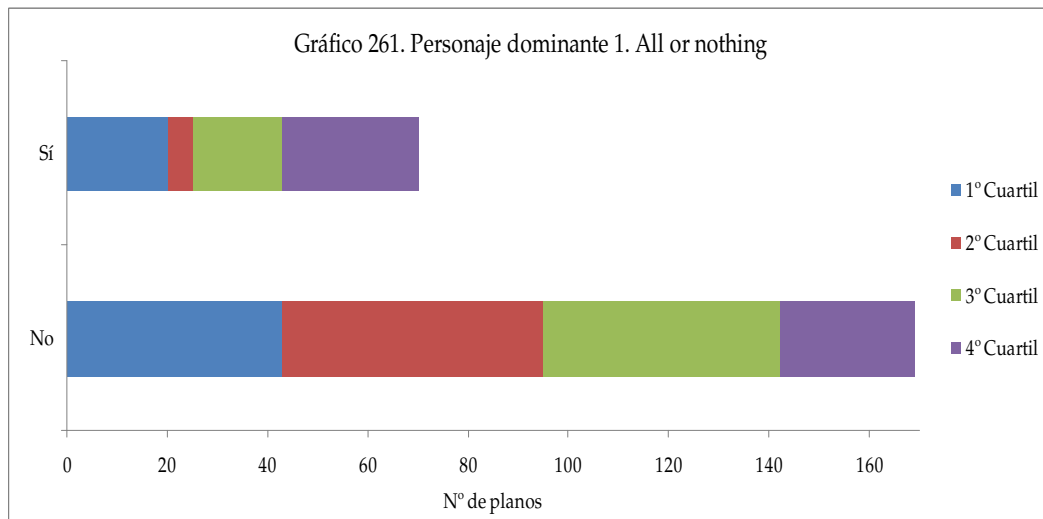


Gráfico - 261

Tabla 254. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	31	48	38	41	158
	Porcentaje	58,5 %	82,8%	56,7%	68,3%	66,4%
Sí	N° de planos	22	10	29	19	80
	Porcentaje	41,5%	17,2%	43,3%	31,7%	33,6%
Total		53	58	67	60	238

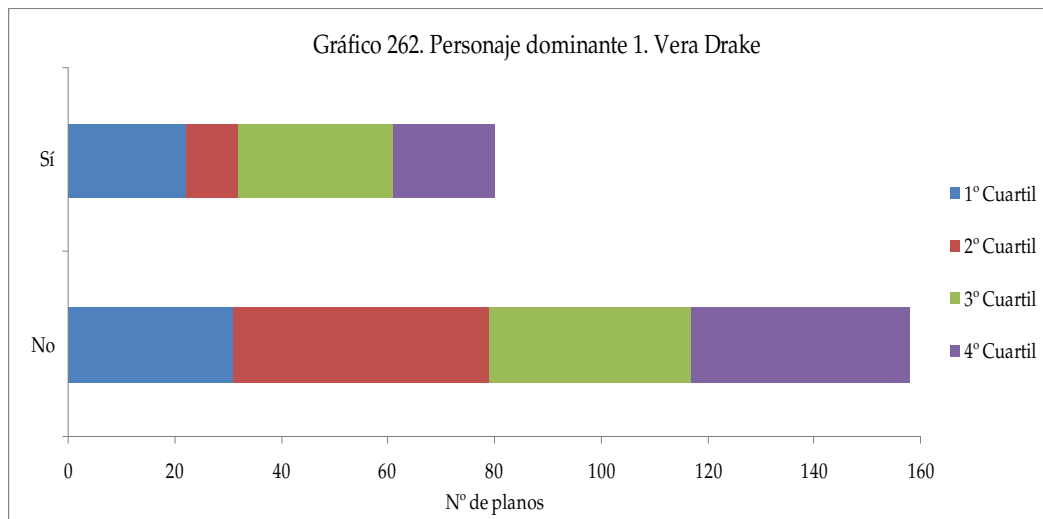


Gráfico - 262

Tabla 255. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	Número de planos total
No	N° de planos	33	22	18	18	91
	Porcentaje	44,0%	37,3%	34,0%	32,7%	37,6%
Sí	N° de planos	42	37	35	37	151
	Porcentaje	56,0%	62,7%	66,0%	67,3%	62,4%
Total		75	59	53	55	242

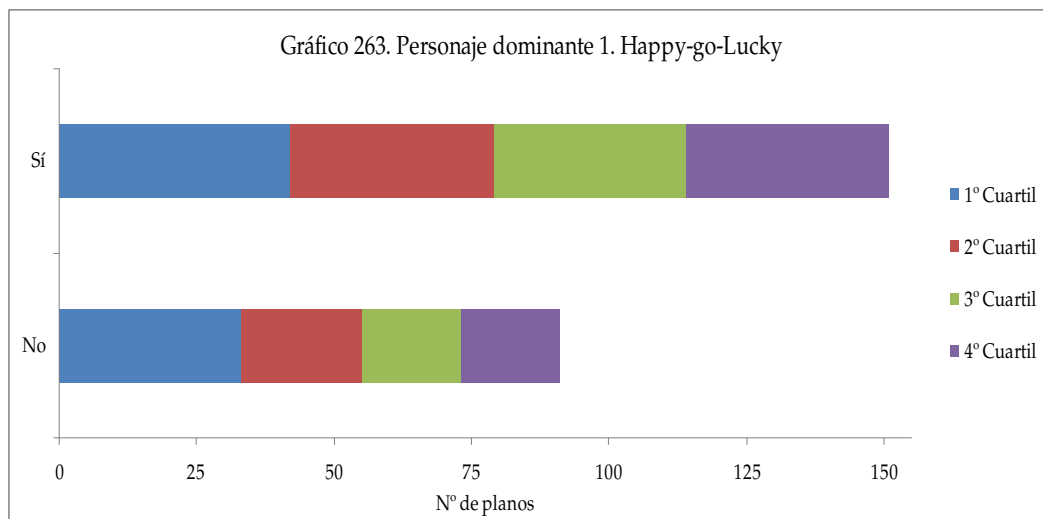


Gráfico - 263

Las tablas 248-255 y los gráficos 256-263 muestran que en la totalidad de los filmes el personaje dominante 1 está presente en los cuatro cuartiles. No obstante la evolución a lo largo de los cuatro cuartiles de cada filme es irregular y no existe un patrón común al conjunto fílmico. Tan sólo en *Happy-go-Lucky* aumenta progresivamente del primer al último cuartil.

Seis filmes de ocho (*Life is sweet*, *Secrets and lies*, *All or nothing*, *Happy-go-Lucky*, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*) concentran sus máximos porcentajes en los dos últimos cuartiles. Por lo tanto en la mayoría de los filmes a excepción de *Naked* y *Career girls* que los concentran en el segundo cuartil, aumentan su presencia hacia el final del desarrollo narrativo.

El personaje dominante 1 en *Life is sweet* es "Wendy", en *Naked* es "Johnny", en *Secrets and lies* es "Cintha", en *Career girls* es "Annie", en *Topsy-Turvy* es "Willie", en *All or nothing* es "Penny", en *Vera Drake* es "Vera" y en *Happy-go-Lucky* es "Poppy". Si nos fijamos en todos ellos, seis de los ocho personajes dominantes 1 son mujeres, lo que coincide con la afirmación del director Mike Leigh de que poseen un papel protagonista frente al hombre. De hecho en su libro "x" (p. 283) afirma que es intencionado, que en sus filmes existen muchas mujeres que representan papeles de fortaleza frente al hombre más débil.

4.2.10.2. Resultados descriptivos de la variable personaje dominante 2 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 256. Frecuencias. Personaje dominante 2	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	150	71,4%	60	28,6%	210
Naked	192	79,3%	50	20,7%	242
Secrets and lies	185	76,8%	56	23,2%	241
Career girls	126	51,9%	117	48,1%	243
Topsy-Turvy	220	82,1%	48	17,9%	268
All or nothing	186	77,8%	53	22,2%	239
Vera Drake	196	82,4%	42	17,6%	238
Happy-go-Lucky	188	77,7%	54	22,3%	242
Total	1443	75,0%	480	25,0%	1923

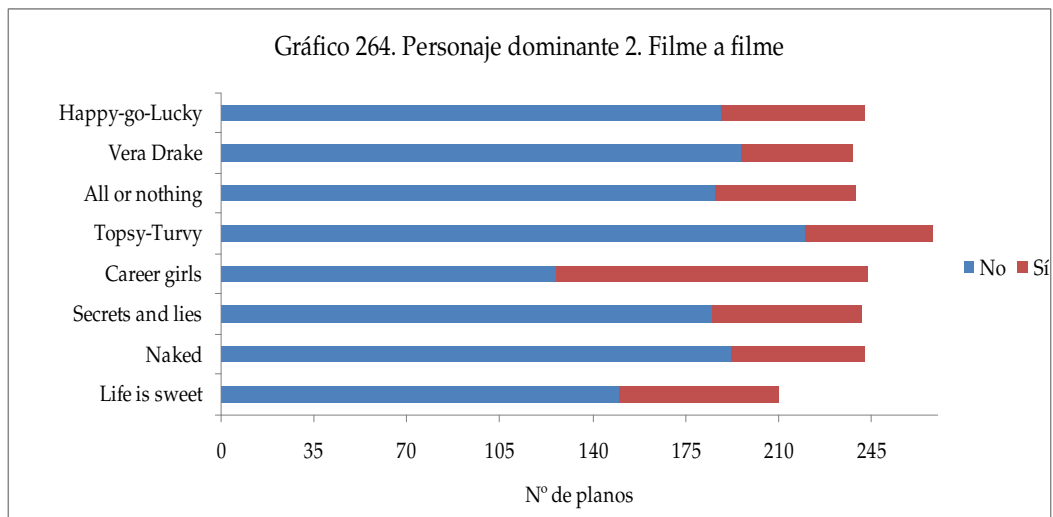


Gráfico - 264

En la tabla 256 y en el gráfico 264 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia del personaje dominante 2 en el universo entero y filme a filme. De dicho tabla se extrae que aunque la presencia de este

tipo de personaje es –de media– inferior a su ausencia, es el segundo personaje dominante más abundante en comparación con los restantes personajes.

Career girls posee el mayor porcentaje de presencia del personaje dominante 2 denominado “Hannah”, y *Vera Drake* el menor, denominado “Stan”. En ambos casos se trata de dos de los protagonistas principales de los filmes.

Si tenemos en cuenta la evolución del personaje dominante 2 a lo largo de su filmografía, se observa que su presencia no es regular, sino que se producen oscilaciones entre los filmes. De este modo disminuye su presencia del primer al segundo filme, aumenta en el tercero, vuelve a aumentar en el cuarto, disminuye en el quinto, aumenta en el sexto, disminuye en el séptimo y aumenta en el octavo. Por lo tanto se producen oscilaciones en forma de zig-zag en la mayoría de los filmes. Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de la presencia de este personaje disminuye.

- Evolución de la variable personaje dominante 2 en el universo analizado

Tabla 257. Personaje dominante 2		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	381	375	400	287	1443
	Porcentaje	73,1%	84,5%	78,6%	63,9%	75,0%
Sí	N° de planos	140	69	109	162	480
	Porcentaje	26,9%	15,5%	21,4%	36,1%	25,0%
Total		521	444	509	449	1923

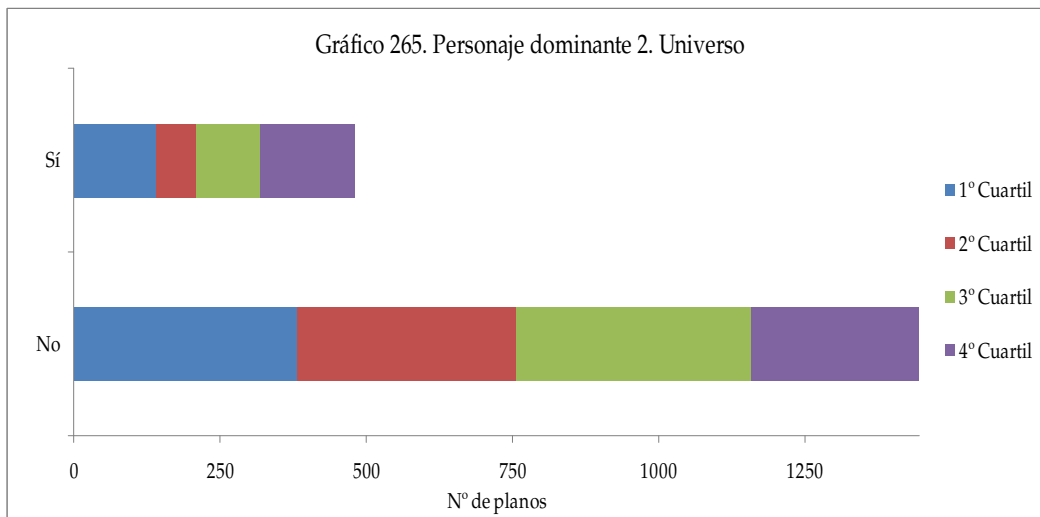


Gráfico - 265

En la tabla 257 y en el gráfico 265 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al personaje dominante 2 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 257 se extrae que la presencia de este tipo de personaje es escasa en comparación con su ausencia, no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra el personaje dominante 2, está presente en cada uno de sus cuartiles

El personaje dominante 2 evoluciona de modo irregular a lo largo del universo, disminuyendo del primer al segundo cuartil, aumentando en el tercero

y en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el cuarto cuartil como en el caso del personaje dominante 1.

- Evolución de la variable personaje dominante 2 filme a filme

Tabla 258. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	35	43	41	31	150
	Porcentaje	66,0%	81,1%	78,8%	59,6%	71,4%
Sí	N° de planos	18	10	11	21	60
	Porcentaje	34,0%	18,9%	21,2%	40,4%	28,6%
Total		53	53	52	52	210

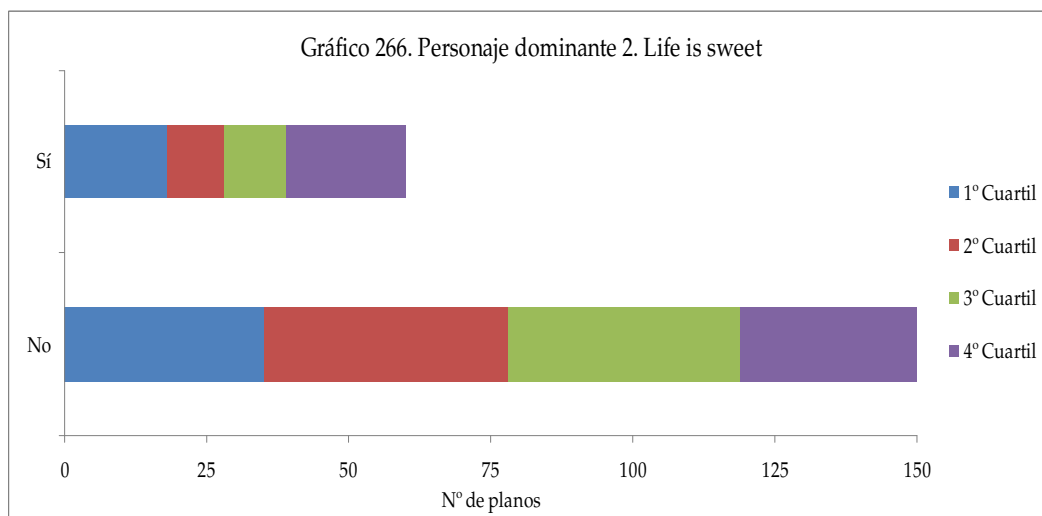


Gráfico - 266

Tabla 259. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	55	36	59	42	192
	Porcentaje	74,3%	100,0%	89,4%	63,6%	79,3%
Sí	N° de planos	19	0	7	24	50
	Porcentaje	25,7%	0,0%	10,6%	36,4%	20,7%
Total		74	36	66	66	242

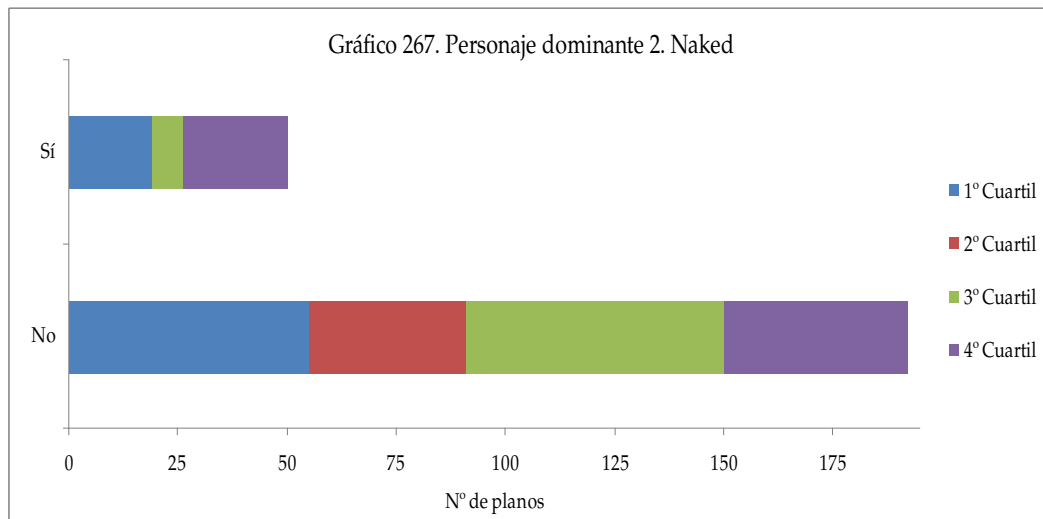


Gráfico - 267

Tabla 260. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	58	46	51	30	185
	Porcentaje	82,9%	80,7%	78,5%	61,2%	76,8%
Sí	N° de planos	12	11	14	19	56
	Porcentaje	17,1%	19,3%	21,5%	38,8%	23,2%
Total		70	57	65	49	241

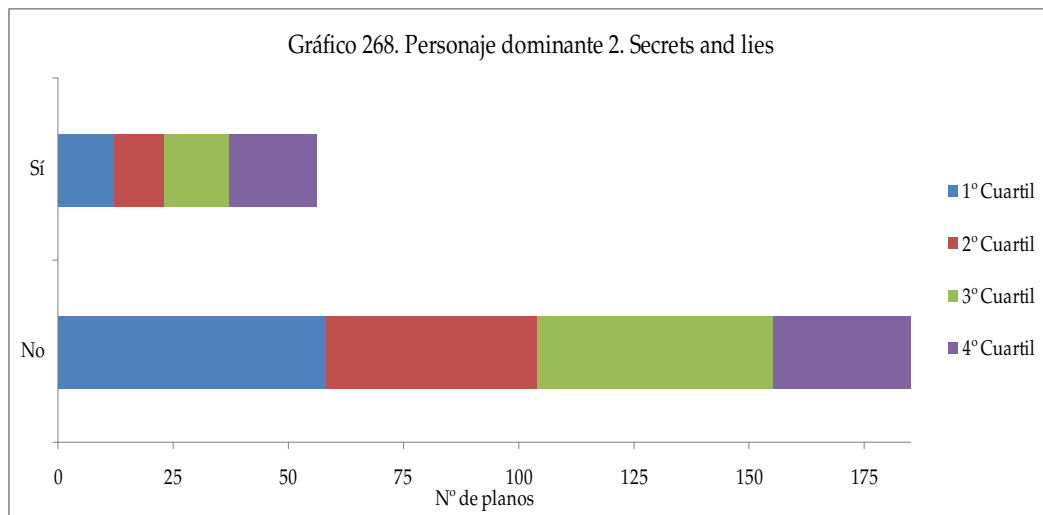


Gráfico - 268

Tabla 261. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	29	36	35	26	126
	Porcentaje	43,3%	70,6%	49,3%	48,1%	51,9%
Sí	N° de planos	38	15	36	28	117
	Porcentaje	56,7%	29,4%	50,7%	51,9%	48,1%
Total		67	51	71	54	243

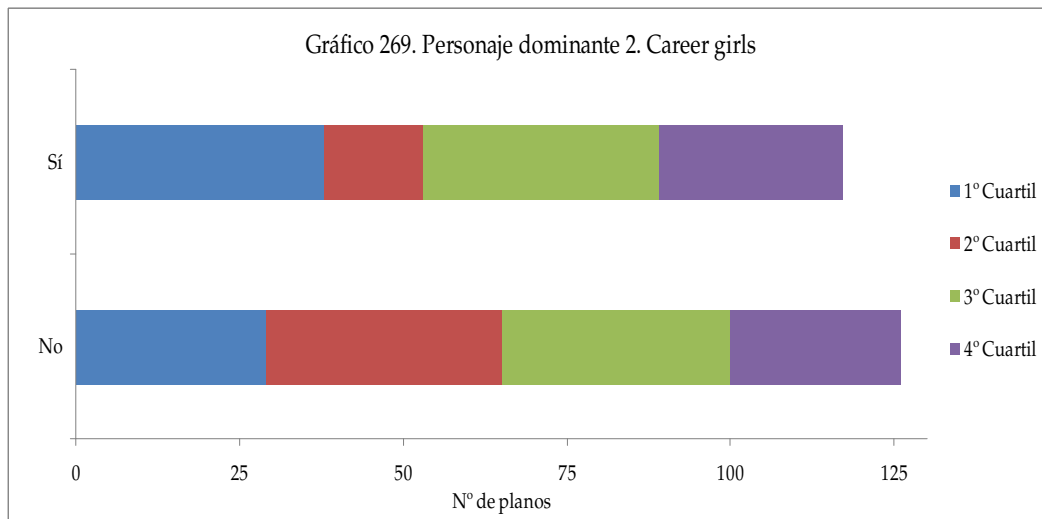


Gráfico - 269

Tabla 262. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	47	65	62	46	220
	Porcentaje	71,2%	89,0%	88,6%	78,0%	82,1%
Sí	N° de planos	19	8	8	13	48
	Porcentaje	28,8%	11,0%	11,4%	22,0%	17,9%
Total		66	73	70	59	268

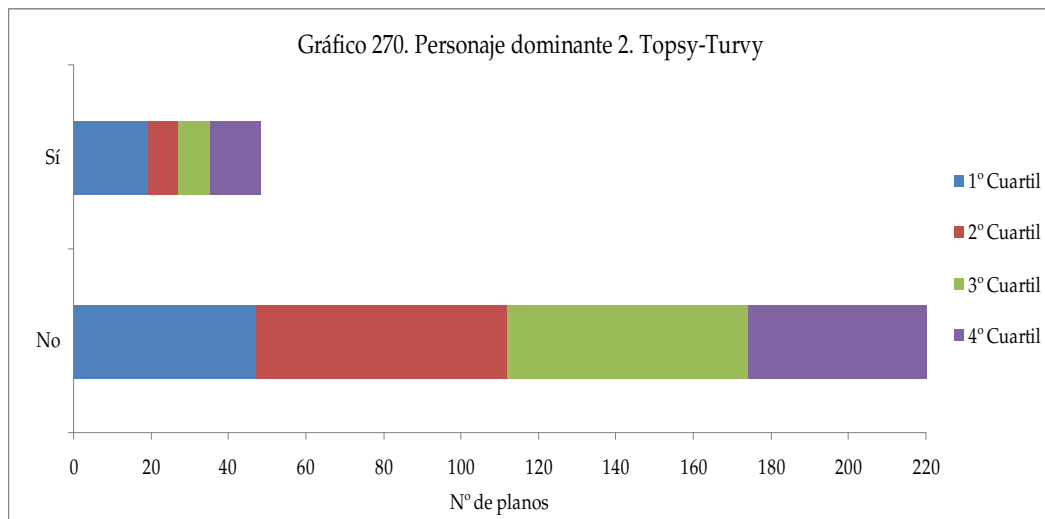


Gráfico - 270

Tabla 263. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	47	53	52	34	186
	Porcentaje	74,6%	93,0%	80,0%	63,0%	77,8%
Sí	N° de planos	16	4	13	20	53
	Porcentaje	25,4%	7,0%	20,0%	37,0%	22,2%
Total		63	57	65	54	239

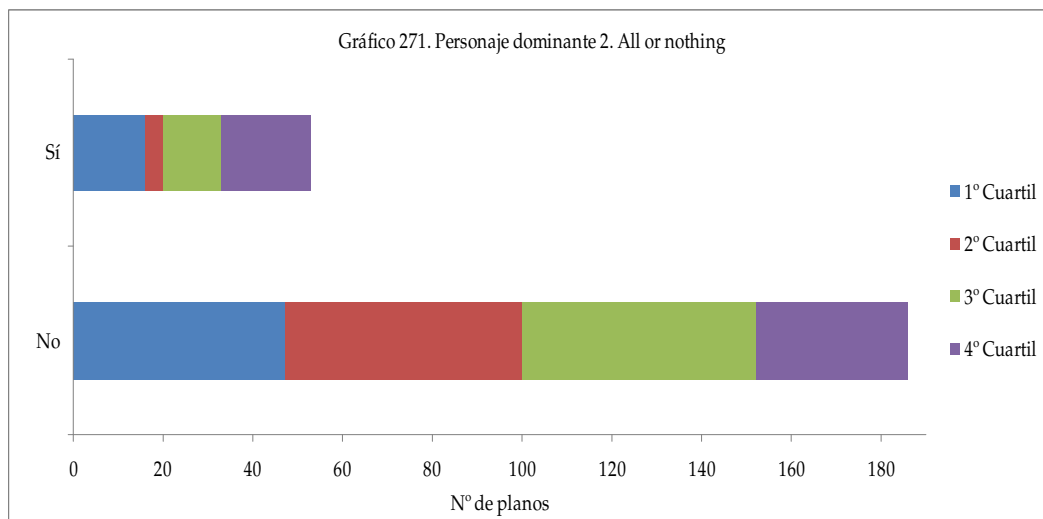


Gráfico - 271

Tabla 264. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	41	50	58	47	196
	Porcentaje	77,4%	86,2%	86,6%	78,3%	82,4%
Sí	N° de planos	12	8	9	13	42
	Porcentaje	22,6%	13,8%	13,4%	21,7%	17,6%
Total		53	58	67	60	238

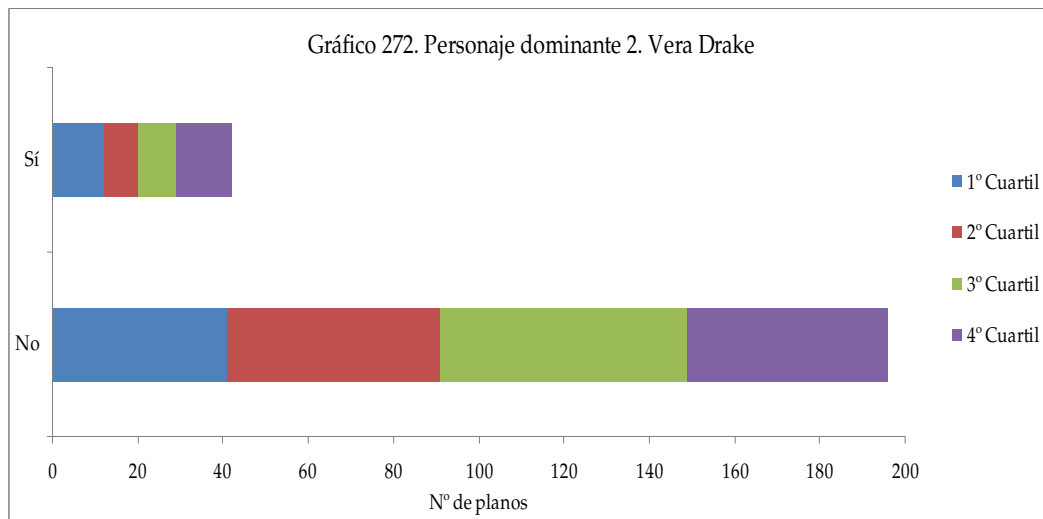


Gráfico - 272

Tabla 265. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	69	46	42	31	188
	Porcentaje	92,0%	78,0%	79,2%	56,4%	77,7%
Sí	N° de planos	6	13	11	24	54
	Porcentaje	8,0%	22,0%	20,8%	43,6%	22,3%
Total		75	59	53	55	242

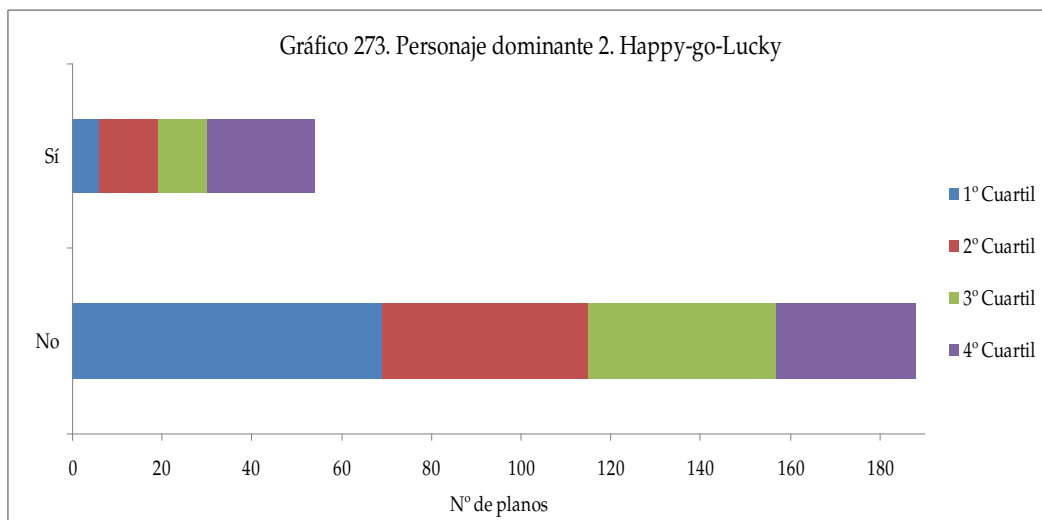


Gráfico - 273

Las tablas 258-265 y los gráficos 266-273 muestran que en la mayoría de los filmes a excepción de *Naked* (está ausente en el segundo cuartil) el personaje dominante 2 está presente en la totalidad de los cuartiles.

En cuanto a la evolución de la presencia del personaje dominante 2 a lo largo de los cuatro cuartiles, la mitad de los filmes (*Life is sweet*, *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *All or nothing*) poseen un patrón similar que consiste en que disminuye del primer al segundo cuartil y aumenta en el tercero y el cuarto. En el filme *Secrets and lies* el porcentaje aumenta progresivamente del primer al cuarto cuartil y en el resto de los filmes dicha evolución es irregular y no existe un patrón común al conjunto fílmico.

Cinco de ocho filmes (*Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*) concentran sus máximos porcentajes en el último cuartil. Por lo tanto en la mayoría de los filmes a excepción de *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* que los concentran en el primer cuartil, aumentan la presencia del citado personaje hacia el final del desarrollo narrativo.

El personaje dominante 2 en *Life is sweet* es "Nicola", en *Naked* es "Louise", en *Secrets and lies* es "Maurine", en *Career girls* es "Hannah", en *Topsy-Turvy* es "Arthur", en *All or nothing* es "Phil", en *Vera Drake* es "Stan" y en *Happy-go-Lucky* es "scout". Si nos fijamos en todos ellos, la mitad de los personajes son mujeres y la otra mitad son hombres. De hecho las mujeres se concentran en los cuatro primeros filmes y los hombres en los cuatro últimos.

4.2.10.3. Resultados descriptivos de la variable personaje dominante 3 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 266. Frecuencias. Personaje dominante 3	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	180	85,7%	30	14,3%	210
Naked	196	81,0%	46	19,0%	242
Secrets and lies	187	77,6%	54	22,4%	241
Career girls	209	86,0%	34	14,0%	243
Topsy-Turvy	232	86,6%	36	13,4%	268
All or nothing	207	86,6%	32	13,4%	239
Vera Drake	210	88,2%	28	11,8%	238
Happy-go-Lucky	207	85,5%	35	14,5%	242
Total	1628	84,7%	295	15,3%	1923

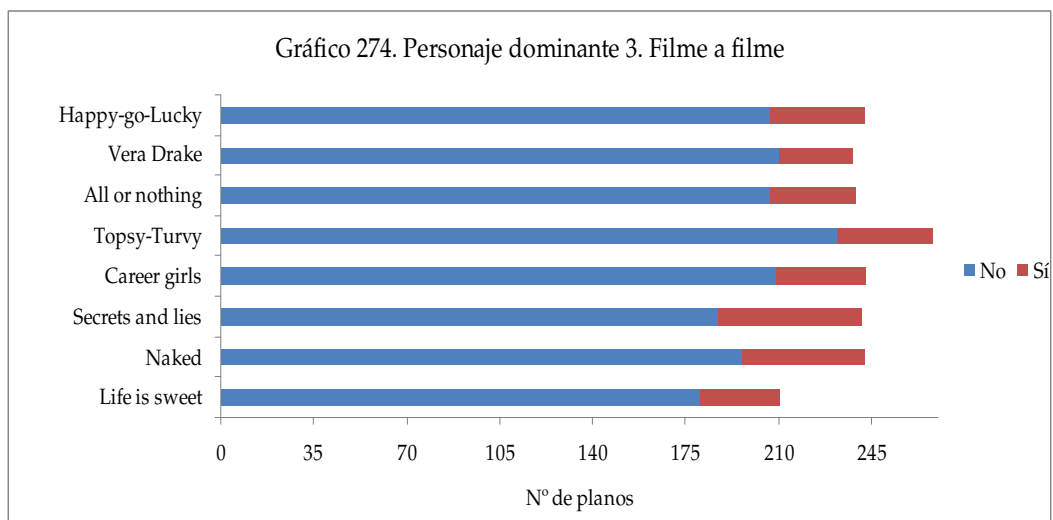


Gráfico - 274

En la tabla 266 y en el gráfico 274 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia del personaje dominante 3 en el universo entero y filme a filme. De dicha tabla se extrae que aunque la presencia de este

tipo de personaje es –de media– inferior a su ausencia, es el tercer personaje dominante más abundante en comparación con los restantes personajes.

Secrets and lies posee el mayor porcentaje de presencia del personaje dominante 3 denominado (Hortense), y *Vera Drake* el menor (Syd). En ambos casos se trata de dos de los protagonistas principales de los filmes.

Si tenemos en cuenta la evolución del personaje dominante 3 a lo largo de su filmografía, se observa que no se produce un aumento o disminución progresiva de su presencia a lo largo de los filmes, sino que se producen oscilaciones entre ellos aumentando o disminuyendo de forma irregular. De este modo aumenta entre el primer filme y el tercero, disminuye en el cuarto y en el quinto, se mantiene en el sexto, disminuye en el séptimo y vuelve a aumentar en el octavo. Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, el porcentaje de la presencia de este personaje aumenta de modo muy escaso.

- Evolución de la variable personaje dominante 3 en el universo analizado

Tabla 267. Personaje dominante 3		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	439	383	439	367	1628
	Porcentaje	84,3%	86,3%	86,2%	81,7%	84,7%
Sí	N° de planos	82	61	70	82	295
	Porcentaje	15,7%	13,7%	13,8%	18,3%	15,3%
Total		521	444	509	449	1923

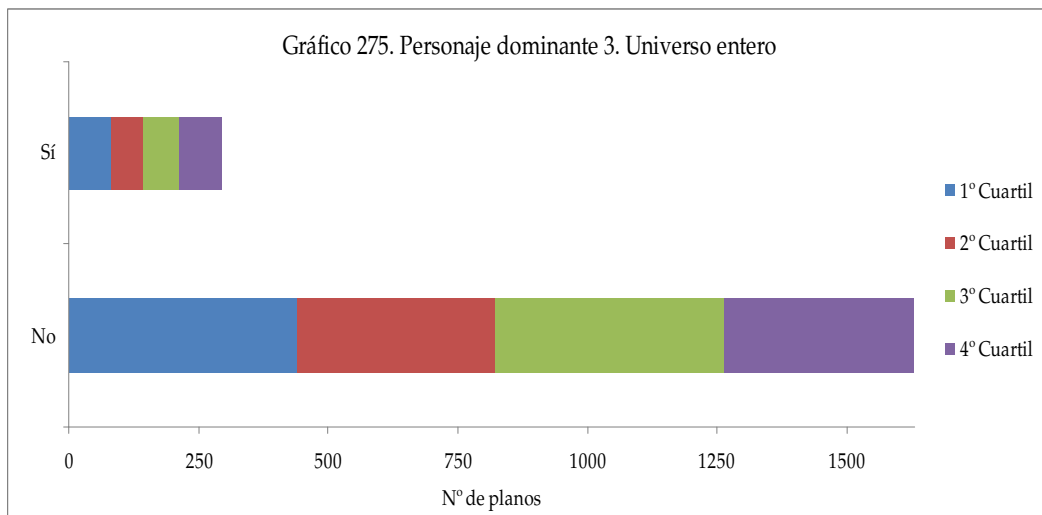


Gráfico - 275

En la tabla 267 y en el gráfico 275 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al personaje dominante 3 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 267 se extrae que la presencia de este tipo de personaje es escasa en comparación con su ausencia, no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra el personaje dominante 3, está presente en todos los cuartiles.

El personaje dominante 3 evoluciona de modo irregular a lo largo del universo, disminuyendo en el primero y segundo cuartil y aumentando en el cuarto.

El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el cuarto cuartil como en el caso del personaje dominante 1 y 2.

- Evolución de la variable personaje dominante 3 filme a filme

Tabla 268. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	48	39	47	46	180
	Porcentaje	90,6%	73,6%	90,4%	88,5%	85,7%
Sí	N° de planos	5	14	5	6	30
	Porcentaje	9,4%	26,4%	9,6%	11,5%	14,3%
Total		53	53	52	52	210

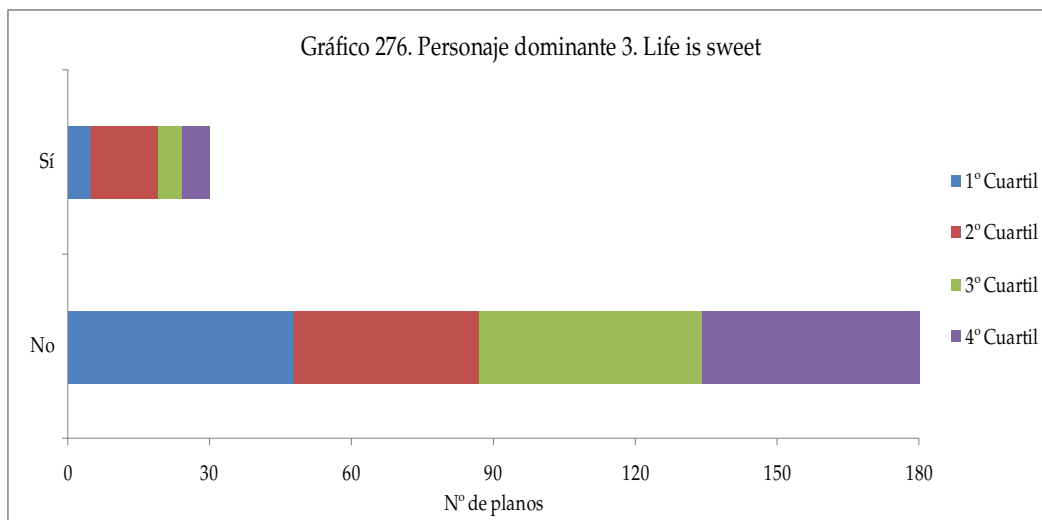


Gráfico - 276

Tabla 269. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	57	36	52	51	196
	Porcentaje	77,0%	100,0%	78,8%	77,3%	81,0%
Sí	N° de planos	17	0	14	15	46
	Porcentaje	23,0%	0,0%	21,2%	22,7%	19,0%
Total		74	36	66	66	242

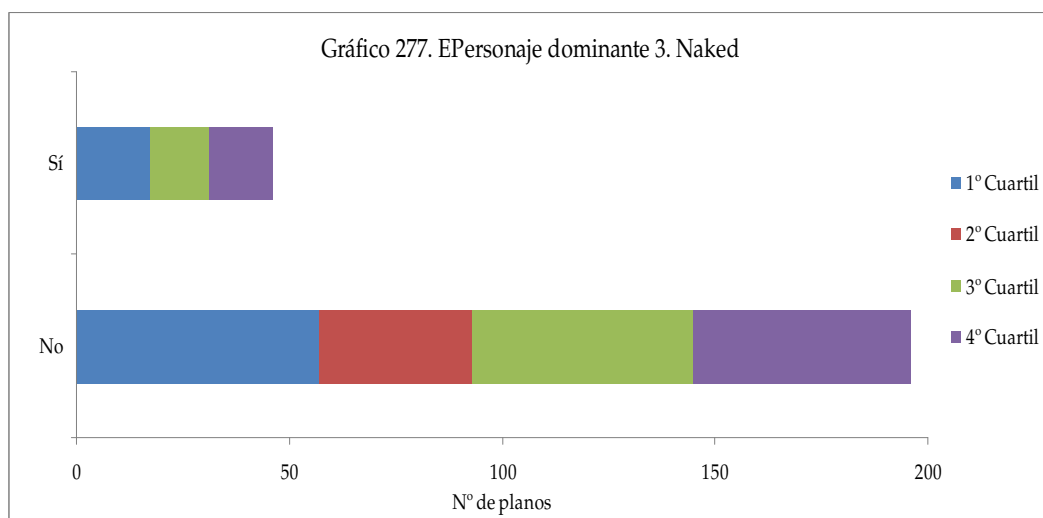


Gráfico - 277

Tabla 270. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	49	53	46	39	187
	Porcentaje	70,0%	93,0%	70,8%	79,6%	77,6%
Sí	N° de planos	21	4	19	10	54
	Porcentaje	30,0%	7,0%	29,2%	20,4%	22,4%
Total		70	57	65	49	241

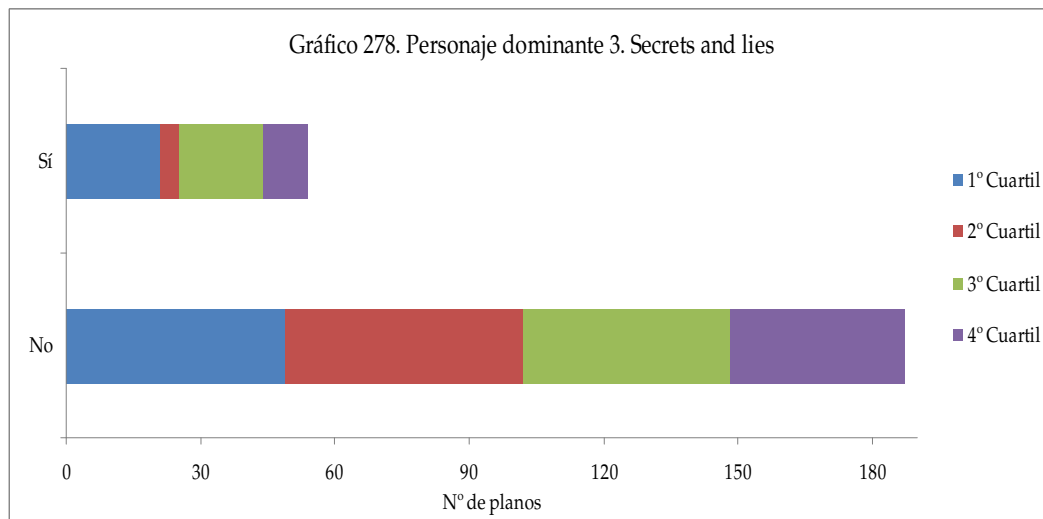


Gráfico - 278

Tabla 271. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	37	67	38	209
	Porcentaje	100,0%	72,5%	94,4%	70,4%	86,0%
Sí	N° de planos	0	14	4	16	34
	Porcentaje	0,0%	27,5%	5,6%	29,6%	14,0%
Total		67	51	71	54	243

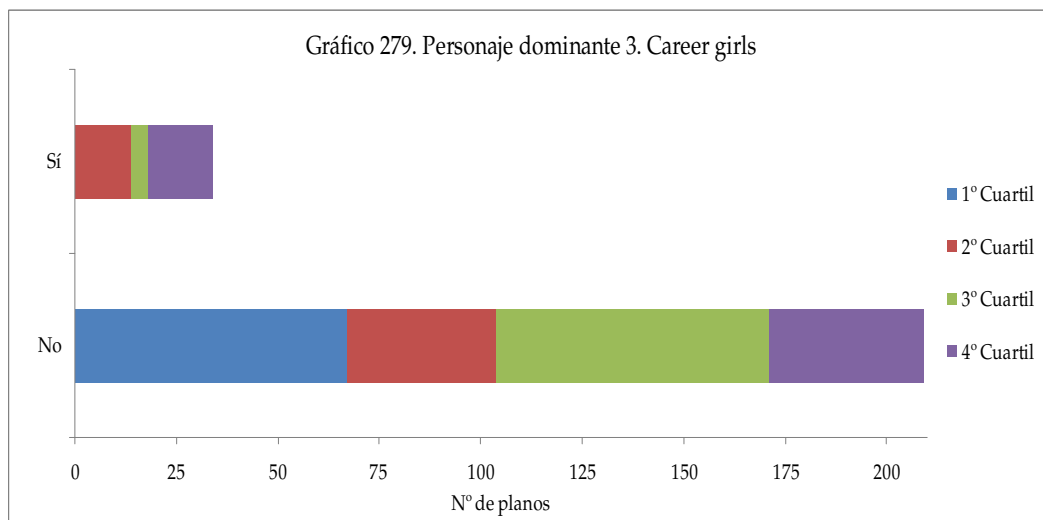


Gráfico - 279

Tabla 272. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	58	57	52	232
	Porcentaje	98,5%	79,5%	81,4%	88,1%	86,6%
Sí	N° de planos	1	15	13	7	36
	Porcentaje	1,5%	20,5%	18,6%	11,9%	13,4%
Total		66	73	70	59	268

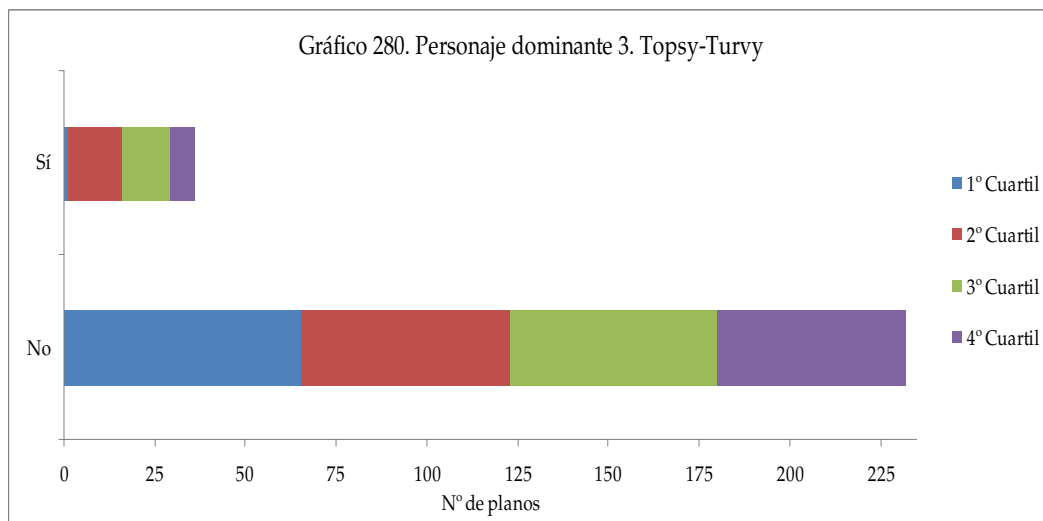


Gráfico - 280

Tabla 273. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	55	49	60	43	207
	Porcentaje	87,3%	86,0%	92,3%	79,6%	86,6%
Sí	N° de planos	8	8	5	11	32
	Porcentaje	12,7%	14,0%	7,7%	20,4%	13,4%
Total		63	57	65	54	239

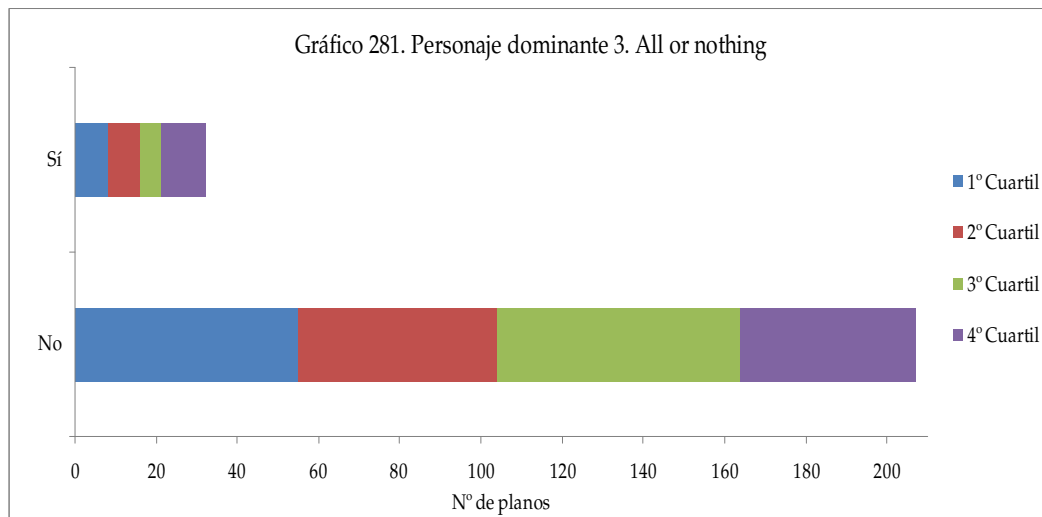


Gráfico - 281

Tabla 274. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	46	54	62	48	210
	Porcentaje	86,8%	93,1%	92,5%	80,0%	88,2%
Sí	N° de planos	7	4	5	12	28
	Porcentaje	13,2%	6,9%	7,5%	20,0%	11,8%
Total		53	58	67	60	238

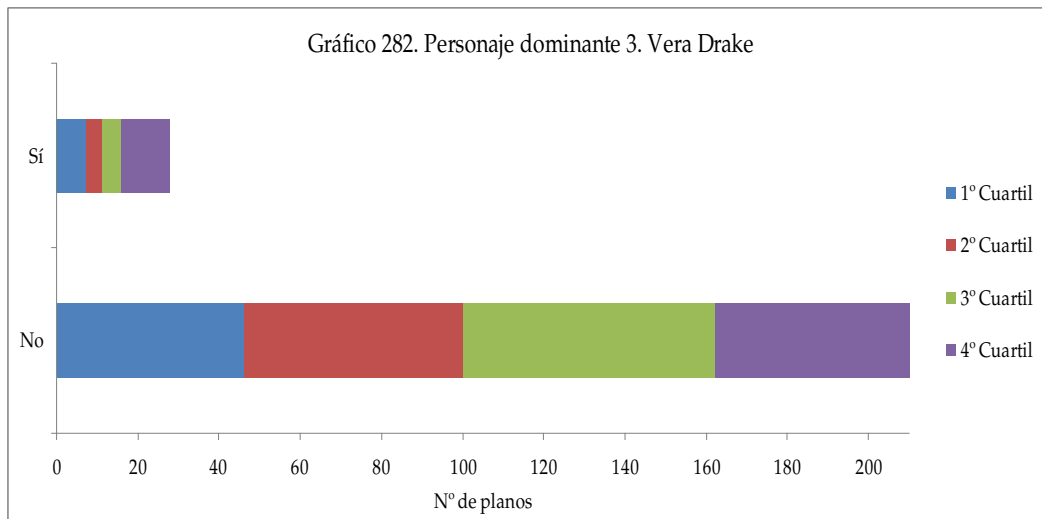


Gráfico - 282

Tabla 275. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	52	57	48	50	207
	Porcentaje	69,3%	96,6%	90,6%	90,9%	85,5%
Sí	N° de planos	23	2	5	5	35
	Porcentaje	30,7%	3,4%	9,4%	9,1%	14,5%
Total		75	59	53	55	242

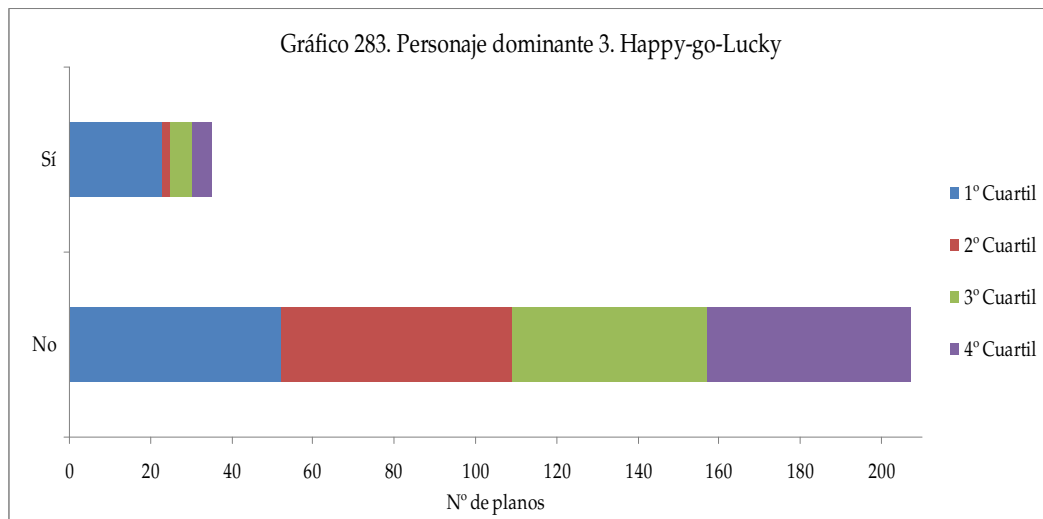


Gráfico - 283

Las tablas 268-275 y los gráficos 276-283 muestran que en la mayoría de los filmes –a excepción de *Naked* y *Career girls*, en las que no existen en el segundo y en el primer cuartil respectivamente– el personaje dominante 3 está presente en la totalidad de los cuartiles.

En cuanto a la evolución de la presencia del personaje dominante 3 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes existe bastante irregularidad aunque algunos comparten ciertas similitudes. Así *Naked* y *Vera Drake* disminuyen su porcentaje del primer al segundo cuartil y lo aumentan en el tercero y el cuarto; *Secrets and lies* y *Happy-go-Lucky* disminuyen del primer al segundo cuartil, aumentan en el tercero y vuelven a disminuir en el cuarto; *Life is sweet* y *All or nothing* aumentan en el segundo cuartil disminuyen en el tercero y vuelven a aumentar en el cuarto. El resto de filmes poseen una evolución irregular y por lo tanto no existe un patrón común.

Cinco de los ocho filmes (*Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies*, *Topsy-Turvy* y *Happy-go-Lucky*) concentran el mayor porcentaje del personaje dominante 3 en los dos primeros cuartiles.

El personaje dominante 3 en *Life is sweet* es “Andy”, en *Naked* es “Sophie”, en *Secrets and lies* es “Hortense”, en *Career girls* es “Ricky”, en *Topsy-Turvy* es “D’Oyly”, en *All or nothing* es “Rachel”, en *Vera Drake* es “Syd” y en *Happy-go-Lucky* es “Zowie”. Si nos fijamos en todos ellos, la mitad de los personajes son mujeres y la otra mitad son hombres tal y como sucede con el personaje dominante 2.

4.2.10.4. Resultados descriptivos de la variable personaje dominante 4 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 276. Frecuencias. Personaje dominante 4	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	175	83,3%	35	16,7%	210
Naked	215	88,8%	27	11,2%	242
Secrets and lies	200	83,0%	41	17,0%	241
Career girls	233	95,9%	10	4,1%	243
Topsy-Turvy	235	87,7%	33	12,3%	268
All or nothing	216	90,4%	23	9,6%	239
Vera Drake	213	89,5%	25	10,5%	238
Happy-go-Lucky	216	89,3%	26	10,7%	242
Total	1703	88,6%	220	11,4%	1923

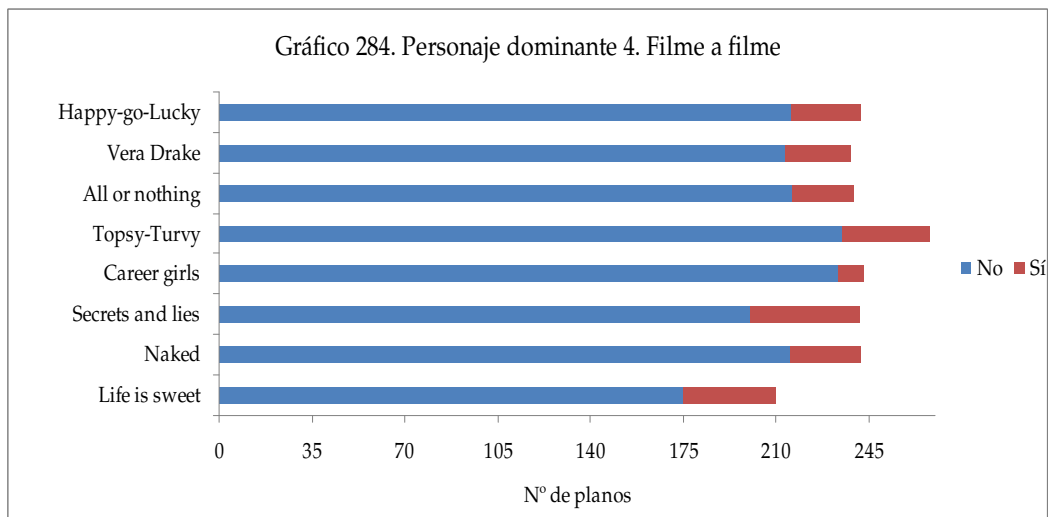


Gráfico - 284

En la tabla 276 y en el gráfico 284 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia del personaje dominante 4 en el universo entero y filme a filme. De dicha tabla se extrae que aunque la presencia de este

tipo de personaje es –de media– inferior a su ausencia, es el cuarto personaje dominante más abundante de los cinco existentes.

Secrets and lies posee el mayor porcentaje de presencia del personaje dominante 4 denominado “Mónica”, y *Career girls* el menor, denominado “Adrian”. En el caso del primer personaje sí es uno de los principales protagonistas, pero no en el caso de *Career girls*.

Si tenemos en cuenta la evolución del personaje dominante 4 a lo largo de su filmografía, se observa que no se produce un aumento o disminución progresiva de su presencia a lo largo de los filmes, sino que se producen oscilaciones entre ellos aumentando o disminuyendo de forma irregular. De este modo disminuye del primer al segundo filme, aumenta en el tercero, disminuye en el cuarto, vuelve a aumentar en el quinto, disminuye en el sexto, aumenta en el séptimo y vuelve a aumentar en el octavo. Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce una disminución del porcentaje de la presencia de este personaje.

- Evolución de la variable personaje dominante 4 en el universo analizado

Tabla 277. Personaje dominante 4		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	455	410	430	408	1703
	Porcentaje	87,3%	92,3%	84,5%	90,9%	88,6%
Sí	N° de planos	66	34	79	41	220
	Porcentaje	12,7%	7,7%	15,5%	9,1%	11,4%
Total		521	444	509	449	1923

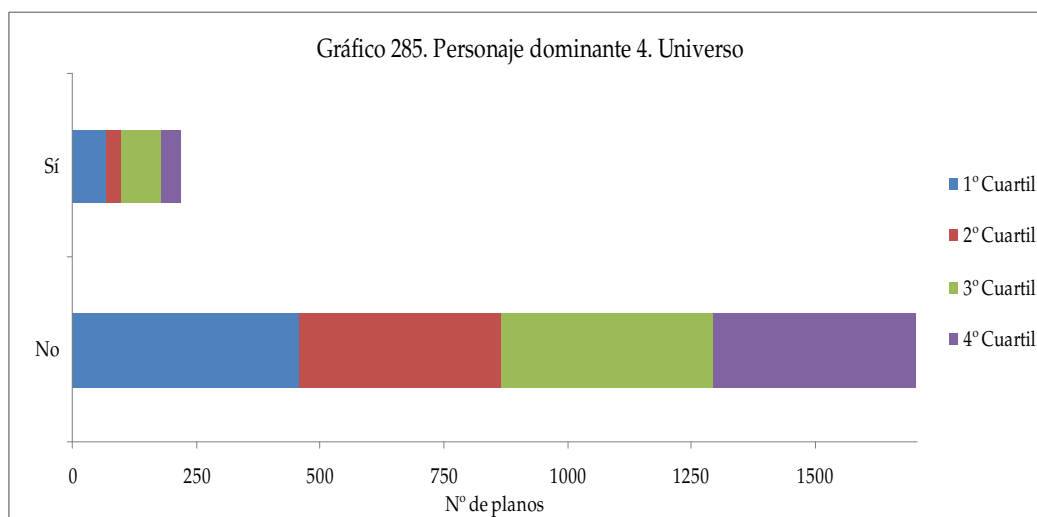


Gráfico - 285

En la tabla 277 y en el gráfico 285 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al personaje dominante 4 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 277 se extrae que la presencia de este tipo de personaje es escasa en comparación con su ausencia, no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra el personaje dominante 4, está presente en todos los cuartiles.

El personaje dominante 4 evoluciona de modo irregular a lo largo del universo, disminuyendo en el segundo cuartil, aumentando en el tercero y volviendo a disminuir en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el tercer cuartil.

- Evolución de la variable personaje dominante 4 filme a filme

Tabla 278. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	44	47	38	46	175
	Porcentaje	83,0%	88,7%	73,1%	88,5%	83,3%
Sí	N° de planos	9	6	14	6	35
	Porcentaje	17,0%	11,3%	26,9%	11,5%	16,7%
Total		53	53	52	52	210

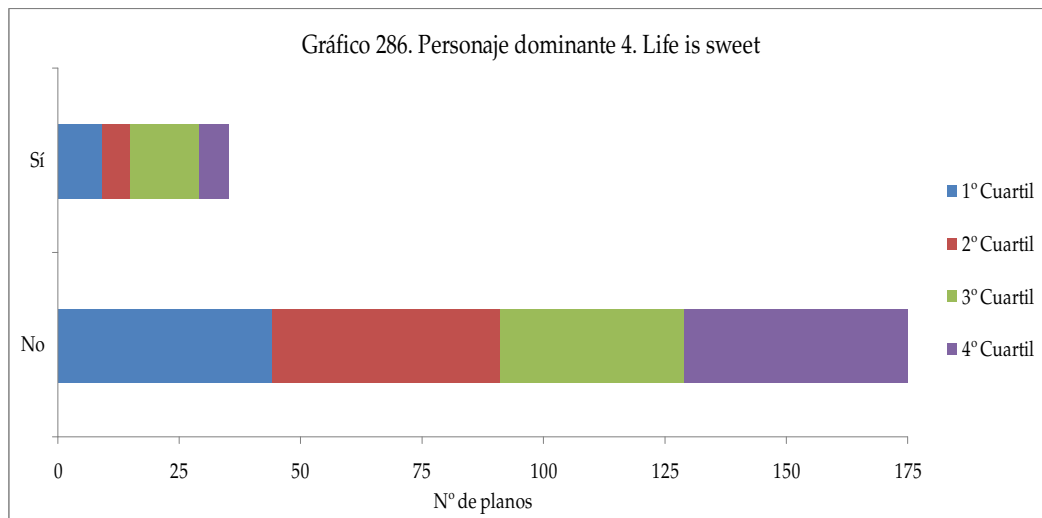


Gráfico - 286

Tabla 279. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	61	36	57	61	215
	Porcentaje	82,4%	100,0%	86,4%	92,4%	88,8%
Sí	N° de planos	13	0	9	5	27
	Porcentaje	17,6%	0,0%	13,6%	7,6%	11,2%
Total		74	36	66	66	242

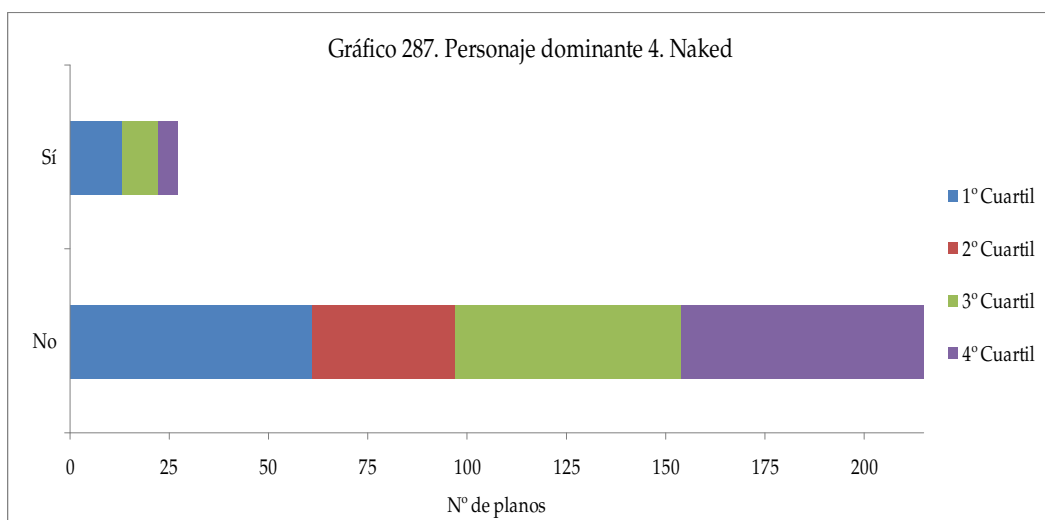


Gráfico - 287

Tabla 280. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	61	49	57	33	200
	Porcentaje	87,1%	86,0%	87,7%	67,3%	83,0%
Sí	N° de planos	9	8	8	16	41
	Porcentaje	12,9%	14,0%	12,3%	32,7%	17,0%
Total		70	57	65	49	241

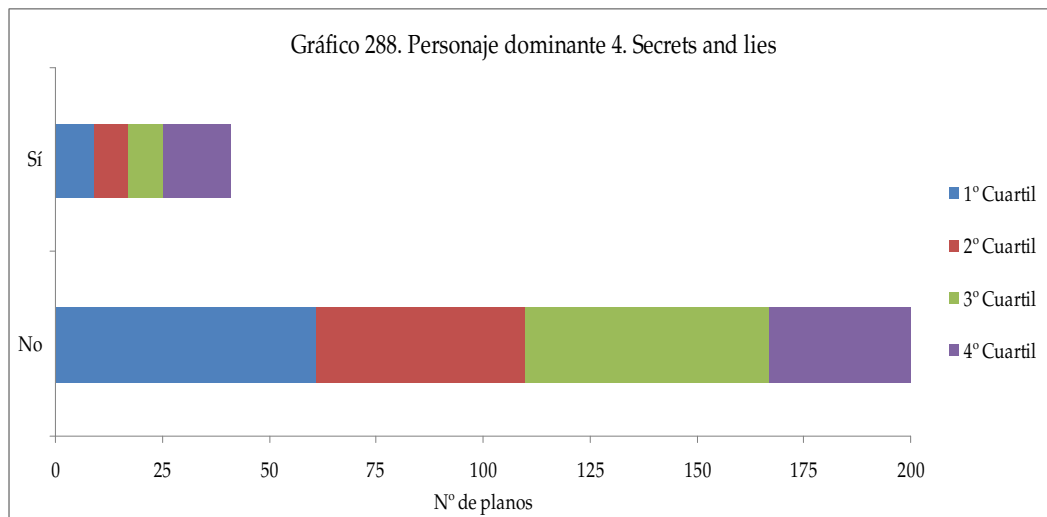


Gráfico - 288

Tabla 281. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	61	54	233
	Porcentaje	100,0%	100,0%	85,9%	100,0%	95,9%
Sí	N° de planos	0	0	10	0	10
	Porcentaje	0,0%	0,0%	14,1%	0,0%	4,1%
Total		67	51	71	54	243

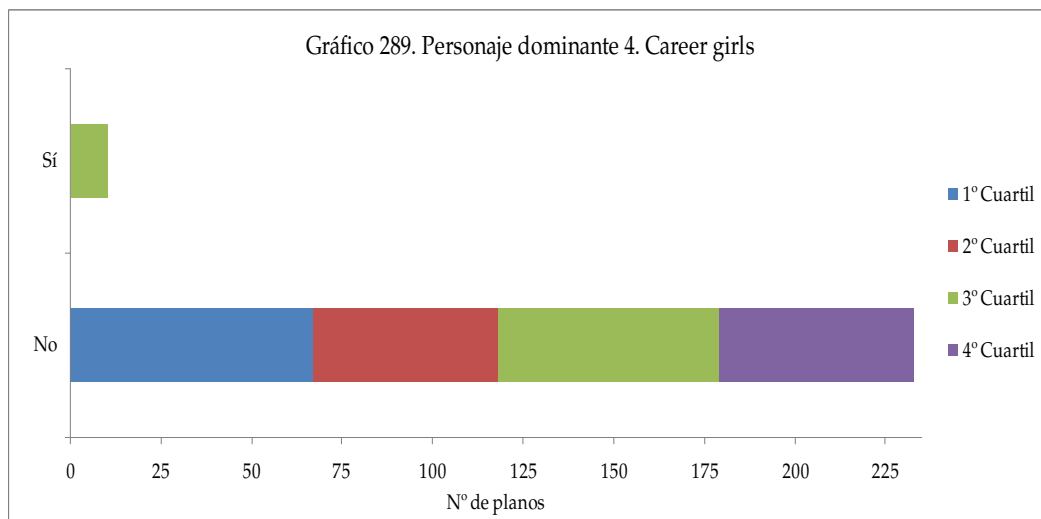


Gráfico - 289

Tabla 282. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	45	69	65	56	235
	Porcentaje	68,2%	94,5%	92,9%	94,9%	87,7%
Sí	N° de planos	21	4	5	3	33
	Porcentaje	31,8%	5,5%	7,1%	5,1%	12,3%
Total		66	73	70	59	268

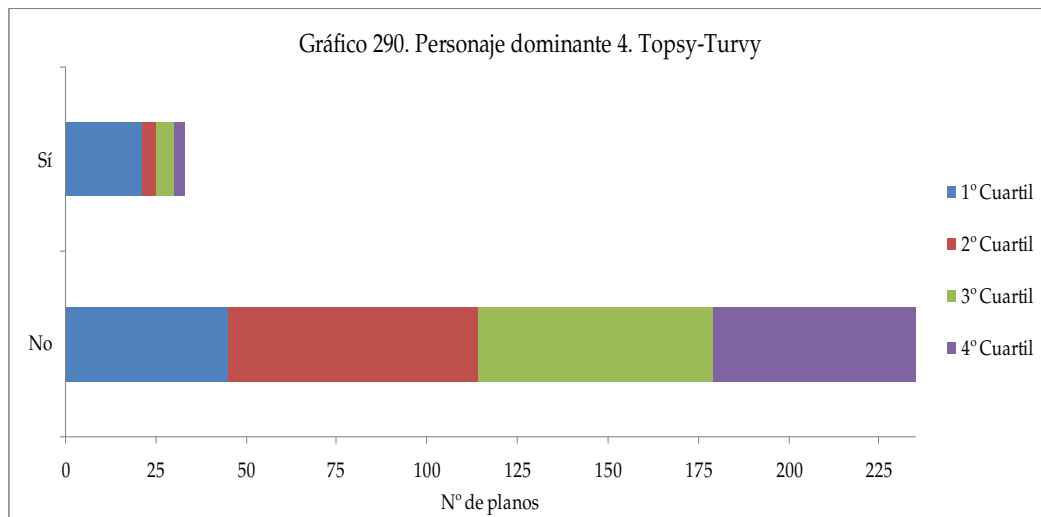


Gráfico - 290

Tabla 283. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	58	41	63	54	216
	Porcentaje	92,1%	71,9%	96,9%	100,0%	90,4%
Sí	N° de planos	5	16	2	0	23
	Porcentaje	7,9%	28,1%	3,1%	0,0%	9,6%
Total		63	57	65	54	239

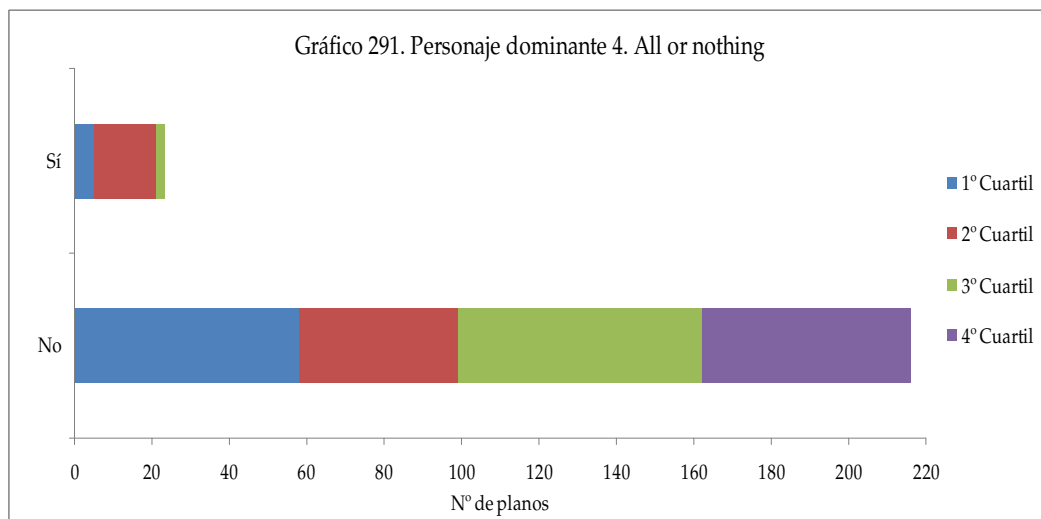


Gráfico - 291

Tabla 284. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	58	45	57	213
	Porcentaje	100,0%	100,0%	67,2%	95,0%	89,5%
Sí	N° de planos	0	0	22	3	25
	Porcentaje	0,0%	0,0%	32,8%	5,0%	10,5%
Total		53	58	67	60	238

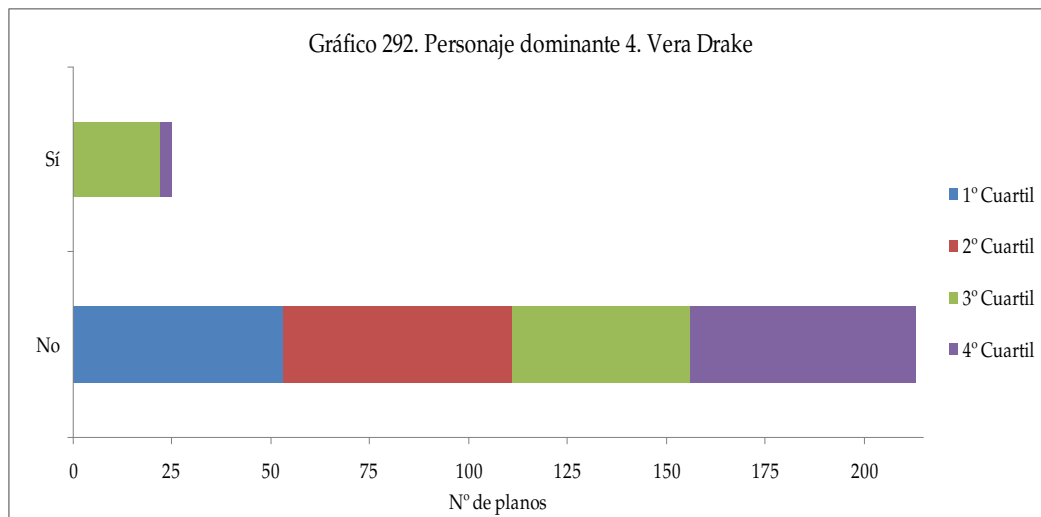


Gráfico - 292

Tabla 285. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	59	44	47	216
	Porcentaje	88,0%	100,0%	83,0%	85,5%	89,3%
Sí	N° de planos	9	0	9	8	26
	Porcentaje	12,0%	0,0%	17,0%	14,5%	10,7%
Total		75	59	53	55	242

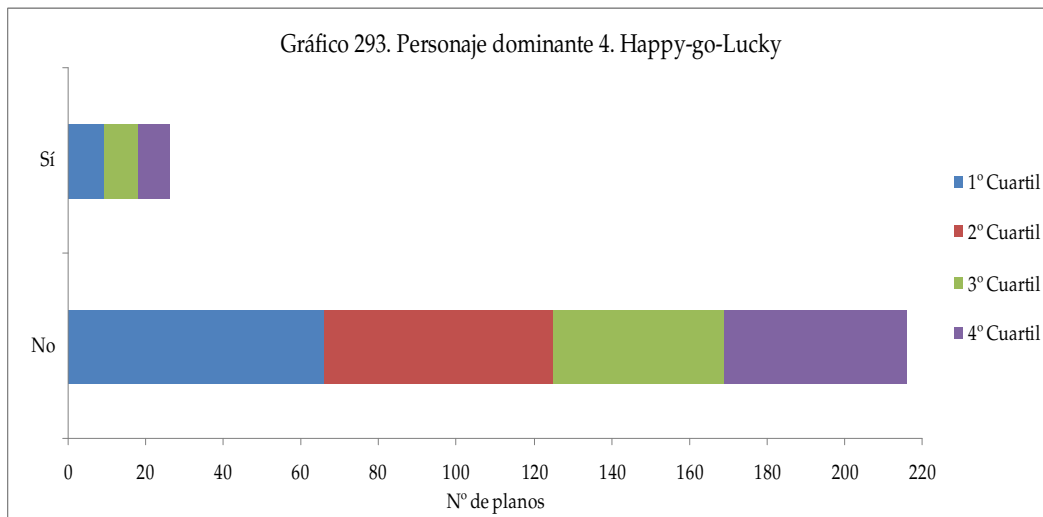


Gráfico - 293

Las tablas 278-285 y los gráficos 286-293 muestran que sólo en dos filmes – *Life is sweet* y *Topsy-Turvy*– el personaje dominante 4 está presente en la totalidad de los cuartiles. Está ausente de un cuartil en el caso de *Naked*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*, de dos cuartiles en el caso de *Vera Drake* y de tres cuartiles en el caso de *Career girls*.

En cuanto a la evolución de la presencia del personaje dominante 4 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes, existe bastante irregularidad aunque algunos comparten ciertas similitudes. Así *Life is sweet* y *Topsy-Turvy* disminuyen su porcentaje del primer al segundo cuartil, lo aumentan en el tercero y lo disminuyen en el cuarto. El resto de filmes poseen una evolución irregular y por lo tanto no existe un patrón común.

Cinco de los ocho filmes (*Life is sweet*, *Secrets and lies*, *Career girls*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) concentran el mayor porcentaje del personaje dominante 4 en los dos últimos cuartiles.

El personaje dominante 4 en *Life is sweet* es "Nataly", en *Naked* es "Sebastián", en *Secrets and lies* es "Mónica", en *Career girls* es "Adrian", en *Topsy-Turvy* es "Mr. Grossmith", en *All or nothing* es "Donna", en *Vera Drake* es "Ethel" y en *Happy-go-Lucky* es "Susy". Si nos fijamos en todos ellos, cinco personajes son mujeres y tres son hombres.

4.2.10.5. Resultados descriptivos de la variable personaje dominante 5 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 286. Frecuencias. Personaje dominante 5	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	194	92,4%	16	7,6%	210
Naked	223	92,1%	19	7,9%	242
Secrets and lies	208	86,3%	33	13,7%	241
Career girls	235	96,7%	8	3,3%	243
Topsy-Turvy	242	90,3%	26	9,7%	268
All or nothing	219	91,6%	20	8,4%	239
Vera Drake	220	92,4%	18	7,6%	238
Happy-go-Lucky	226	93,4%	16	6,6%	242
Total	1767	91,9%	156	8,1%	1923

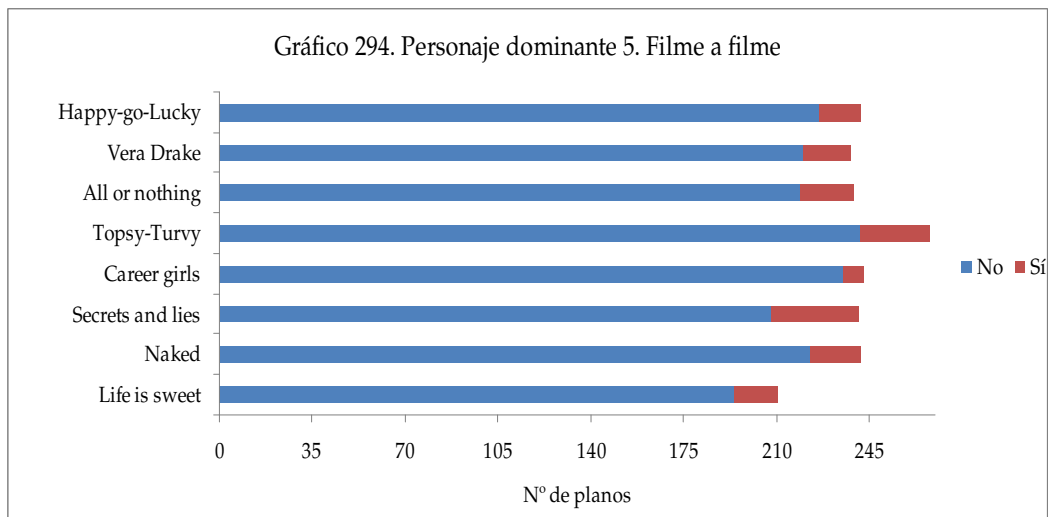


Gráfico - 294

En la tabla 286 y en el gráfico 294 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia del personaje dominante 5 en el universo entero y filme a filme. De dicha tabla se extrae que la presencia de este tipo de personaje es –de media– inferior a su ausencia.

Secrets and lies posee el mayor porcentaje de presencia del personaje dominante 5 denominado “Roxanne”, y *Career girls* el menor, denominado “Claire”. En el caso del primer personaje sí es uno de los principales protagonistas, pero no en el caso de *Career girls*.

Si tenemos en cuenta la evolución del personaje dominante 5 a lo largo de su filmografía, se observa que no se produce un aumento o disminución progresiva de su presencia a lo largo de los filmes, sino que se producen oscilaciones entre ellos aumentando o disminuyendo de forma irregular. De este modo aumenta del primer al tercer filme, disminuye en el cuarto, vuelve a aumentar en el quinto, y disminuye en el sexto, séptimo y octavo. Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce una disminución del porcentaje de la presencia de este personaje.

- Evolución de la variable personaje dominante 5 en el universo analizado

Tabla 287. Personaje dominante 5		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	498	413	479	377	1767
	Porcentaje	95,6%	93,0%	94,1%	84,0%	91,9%
Sí	N° de planos	23	31	30	72	156
	Porcentaje	4,4%	7,0%	5,9%	16,0%	8,1%
Total		521	444	509	449	1923

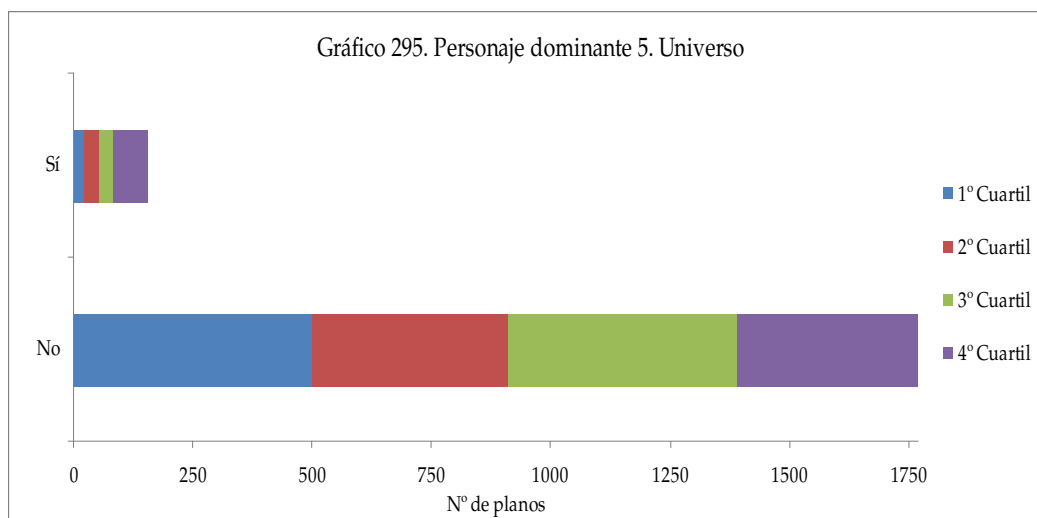


Gráfico - 295

En la tabla 287 y en el gráfico 295 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos al personaje dominante 5 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 287 se extrae que la presencia de este tipo de personaje es escasa en comparación con su ausencia, no sólo en el universo entero sino en cada uno de los cuartiles. No obstante aunque dominan los planos en los que no se encuentra el personaje dominante 5, está presente en todos los cuartiles.

El personaje dominante 5 evoluciona de modo irregular a lo largo del universo, aumentando en el segundo cuartil, disminuyendo en el tercero y

volviendo a disminuir en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el cuarto cuartil.

- Evolución de la variable personaje dominante 5 filme a filme

Tabla 288. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	47	48	46	194
	Porcentaje	100,0%	88,7%	92,3%	88,5%	92,4%
Sí	N° de planos	0	6	4	6	16
	Porcentaje	0,0%	11,3%	7,7%	11,5%	7,6%
Total		53	53	52	52	210

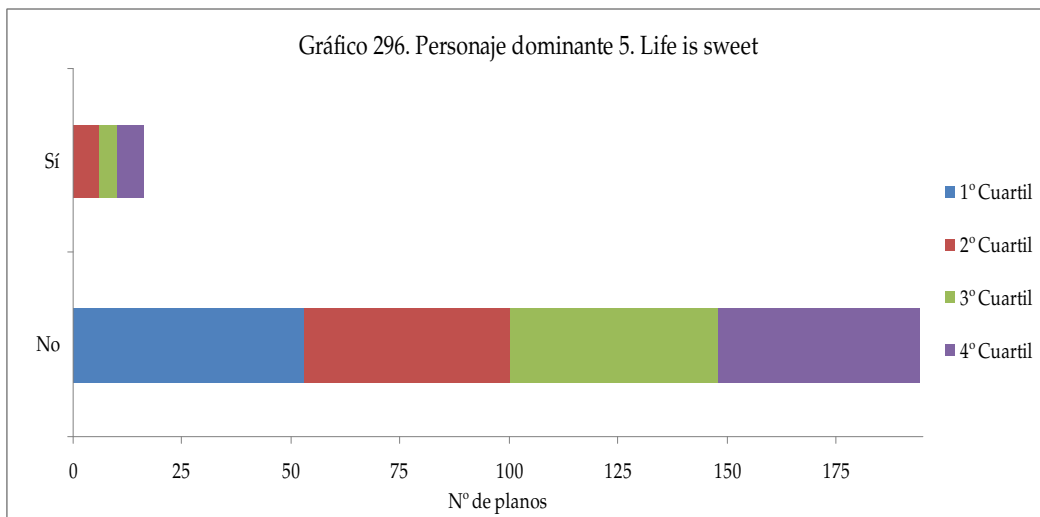


Gráfico - 296

Tabla 289. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	36	66	47	223
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	71,2%	92,1%
Sí	N° de planos	0	0	0	19	19
	Porcentaje	0,0%	0,0%	0,0%	28,8%	7,9%
Total		74	36	66	66	242

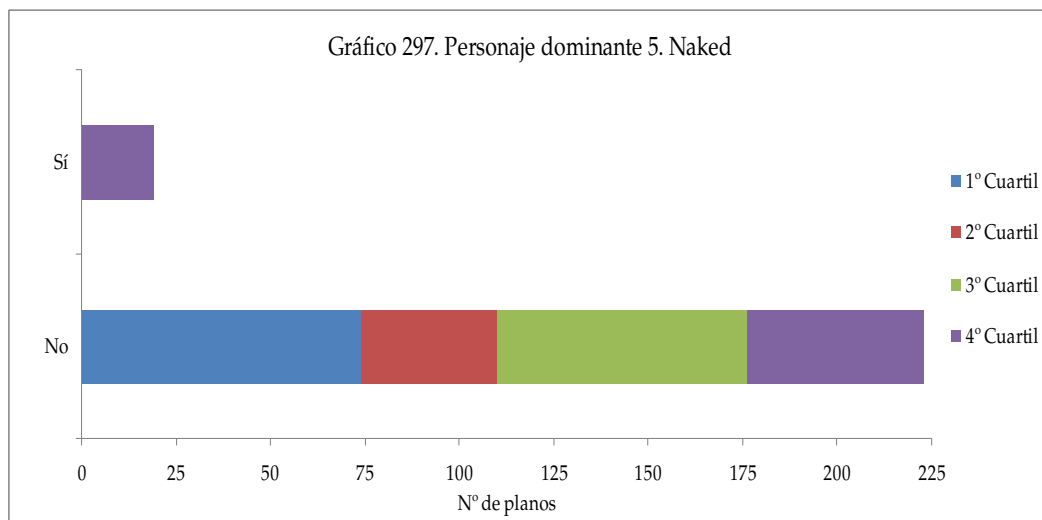


Gráfico - 297

Tabla 290. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	49	63	31	208
	Porcentaje	92,9%	86,0%	96,9%	63,3%	86,3%
Sí	N° de planos	5	8	2	18	33
	Porcentaje	7,1%	14,0%	3,1%	36,7%	13,7%
Total		70	57	65	49	241

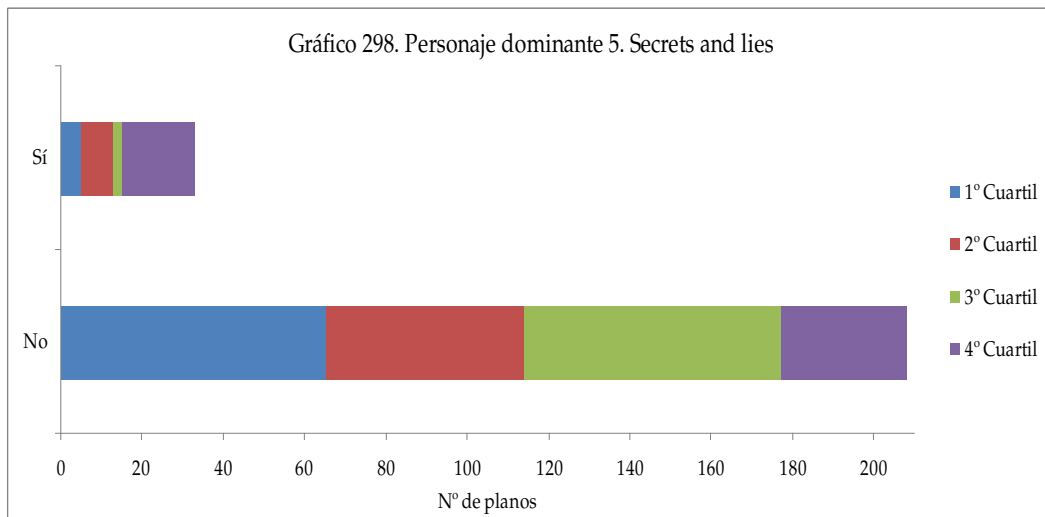


Gráfico - 298

Tabla 291. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	60	51	71	53	235
	Porcentaje	89,6%	100,0%	100,0%	98,1%	96,7%
Sí	N° de planos	7	0	0	1	8
	Porcentaje	10,4%	0,0%	0,0%	1,9%	3,3%
Total		67	51	71	54	243

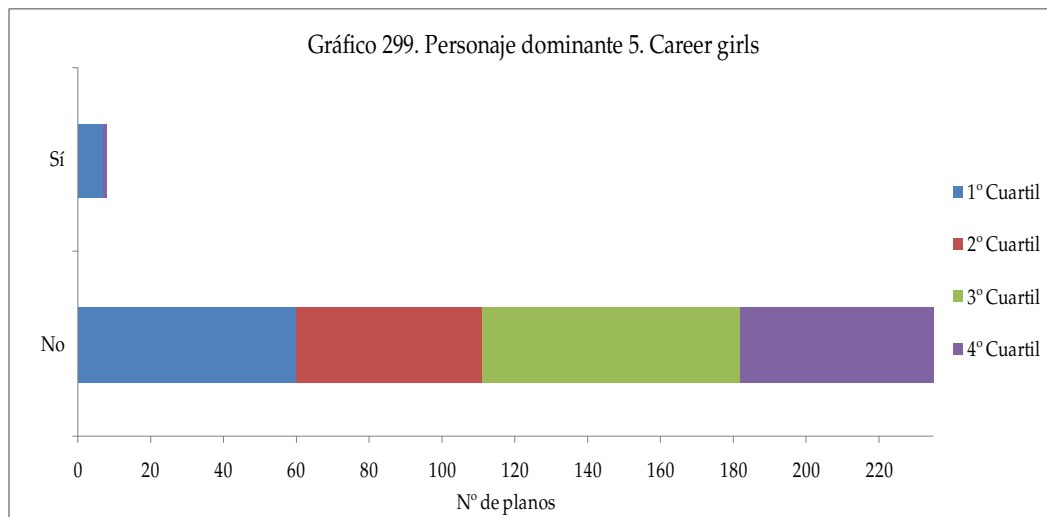


Gráfico - 299

Tabla 292. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	66	60	51	242
	Porcentaje	98,5%	90,4%	85,7%	86,4%	90,3%
Sí	N° de planos	1	7	10	8	26
	Porcentaje	1,5%	9,6%	14,3%	13,6%	9,7%
Total		66	73	70	59	268

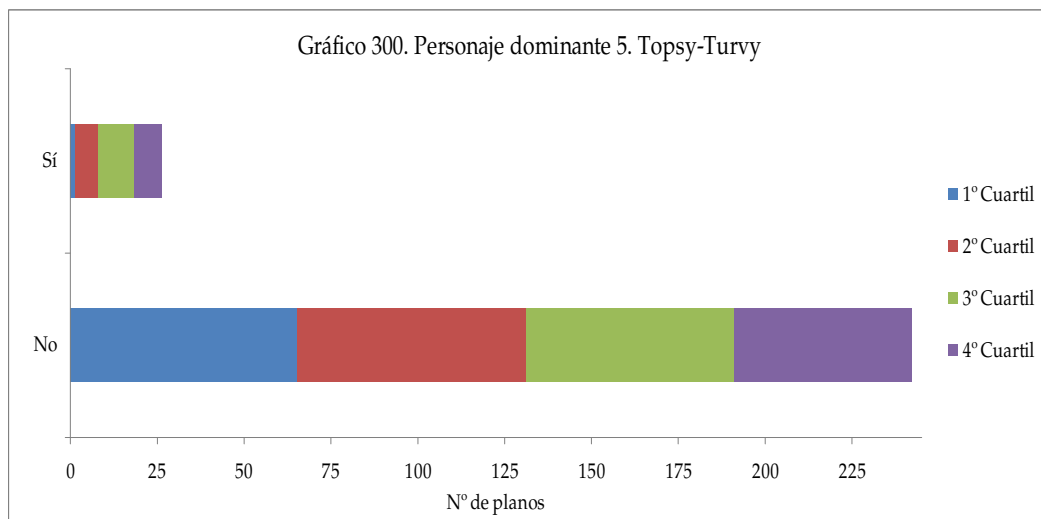


Gráfico - 300

Tabla 293. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	57	50	58	54	219
	Porcentaje	90,5%	87,7%	89,2%	100,0%	91,6%
Sí	N° de planos	6	7	7	0	20
	Porcentaje	9,5%	12,3%	10,8%	0,0%	8,4%
Total		63	57	65	54	239

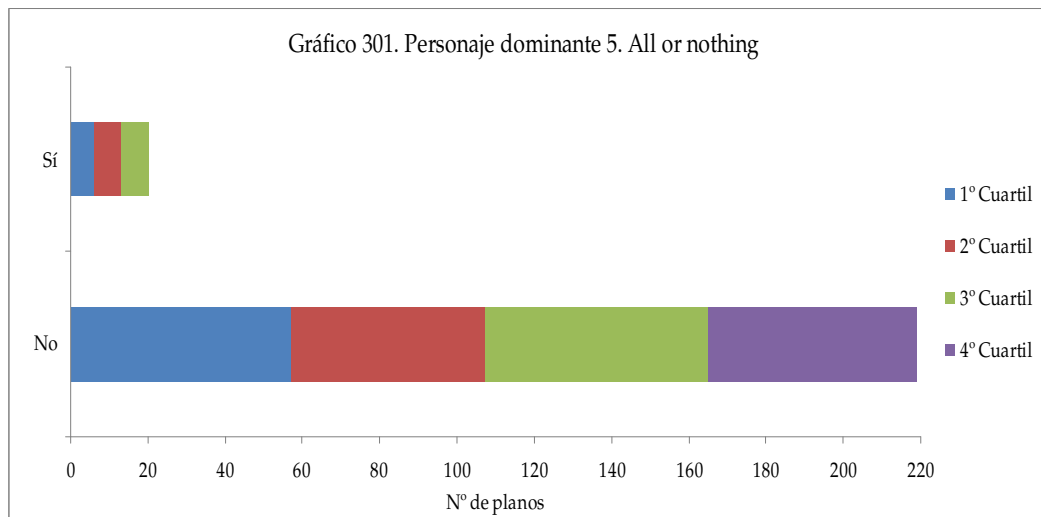


Gráfico - 301

Tabla 294. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	49	55	63	53	220
	Porcentaje	92,5%	94,8%	94,0%	88,3%	92,4%
Sí	N° de planos	4	3	4	7	18
	Porcentaje	7,5%	5,2%	6,0%	11,7%	7,6%
Total		53	58	67	60	238

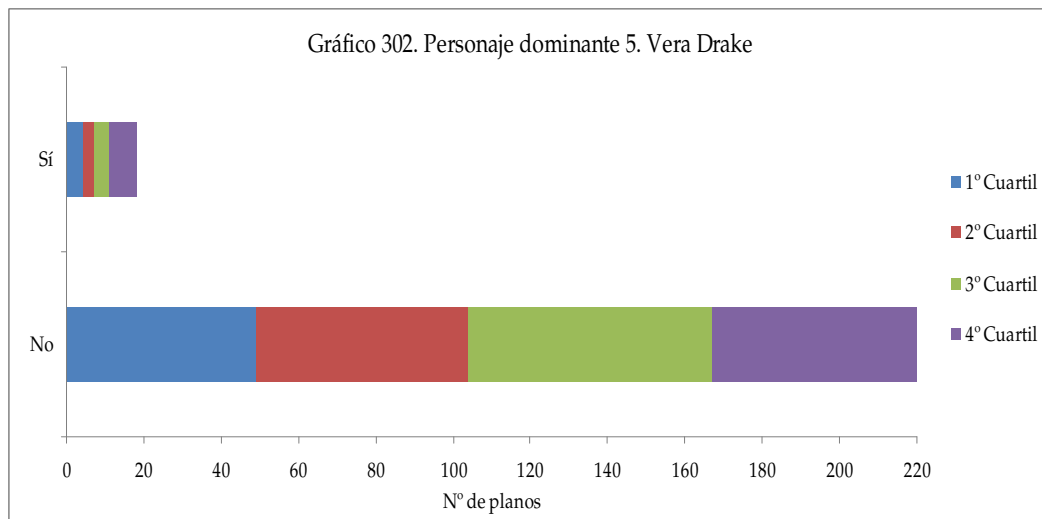


Gráfico - 302

Tabla 295. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	75	59	50	42	226
	Porcentaje	100,0%	100,0%	94,3%	76,4%	93,4%
Sí	N° de planos	0	0	3	13	16
	Porcentaje	0,0%	0,0%	5,7%	23,6%	6,6%
Total		75	59	53	55	242

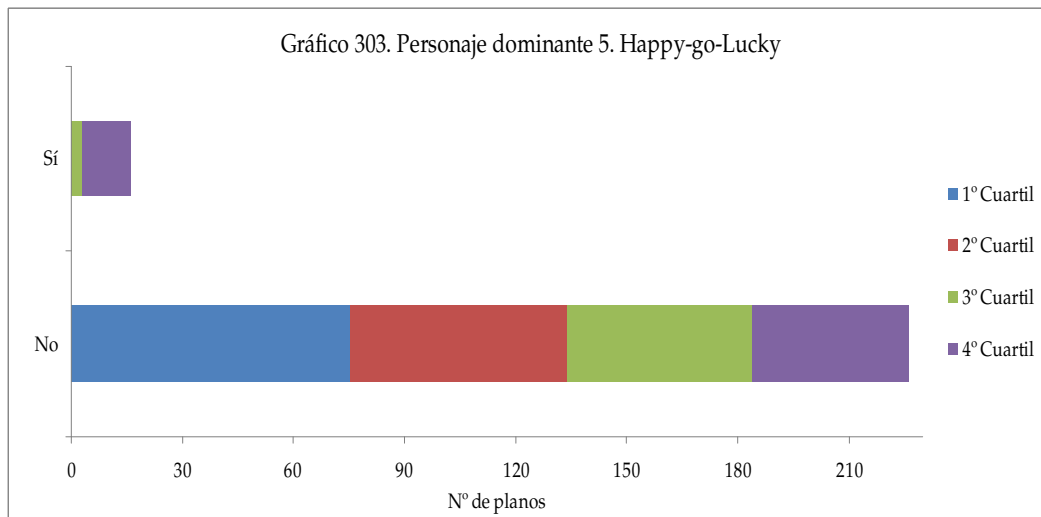


Gráfico - 303

Las tablas 288-295 y los gráficos 296-303 muestran que sólo en tres filmes – *Secrets and lies*, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*– el personaje dominante 5 está presente en la totalidad de los cuartiles. Está presente en tres cuartiles en *Life is sweet* y *All or nothing*, en dos cuartiles en *Career girls* y *Happy-go-Lucky* y en un cuartil en el caso de *Naked*.

La evolución de la presencia del personaje dominante 5 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos.

Seis de los ocho filmes (*Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies*, *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) concentran el mayor porcentaje del personaje dominante 5 en los dos últimos cuartiles.

El personaje dominante 5 en *Life is sweet* es “Aubrey”, en *Naked* es el vigilante del edificio, en *Secrets and lies* es “Roxanne”, en *Career girls* es “Claire”, en *Topsy-Turvy* es “Lili Durward”, en *All or nothing* es “Maurine”, en *Vera Drake* es “George” y en *Happy-go-Lucky* es “Tim”. Si nos fijamos en todos ellos, tres personajes son mujeres y cinco son hombres, y por lo tanto es la primera vez que los personajes masculinos superan en número a los femeninos.

4.2.11. Resultados descriptivos de las variables referentes a la localización dominante

4.2.11.1. Resultados descriptivos de la variable localización dominante 1 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 296. Frecuencias. Localización dominante 1	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	51	24,3%	159	75,7%	210
Naked	109	45,0%	133	55,0%	242
Secrets and lies	169	70,1%	72	29,9%	241
Career girls	203	83,5%	40	16,5%	243
Topsy-Turvy	112	41,8%	156	58,2%	268
All or nothing	179	74,9%	60	25,1%	239
Vera Drake	175	73,5%	63	26,5%	238
Happy-go-Lucky	181	74,8%	61	25,2%	242
Total	1179	61,3%	744	38,7%	1923

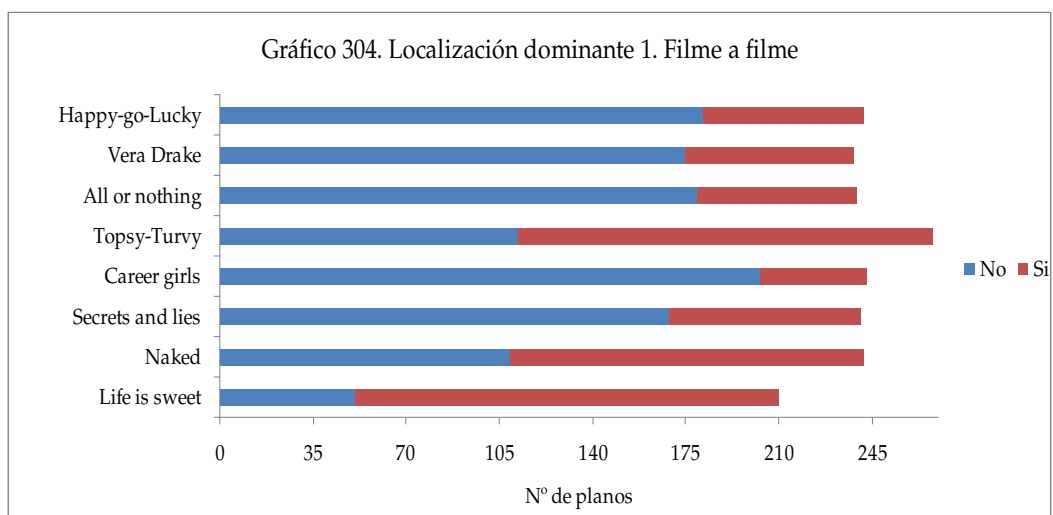


Gráfico - 304

En la tabla 296 y en el gráfico 304 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia de la localización dominante 1 en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 296 se extrae que –de media en la totalidad de los filmes– la presencia de este tipo de localización es inferior a su ausencia. No obstante el resultado varía en cada uno de ellos puesto que en *Life is sweet*, *Naked* y *Topsy-Turvy* el porcentaje de presencia de la localización dominante 1 supera al de su ausencia. Frente a ello el filme *Career girls* posee un porcentaje muy inferior a la media.

Si tenemos en cuenta la evolución de la localización dominante 1 a lo largo de su filmografía, se observa que se reduce progresivamente su presencia desde *Life is sweet* hasta *Career girls*, pero que a partir de dicho punto se producen oscilaciones aumentando y disminuyendo de forma irregular. *Life is sweet* posee el mayor porcentaje de presencia de la localización dominante 1 que es el hogar si consideramos las localizaciones temáticas y la casa de los protagonistas si tenemos en cuenta la localización en concreto. .

Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce una disminución del porcentaje de la presencia de esta localización.

- Evolución de la variable localización dominante 1 en el universo analizado

Tabla 297. Localización dominante 1		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	304	337	348	190	1179
	Porcentaje	58,3%	75,9%	68,4%	42,3%	61,3%
Sí	N° de planos	217	107	161	259	744
	Porcentaje	41,7%	24,1%	31,6%	57,7%	38,7%
Total		521	444	509	449	1923

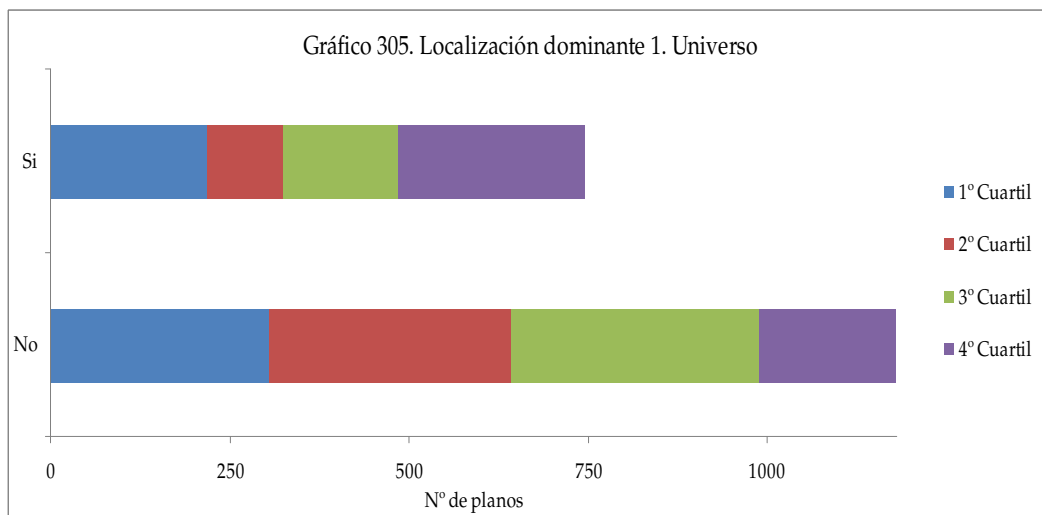


Gráfico - 305

En la tabla 297 y en el gráfico 305 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la localización dominante 1 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 297 se extrae que –de media en la totalidad del universo– la presencia de este tipo de localización es escasa en comparación con su ausencia. No obstante dicha proporción varía en cada uno de los cuartiles, siendo superior a su ausencia en el cuarto.

La localización dominante 1 evoluciona de modo irregular a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo, disminuyendo en el segundo y aumentando en el tercero y en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el cuarto cuartil.

- Evolución de la variable localización dominante 1 filme a filme

Tabla 298. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	6	20	13	12	51
	Porcentaje	11,3%	37,7%	25,0%	23,1%	24,3%
Sí	N° de planos	47	33	39	40	159
	Porcentaje	88,7%	62,3%	75,0%	76,9%	75,7%
Total		53	53	52	52	210

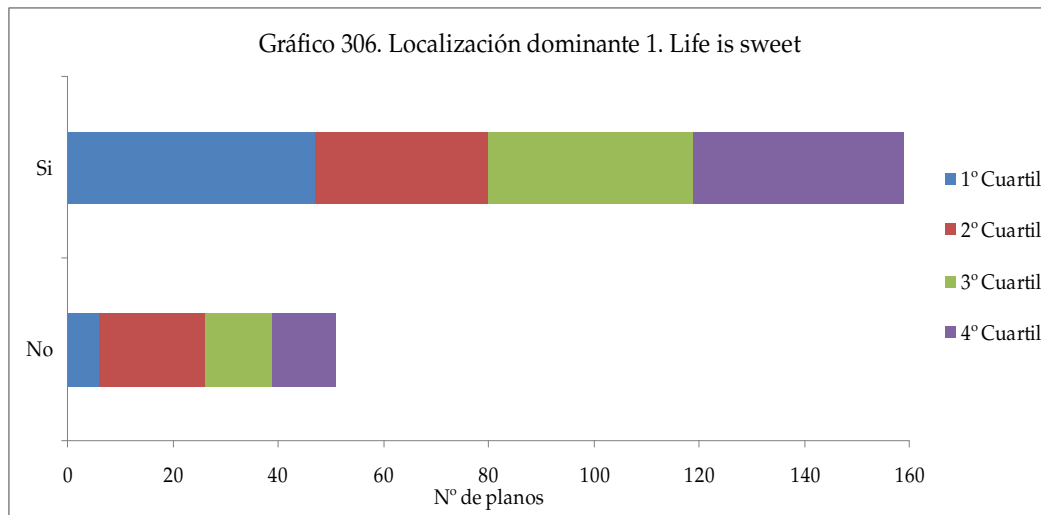


Gráfico - 306

Tabla 299. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	26	36	44	3	109
	Porcentaje	35,1%	100,0%	66,7%	4,5%	45,0%
Sí	N° de planos	48	0	22	63	133
	Porcentaje	64,9%	0,0%	33,3%	95,5%	55,0%
Total		74	36	66	66	242

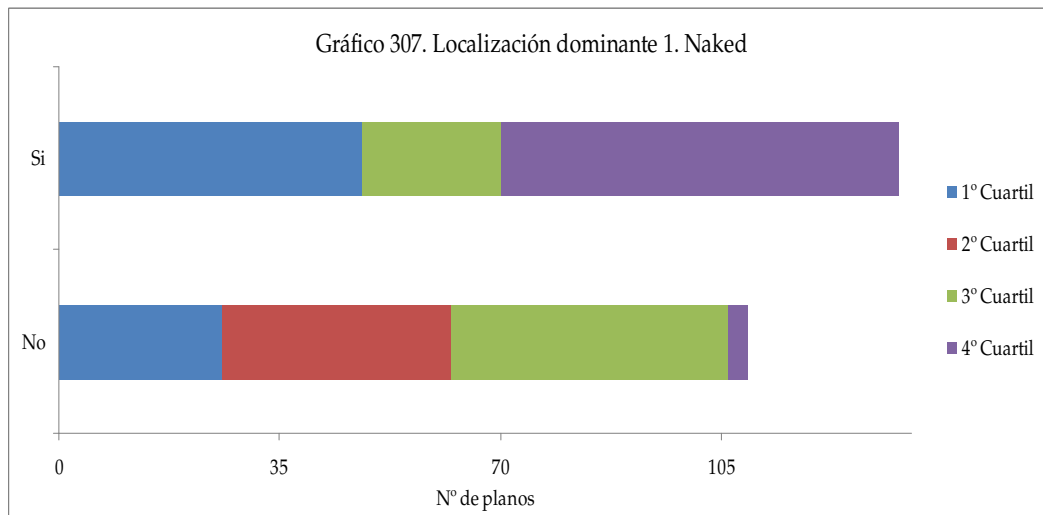


Gráfico - 307

Tabla 300. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	47	65	4	169
	Porcentaje	75,7%	82,5%	100,0%	8,2%	70,1%
Sí	N° de planos	17	10	0	45	72
	Porcentaje	24,3%	17,5%	0,0%	91,8%	29,9%
Total		70	57	65	49	241

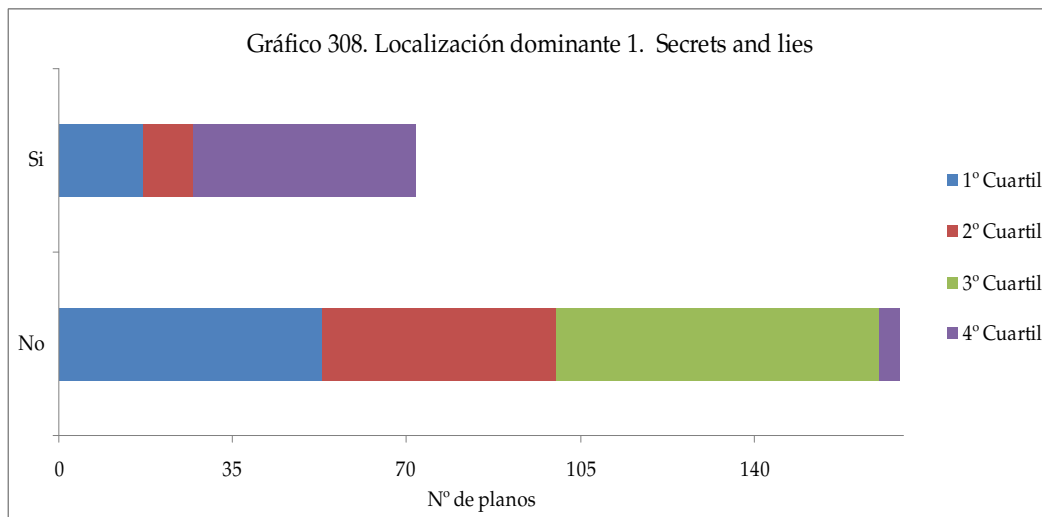


Gráfico - 308

Tabla 301. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	33	45	71	54	203
	Porcentaje	49,3%	88,2%	100,0%	100,0%	83,5%
Sí	N° de planos	34	6	0	0	40
	Porcentaje	50,7%	11,8%	0,0%	0,0%	16,5%
Total		67	51	71	54	243

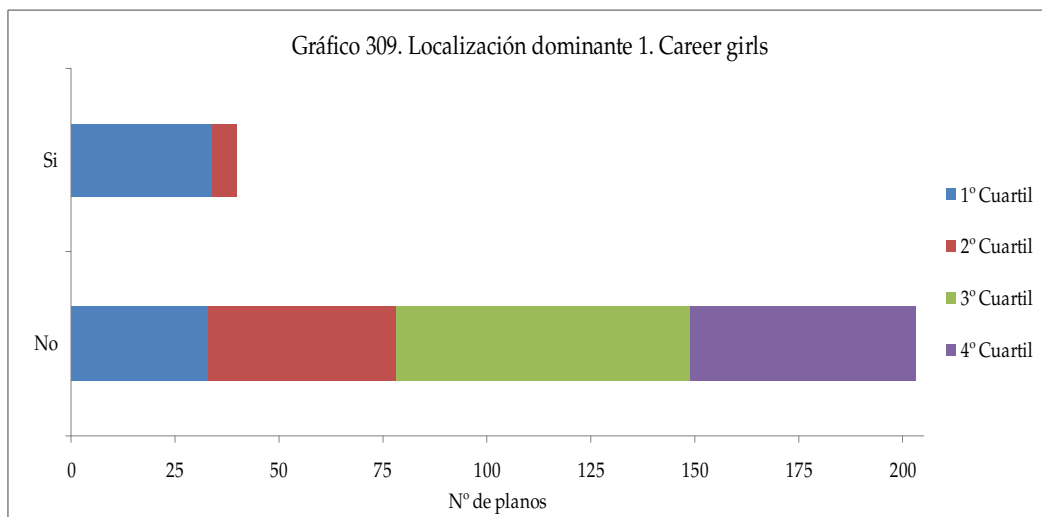


Gráfico - 309

Tabla 302. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	51	47	8	6	112
	Porcentaje	77,3%	64,4%	11,4%	10,2%	41,8%
Sí	N° de planos	15	26	62	53	156
	Porcentaje	22,7%	35,6%	88,6%	89,8%	58,2%
Total		66	73	70	59	268

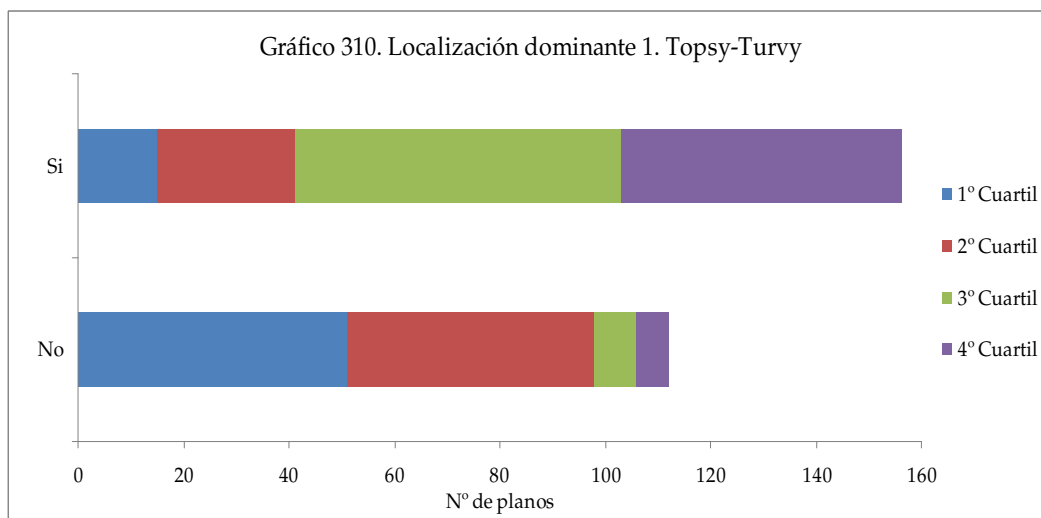


Gráfico - 310

Tabla 303. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	33	55	65	26	179
	Porcentaje	52,4%	96,5%	100,0%	48,1%	74,9%
Sí	N° de planos	30	2	0	28	60
	Porcentaje	47,6%	3,5%	0,0%	51,9%	25,1%
Total		63	57	65	54	239

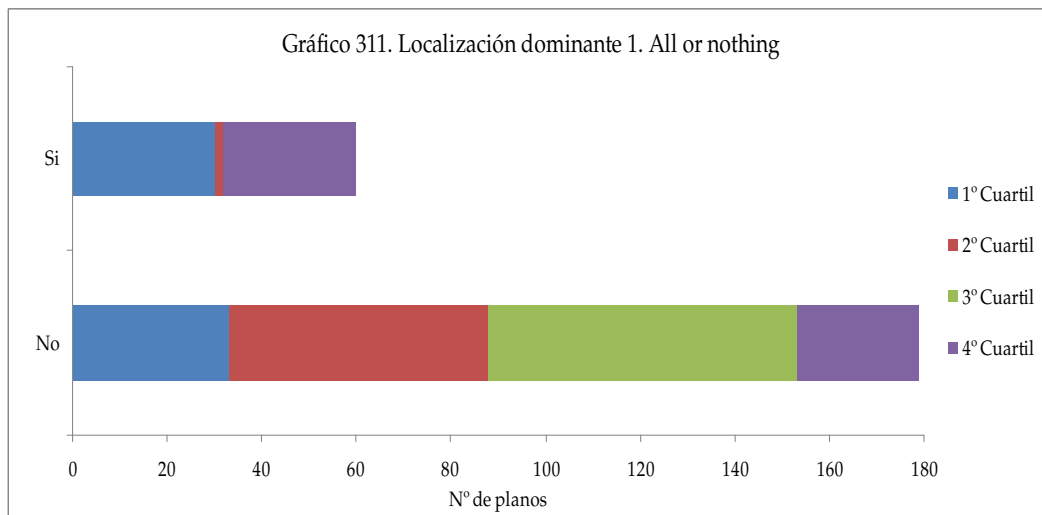


Gráfico - 311

Tabla 304. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	34	47	47	47	175
	Porcentaje	64,2%	81,0%	70,1%	78,3%	73,5%
Sí	N° de planos	19	11	20	13	63
	Porcentaje	35,8%	19,0%	29,9%	21,7%	26,5%
Total		53	58	67	60	238

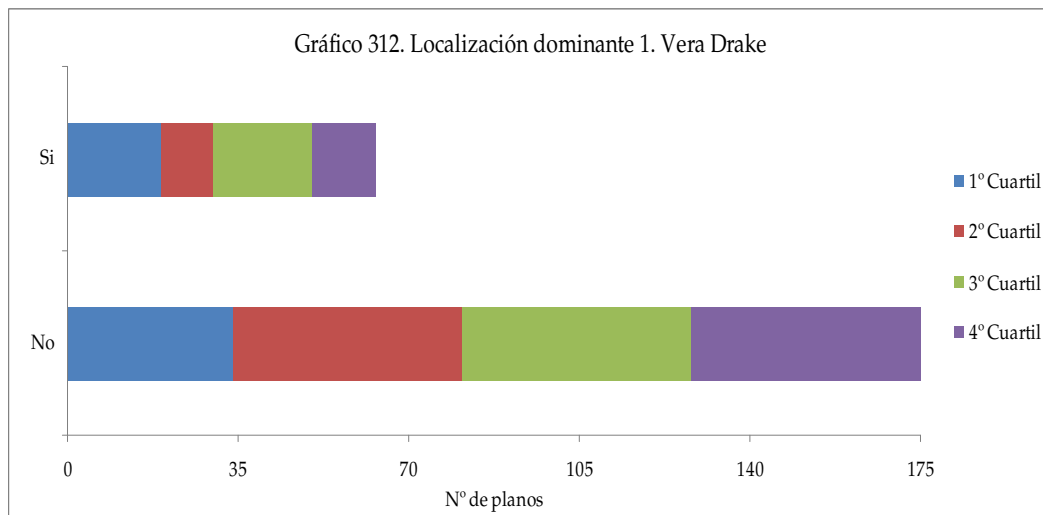


Gráfico - 312

Tabla 305. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	68	40	35	38	181
	Porcentaje	90,7%	67,8%	66,0%	69,1%	74,8%
Sí	N° de planos	7	19	18	17	61
	Porcentaje	9,3%	32,2%	34,0%	30,9%	25,2%
Total		75	59	53	55	242

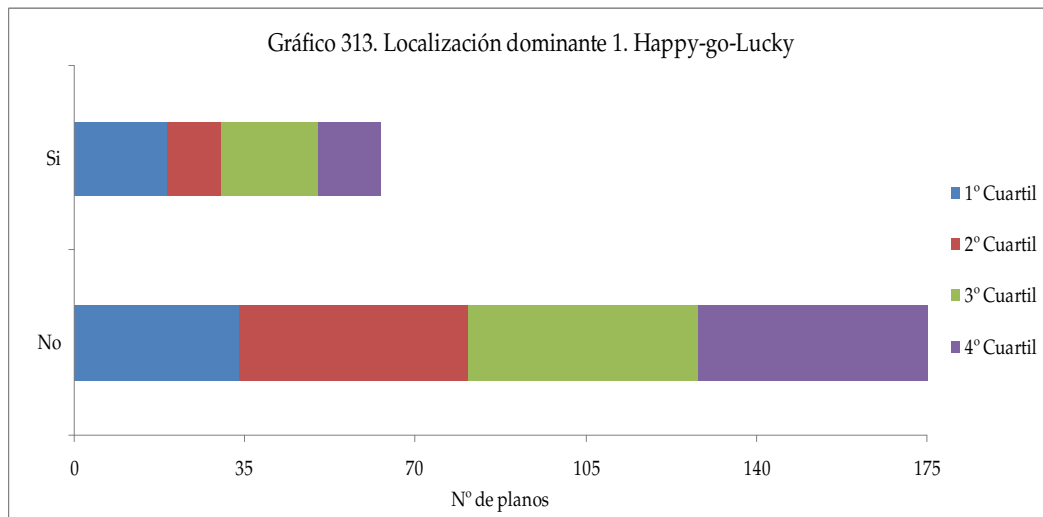


Gráfico - 313

Las tablas 298-305 y los gráficos 306-313 muestran que sólo en tres filmes – Topsy-Turvy, Vera Drake y Happy-go-Lucky– la localización dominante 1 está presente en la totalidad de los cuartiles. Está presente en tres cuartiles en Naked, Secrets and lies y All or nothing, y en dos en Career girls. En la mayoría de los casos, la evolución de la presencia de la localización dominante 1 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos. No obstante comparten un patrón similar los filmes Life is sweet y Naked en los que evoluciona disminuyendo del primer al segundo cuartil y aumentando en el tercero y en el cuarto. También poseen un patrón similar los filmes Secrets and lies y All or nothing en los que evoluciona disminuyendo en el primer y segundo cuartil y aumentando en el cuarto.

Cinco de ocho filmes (Naked, Secrets and lies, Topsy-Turvy, All or nothing y concentran sus máximos porcentajes en los dos últimos cuartiles.

La localización dominante 1 en la mayoría de los filmes es el hogar en cuanto a localización temática y la casa de los protagonistas en concreto. Son excepciones los filmes Topsy-Turvy puesto que dicha localización dominante 1 es el teatro y por lo tanto está relacionada con el trabajo, y en Happy-go-Lucky es el coche de la autoescuela y por lo tanto también relacionada con el trabajo.

4.2.11.2. Resultados descriptivos de la variable localización dominante 2 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 306. Frecuencias. Localización dominante 2	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	180	85,7%	30	14,2%	210
Naked	212	87,6%	30	12,4%	242
Secrets and lies	193	80,1%	48	19,9%	241
Career girls	207	85,2%	36	14,8%	243
Topsy-Turvy	237	88,4%	31	11,6%	268
All or nothing	190	79,5%	49	20,5%	239
Vera Drake	192	80,7%	46	19,3%	238
Happy-go-Lucky	195	80,6%	47	19,4%	242
Total	1606	83,5%	317	16,5%	1923

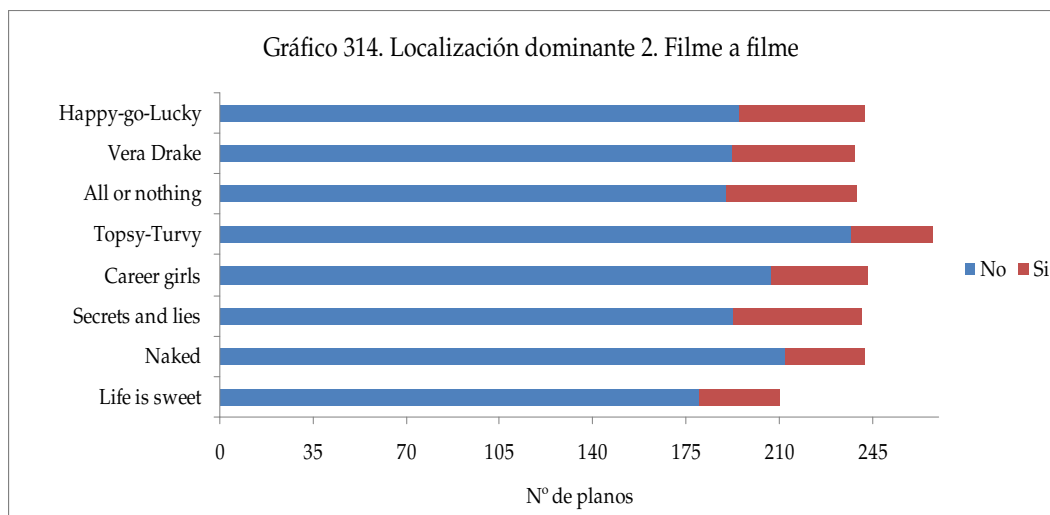


Gráfico - 314

En la tabla 306 y en el gráfico 314 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia de la localización dominante 2 en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 306 se extrae que –de media en la totalidad de los filmes– la presencia de este tipo de localización es inferior a su ausencia, es decir que en todos los filmes la ausencia de esta localización es superior a su presencia. No obstante el filme con el mayor porcentaje es *All or nothing* y el que posee el menor porcentaje es *Topsy-Turvy*.

Si tenemos en cuenta la evolución de la localización dominante 2 a lo largo de su filmografía, se observa que se producen oscilaciones aumentando y disminuyendo de forma irregular sin que exista un patrón común a todas.

Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce un aumento del porcentaje de la presencia de esta localización.

- Evolución de la variable localización dominante 2 en el universo analizado

Tabla 307. Localización dominante 2		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	499	346	363	398	1606
	Porcentaje	95,8%	77,9%	71,3%	88,6%	83,5%
Sí	N° de planos	22	98	146	51	317
	Porcentaje	4,2%	22,13%	28,7%	11,4%	16,5%
Total		521	444	509	449	1923

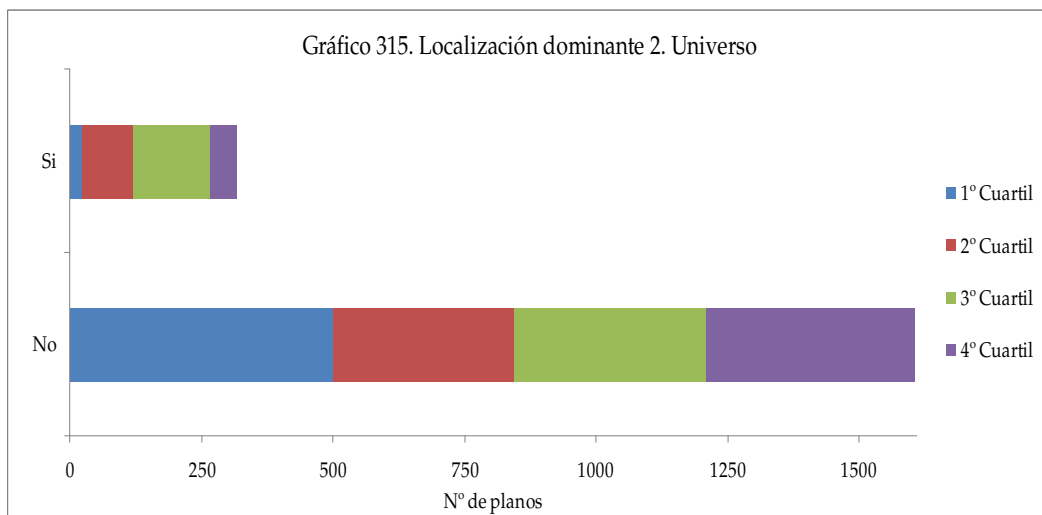


Gráfico - 315

En la tabla 307 y en el gráfico 315 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la localización dominante 2 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 307 se extrae que la presencia de este tipo de localización es escasa en comparación con su ausencia, en la totalidad del universo y cuartil a cuartil.

La localización dominante 2 evoluciona de modo irregular a lo largo de los cuatro cuartiles, aumentando en el segundo y el tercero, y disminuyendo en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el tercer cuartil.

- Evolución de la variable localización dominante 2 filme a filme

Tabla 308. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	37	47	43	180
	Porcentaje	100,0%	69,8%	90,4%	82,7%	85,7%
Sí	N° de planos	0	16	5	9	30
	Porcentaje	0,0%	30,2%	9,6%	17,3%	14,3%
Total		53	53	52	52	210

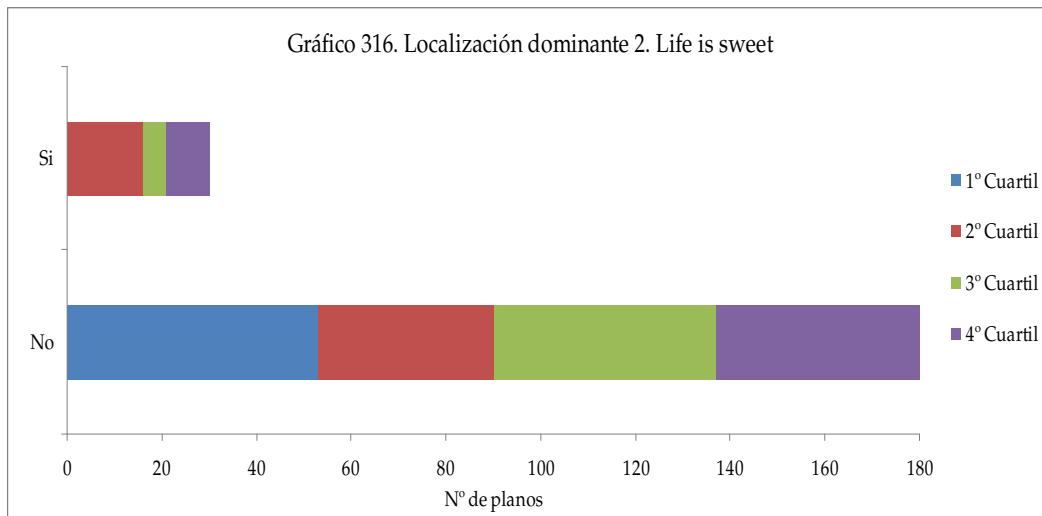


Gráfico - 316

Tabla 309. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	36	36	66	212
	Porcentaje	100,0 %	100,0%	54,5%	100,0%	87,6%
Sí	N° de planos	0	0	30	0	30
	Porcentaje	0,0%	0,0%	45,5%	0,0%	12,4%
Total		74	36	66	66	242

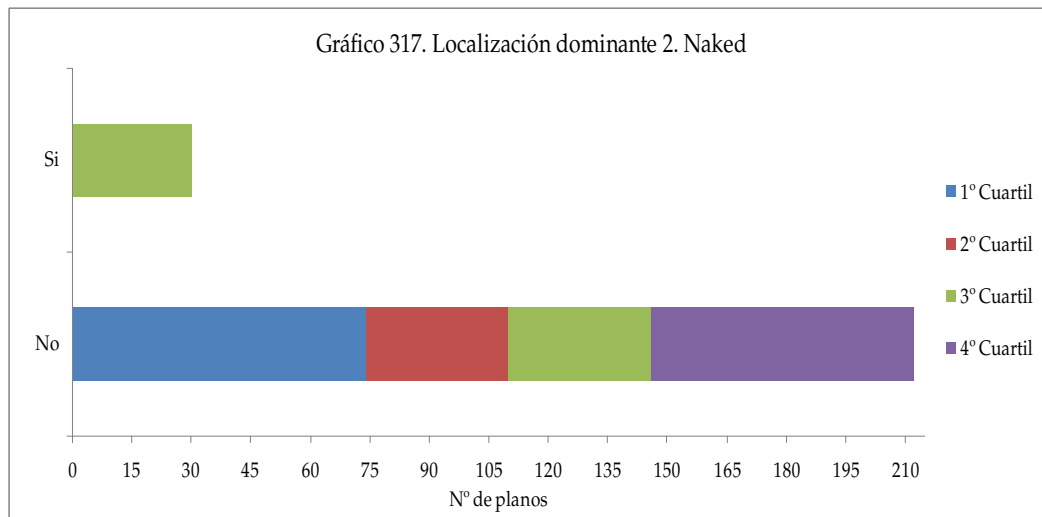


Gráfico - 317

Tabla 310. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	21	59	48	193
	Porcentaje	92,9%	36,8%	90,8%	98,0%	80,1%
Sí	N° de planos	5	36	6	1	48
	Porcentaje	7,1%	63,2%	9,2%	2,0%	19,9%
Total		70	57	65	49	241

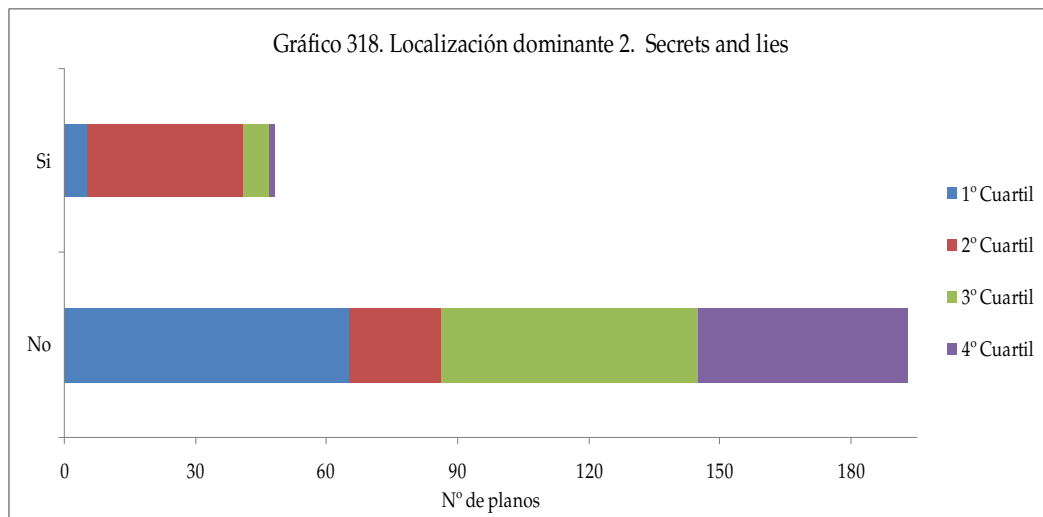


Gráfico - 318

Tabla 311. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	31	56	53	207
	Porcentaje	100,0%	60,8%	78,9%	98,1%	85,2%
Sí	N° de planos	0	20	15	1	36
	Porcentaje	0,0%	39,2%	21,1%	1,9%	14,8%
Total		67	51	71	54	243

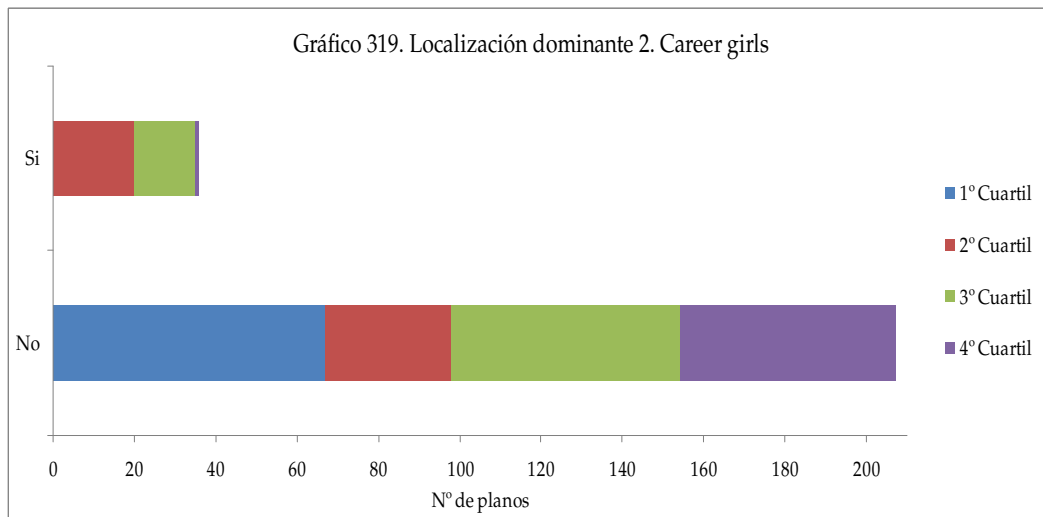


Gráfico - 319

Tabla 312. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	58	57	63	59	237
	Porcentaje	87,9%	78,1%	90,0%	100,0%	88,4%
Sí	N° de planos	8	16	7	0	31
	Porcentaje	12,1%	21,9%	10,0%	0,0%	11,6%
Total		53	53	52	52	210

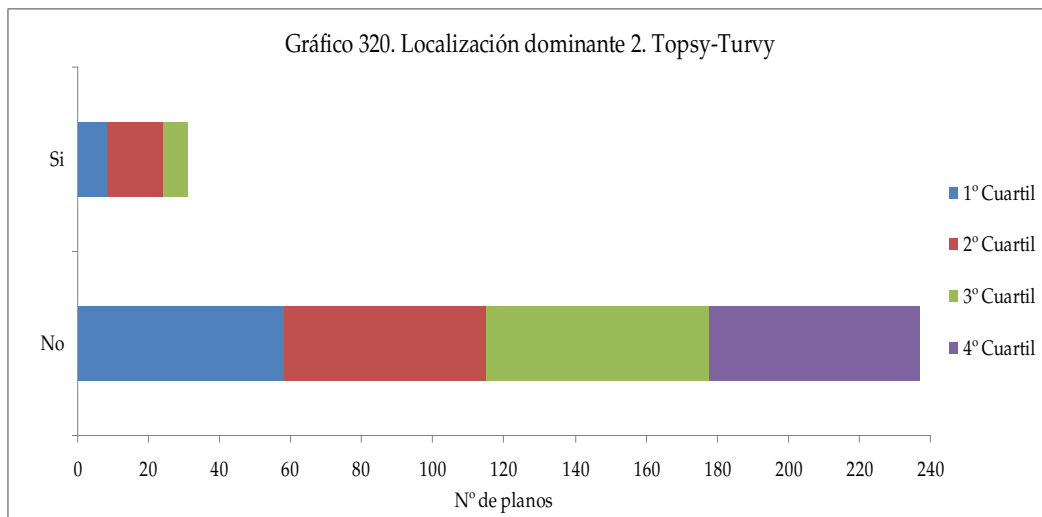


Gráfico - 320

Tabla 313. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	63	57	39	31	190
	Porcentaje	100,0%	100,0%	60,0%	57,4%	79,5%
Sí	N° de planos	0	0	26	23	49
	Porcentaje	0,0%	0,0%	40,0%	42,6%	20,5%
Total		63	57	65	54	239

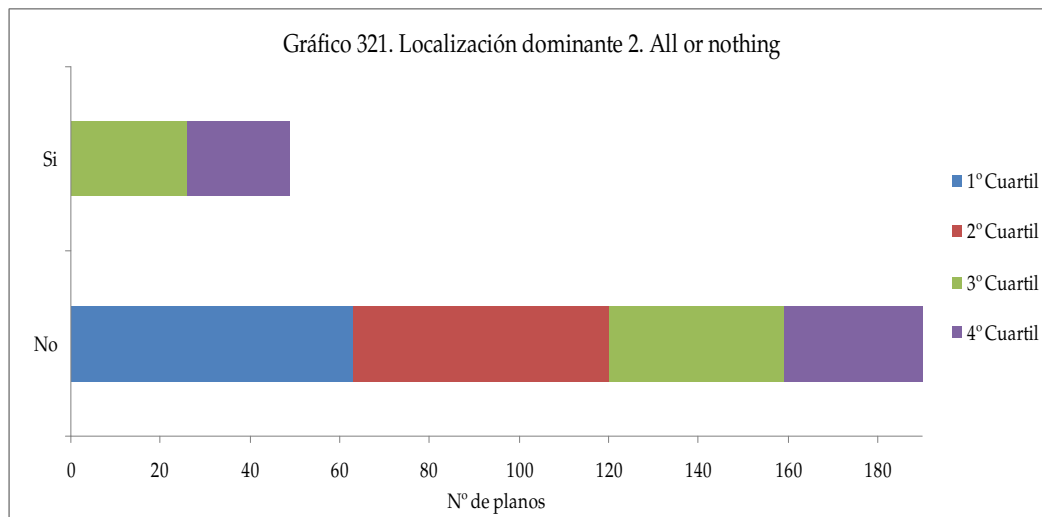


Gráfico - 321

Tabla 314. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	57	24	58	192
	Porcentaje	100,0%	98,3%	35,8%	96,7%	80,7%
Sí	N° de planos	0	1	43	2	46
	Porcentaje	0,0%	1,7%	64,2%	3,3%	19,3%
Total		53	58	67	60	238

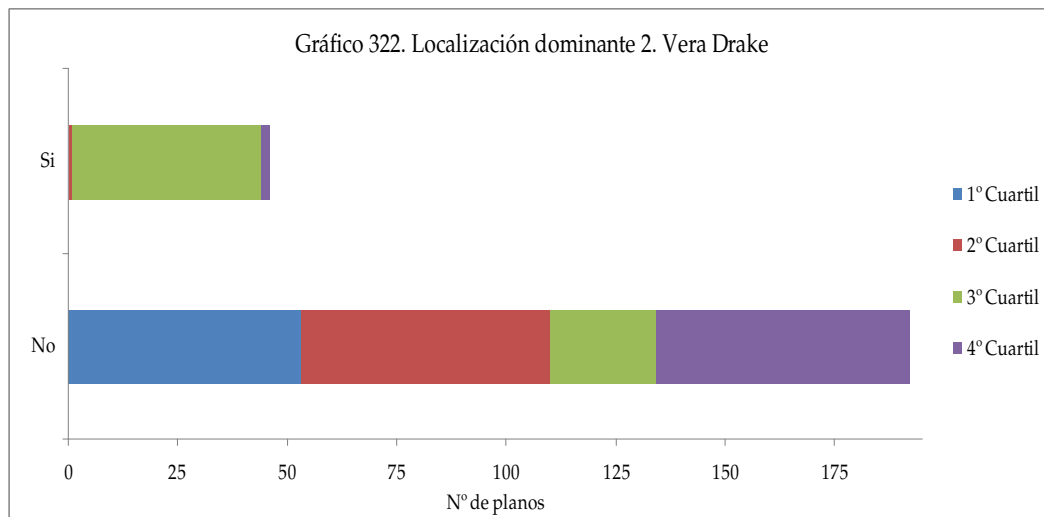


Gráfico - 322

Tabla 315. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	50	39	40	195
	Porcentaje	88,0%	84,7%	73,6%	72,7%	80,6%
Sí	N° de planos	9	9	14	15	47
	Porcentaje	12,0%	15,3%	26,4%	27,3%	19,4%
Total		75	59	53	55	242

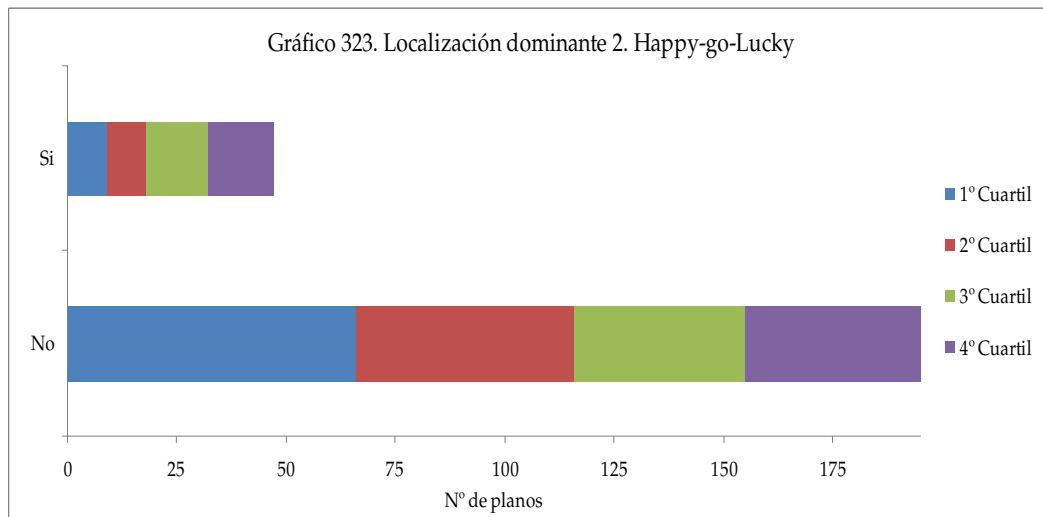


Gráfico - 323

Las tablas 308-315 y los gráficos 316-323 muestran que sólo en dos filmes – *Secrets and lies* y *Happy-go-Lucky*– la localización dominante 2 está presente en la totalidad de los cuartiles. Está presente en tres cuartiles en *Life is sweet*, *Career girls*, y *Vera Drake*, en dos en *Topsy-Turvy* y *All or nothing*, y en uno en *Naked*.

La evolución de la presencia de la localización dominante 2 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos.

La mitad de los filmes (*Life is sweet*, *Secrets and lies*, *Career girls* y *Topsy-Turvy*) concentran sus máximos porcentajes en el segundo cuartil, y la otra mitad los concentran en los dos últimos cuartiles.

En los filmes *Naked* (la casa de la camarera), *Secrets and lies* (la casa de Cinthya y Roxanne) y *Career girls* (la casa de las estudiantes) la localización dominante 2 es el hogar si consideramos las localizaciones temáticas. En *Life is sweet* (restaurante de Autrey) y en *Topsy-Turvy* es el trabajo (la oficina de D'Oyly), en *All or nothing* es la sanidad (hospital) y en *Happy-go-Lucky* una localización neutra (una calle cualquiera).

4.2.11.3. Resultados descriptivos de la variable localización dominante 3 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 316. Frecuencias. Localización dominante 3	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	204	97,1%	6	2,9%	210
Naked	201	83,1%	41	16,9%	242
Secrets and lies	203	84,2%	38	15,8%	241
Career girls	215	88,5%	28	11,5%	243
Topsy-Turvy	246	91,8%	22	8,2%	268
All or nothing	205	85,8%	34	14,2%	239
Vera Drake	206	86,6%	32	13,4%	238
Happy-go-Lucky	205	84,7%	37	15,3%	242
Total	1685	87,6%	238	12,4%	1923

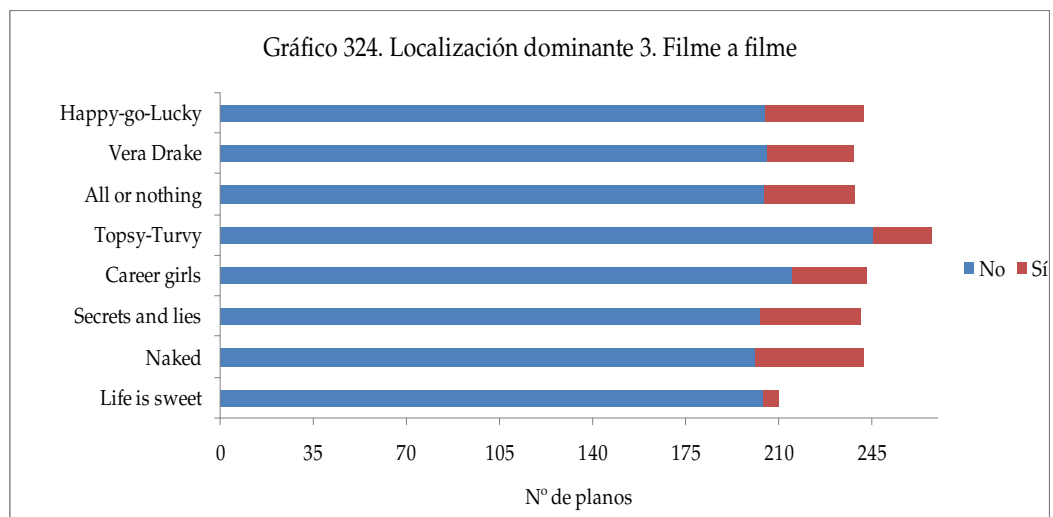


Gráfico - 324

En la tabla 316 y en el gráfico 324 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia de la localización dominante 2 en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 316 se extrae que –de media en la totalidad de los filmes– la presencia de este tipo de localización es inferior a su ausencia, es decir que en todos los filmes la ausencia de esta localización es superior a su presencia. No obstante el filme con el mayor porcentaje es *Naked* y el que posee el menor porcentaje es *Life is sweet*.

Si tenemos en cuenta la evolución de la localización dominante 3 a lo largo de su filmografía, se observa que se producen oscilaciones aumentando y disminuyendo de forma irregular sin que exista un patrón común a todas.

Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce un aumento del porcentaje de la presencia de esta localización.

- Evolución de la variable localización dominante 3 en el universo analizado

Tabla 317. Localización dominante 3		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	432	387	457	409	1685
	Porcentaje	82,9%	87,2%	89,8%	91,1%	87,6%
Sí	N° de planos	89	57	52	40	238
	Porcentaje	17,1%	12,8%	10,2%	8,9%	12,4%
Total		521	444	509	449	1923

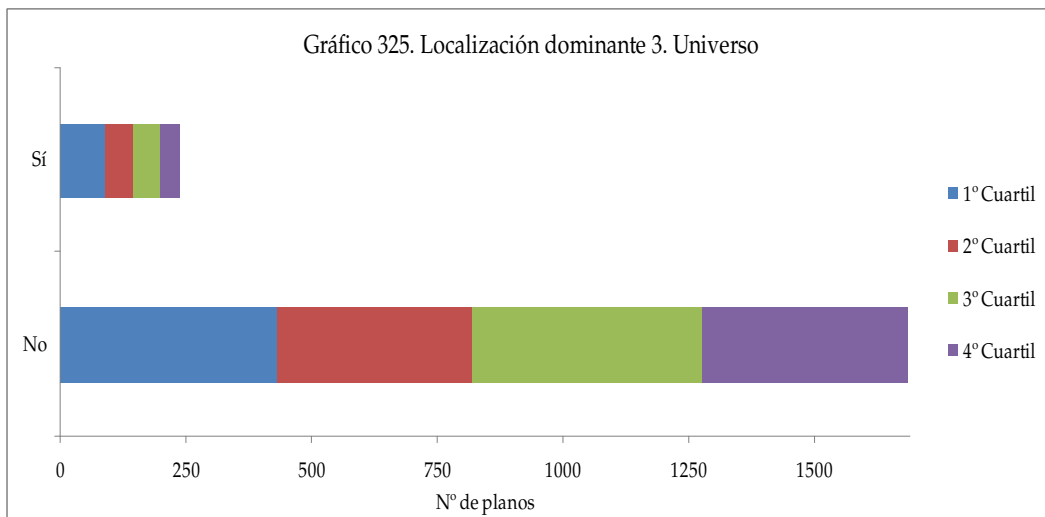


Gráfico - 325

En la tabla 317 y en el gráfico 325 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la localización dominante 3 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 317 se extrae que la presencia de este tipo de localización es escasa en comparación con su ausencia, en la totalidad del universo y cuartil a cuartil.

La localización dominante 3 evoluciona de modo regular a lo largo de los cuatro cuartiles, disminuyendo progresivamente del primer al cuarto cuartil. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el primer cuartil.

- Evolución de la variable localización dominante 3 filme a filme

Tabla 318. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	47	53	52	52	204
	Porcentaje	88,7%	100,0%	100,0%	100,0%	97,1%
Sí	N° de planos	6	0	0	0	6
	Porcentaje	11,3%	0,0%	0,0%	0,0%	2,9%
Total		53	53	52	52	210

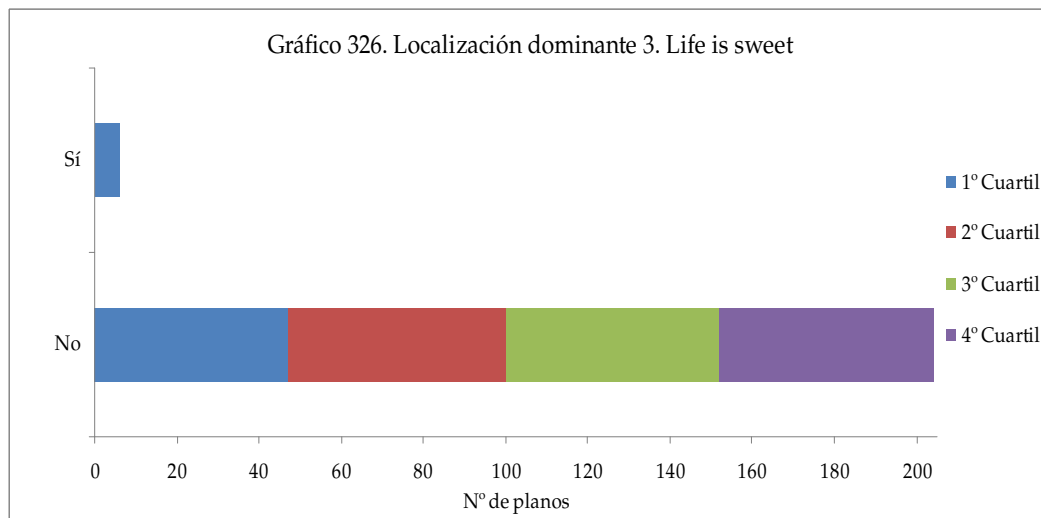


Gráfico - 326

Tabla 319. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	7	54	66	201
	Porcentaje	100,0%	19,4%	81,8%	100,0%	83,1%
Sí	N° de planos	0	29	12	0	41
	Porcentaje	0,0%	80,6%	18,2%	0,0%	16,9%
Total		74	36	66	66	242

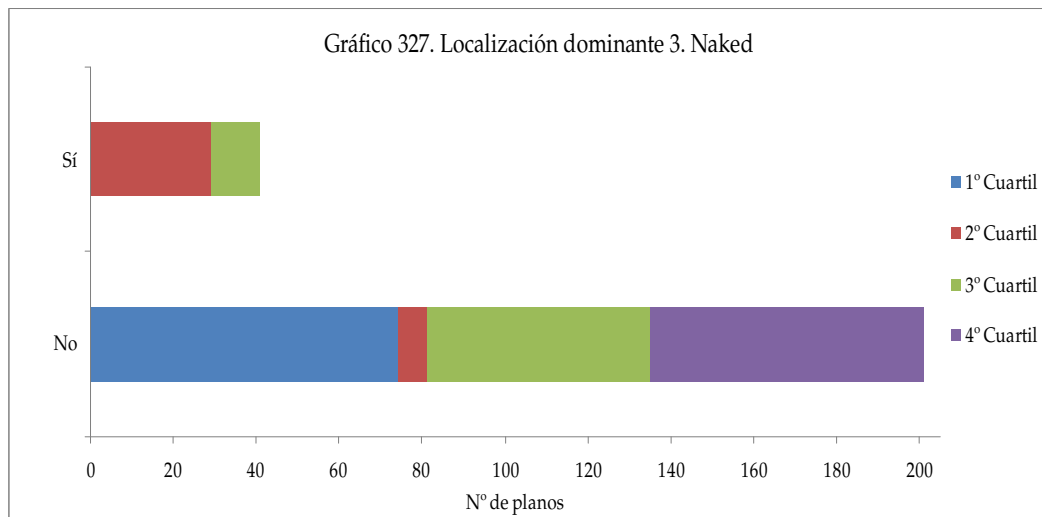


Gráfico - 327

Tabla 320. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	65	57	32	49	203
	Porcentaje	92,9%	100,0%	49,2%	100,0%	84,2%
Sí	N° de planos	5	0	33	0	38
	Porcentaje	7,1%	0,0%	50,8%	0,0%	15,8%
Total		70	57	65	49	241

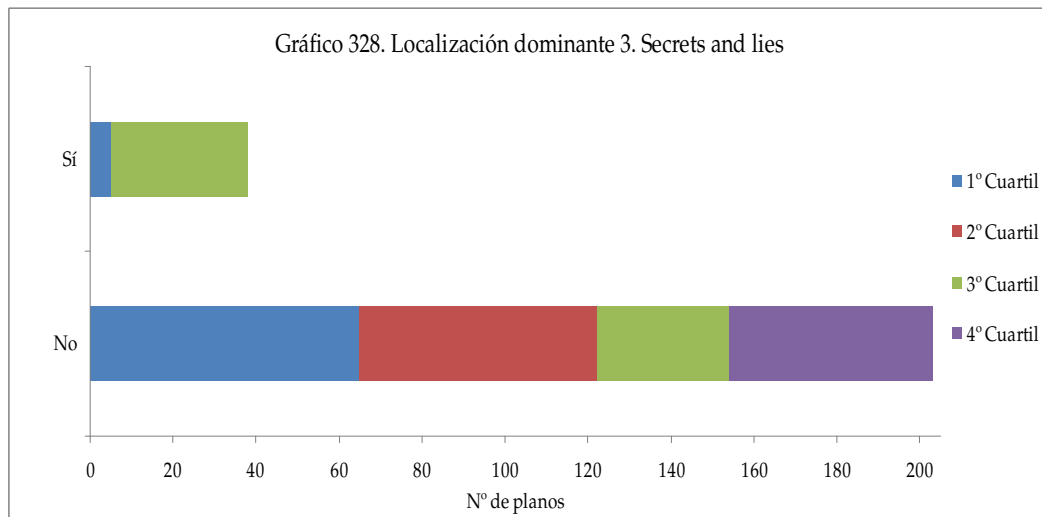


Gráfico - 328

Tabla 321. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	39	51	71	54	215
	Porcentaje	58,2%	100,0%	100,0%	100,0%	88,5%
Sí	N° de planos	28	0	0	0	28
	Porcentaje	41,8%	0,0%	0,0%	0,0%	11,5%
Total		67	51	71	54	243

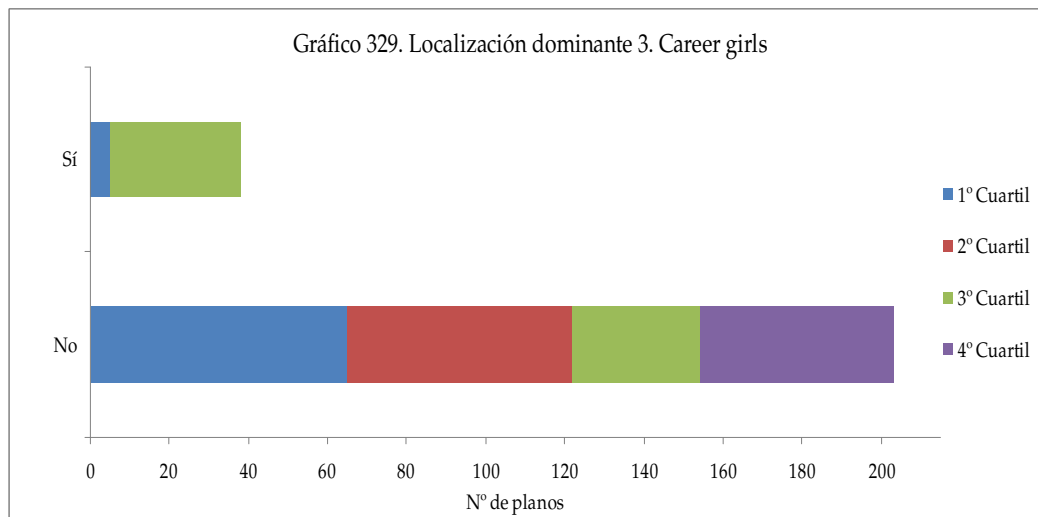


Gráfico - 329

Tabla 322. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	70	70	53	246
	Porcentaje	80,3%	95,9%	100,0%	89,8%	91,8%
Sí	N° de planos	13	3	0	6	22
	Porcentaje	19,7%	4,1%	0,0%	10,2%	8,2%
Total		66	73	70	59	268

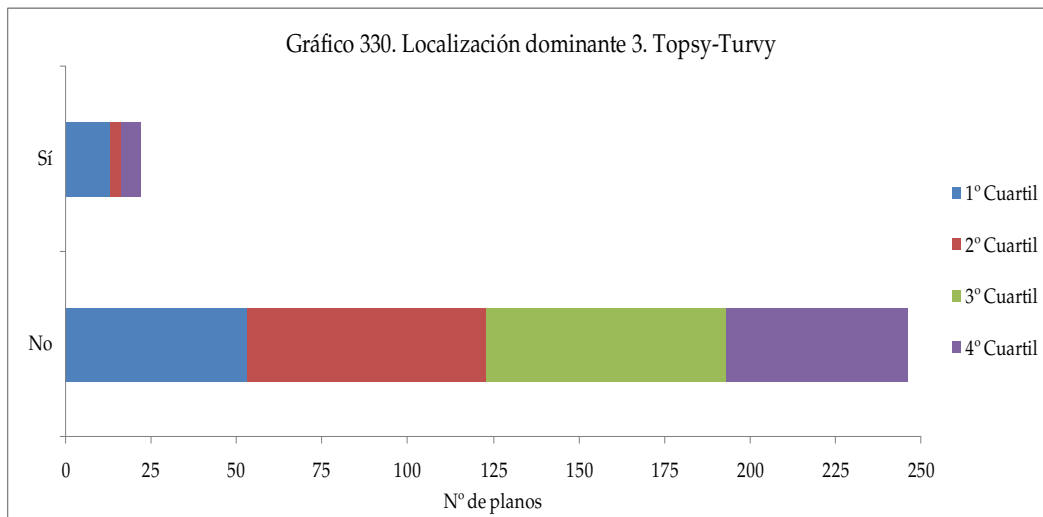


Gráfico - 330

Tabla 323. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	56	33	62	54	205
	Porcentaje	88,9%	57,9%	95,4%	100,0%	85,8%
Sí	N° de planos	7	24	3	0	34
	Porcentaje	11,1%	42,1%	4,6%	0,0%	14,2%
Total		63	57	65	54	239

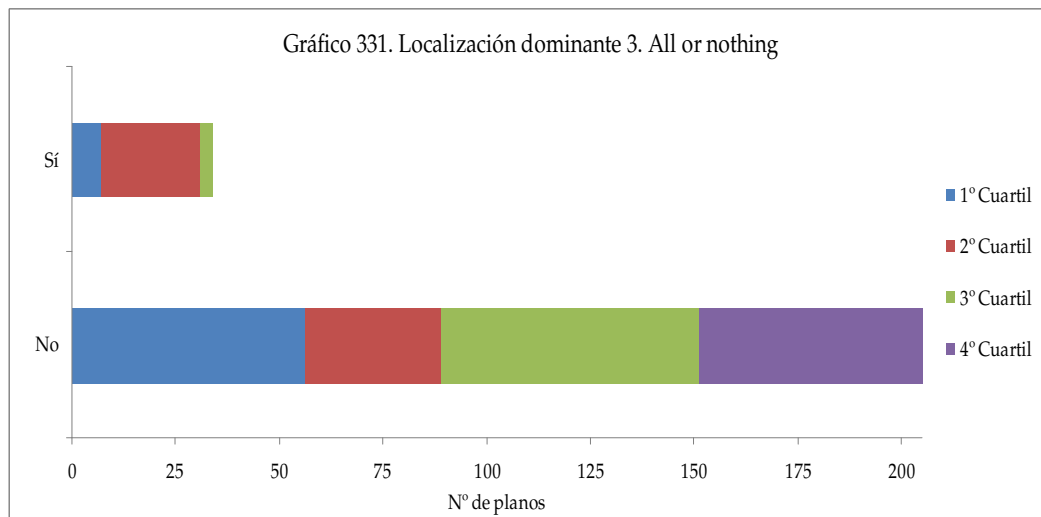


Gráfico - 331

Tabla 324. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	58	67	28	206
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	46,7%	86,6%
Sí	N° de planos	0	0	0	32	32
	Porcentaje	0,0%	0,0%	0,0%	53,3%	13,4%
Total		53	58	67	60	238

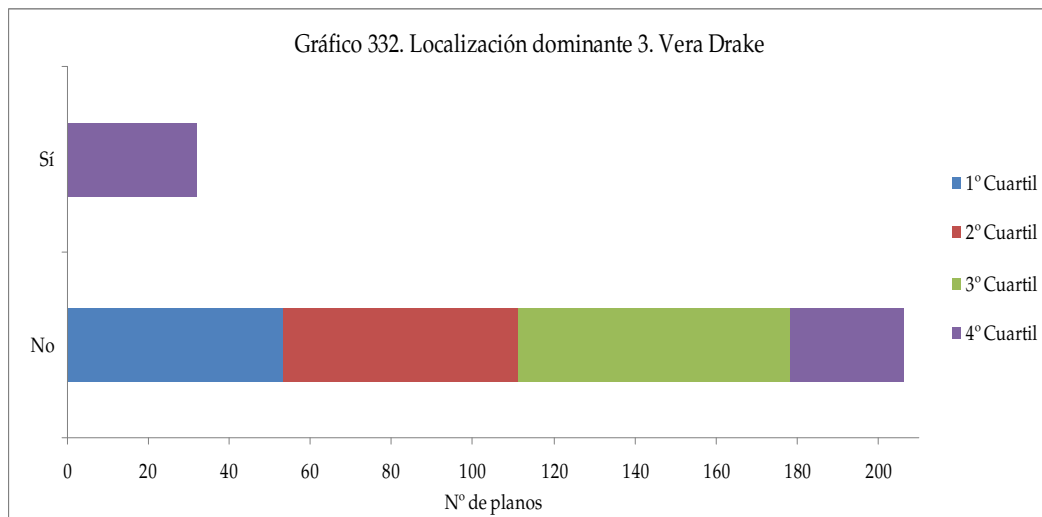


Gráfico - 332

Tabla 325. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	45	58	49	53	205
	Porcentaje	60,0 %	98,3%	92,5%	96,4%	84,7%
Sí	N° de planos	30	1	4	2	37
	Porcentaje	40,0%	1,7%	7,5%	3,6%	15,3%
Total		75	59	53	55	242

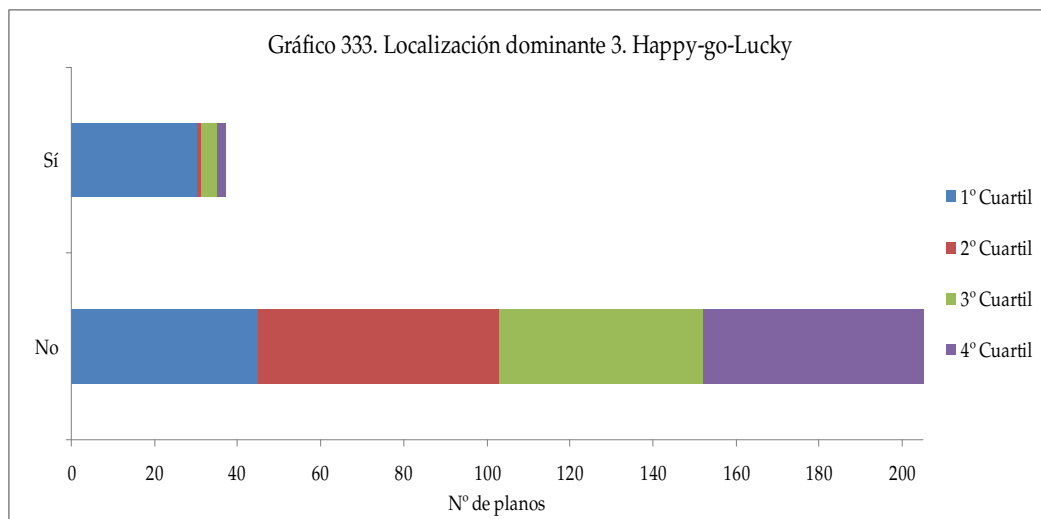


Gráfico - 333

Las tablas 318-325 y los gráficos 326-333 muestran que sólo en el filme *Happy-go-Lucky*, la localización dominante 3 está presente en la totalidad de los cuartiles. Está presente en tres cuartiles en *Topsy-Turvy* y *All or nothing*; en dos en *Naked* y *Secrets and lies*, y en uno en *Life is sweet*, *Career girls* y *Vera Drake*.

La evolución de la presencia de la localización dominante 3 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos.

Seis de los ocho filmes (*Life is sweet*, *Naked*, *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*) concentran sus máximos porcentajes en los dos primeros cuartiles.

En los filmes *Naked* (casa de la mujer ebria), *Career girls* (casa de los estudiantes 1), *Topsy-Turvy* (casa de Willie), *All or nothing* (casa de Donna y Maurine) y *Happy-go-Lucky* (casa de Poppy) la localización dominante 3 es el hogar en el amplio sentido de localización temática. En *Life is sweet* (escuela infantil) y en *Secrets and lies* (estudio fotográfico) la localización temática es el trabajo, y en *Vera Drake* (juzgado) es la justicia.

4.2.11.4. Resultados descriptivos de la variable localización dominante 4 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 326. Frecuencias. Localización dominante 4	No		Sí		Nº de planos total
	Nº de planos	Porcentaje	Nº de planos	Porcentaje	
Life is sweet	202	96,2%	8	3,8%	210
Naked	222	91,7%	20	8,3%	242
Secrets and lies	220	91,3%	21	8,7%	241
Career girls	219	90,1%	24	9,9%	243
Topsy-Turvy	254	94,8%	14	5,2%	268
All or nothing	216	90,4%	23	9,6%	239
Vera Drake	229	96,2%	9	3,8%	238
Happy-go-Lucky	221	91,3%	21	8,7%	242
Total	1783	92,7%	140	7,3%	1923

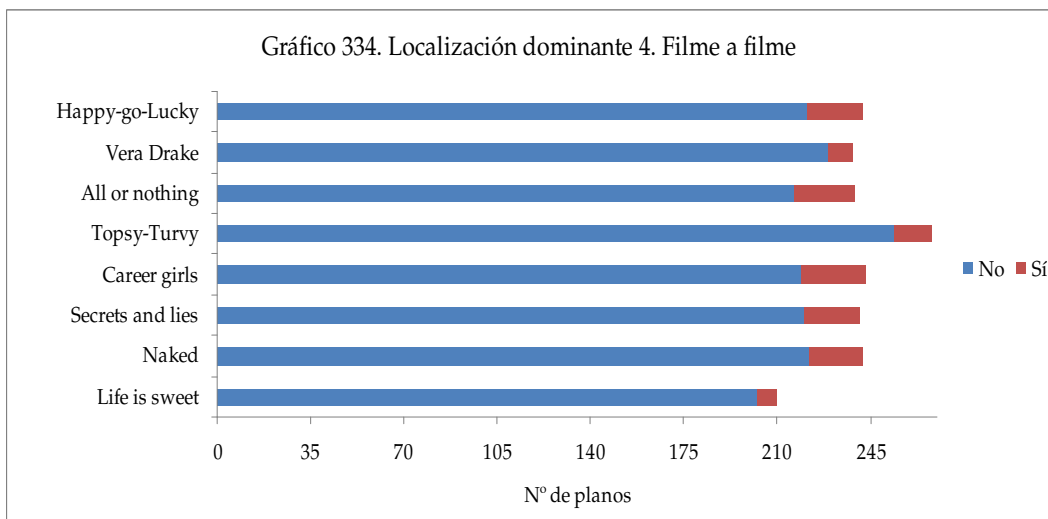


Gráfico - 334

En la tabla 326 y en el gráfico 334 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia de la localización dominante 2 en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 326 se extrae que –de media en la totalidad de los filmes– la presencia de este tipo de localización es inferior a su ausencia, es decir que en todos los filmes la ausencia de esta localización es superior a su presencia. No obstante el filme con el mayor porcentaje es *Career girls* y los que poseen el menor porcentaje son *Life is sweet* y *Vera Drake*, con una cantidad similar.

Si tenemos en cuenta la evolución de la localización dominante 4 a lo largo de su filmografía, se observa que se produce un aumento progresivo desde *Life is sweet* hasta *Career girls*, y a partir de este filme se suceden oscilaciones irregulares, aumentando y disminuyendo sin que exista un patrón común a todas.

Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce un aumento del porcentaje de la presencia de esta localización.

- Evolución de la variable localización dominante 4 en el universo analizado

Tabla 327. Localización dominante 4		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	463	413	483	424	1783
	Porcentaje	88,9%	93,0%	94,9%	94,4%	92,7%
Sí	N° de planos	58	31	26	25	140
	Porcentaje	11,1%	7,0%	5,1%	5,6%	7,3%
Total		521	444	509	449	1923

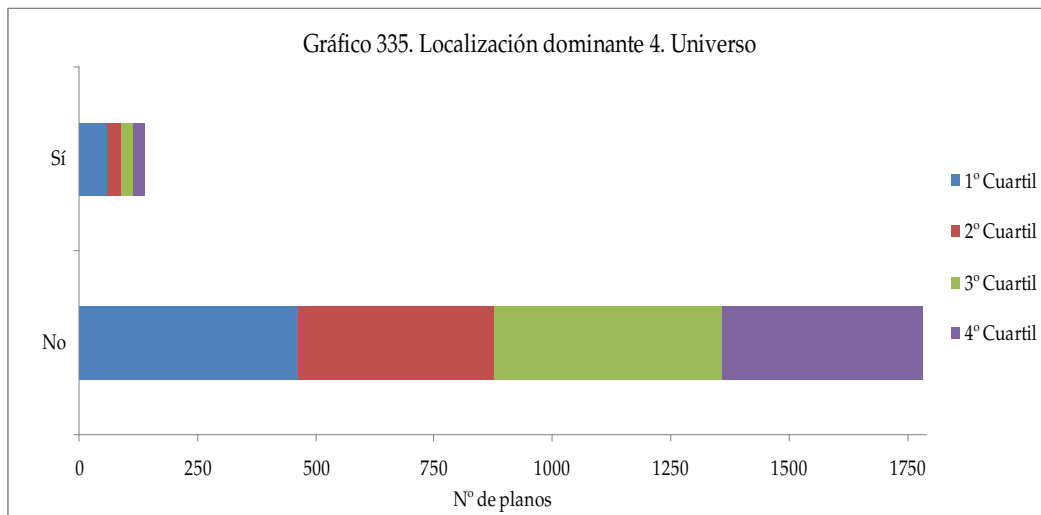


Gráfico - 335

En la tabla 327 y en el gráfico 335 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la localización dominante 4 en el universo entero dividido en cuatro cuartiles.

De la tabla 327 se extrae que la presencia de este tipo de localización es escasa en comparación con su ausencia, en la totalidad del universo y cuartil a cuartil.

La localización dominante 4 evoluciona descendiendo de modo progresivo del primero al tercer cuartil y aumentando en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el primer cuartil.

- Evolución de la variable localización dominante 4 filme a filme

Tabla 328. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	53	45	51	202
	Porcentaje	100,0%	100,0%	86,5%	98,1%	96,2%
Sí	N° de planos	0	0	7	1	8
	Porcentaje	0,0%	0,0%	13,5%	1,9%	3,8%
Total		53	53	52	52	210

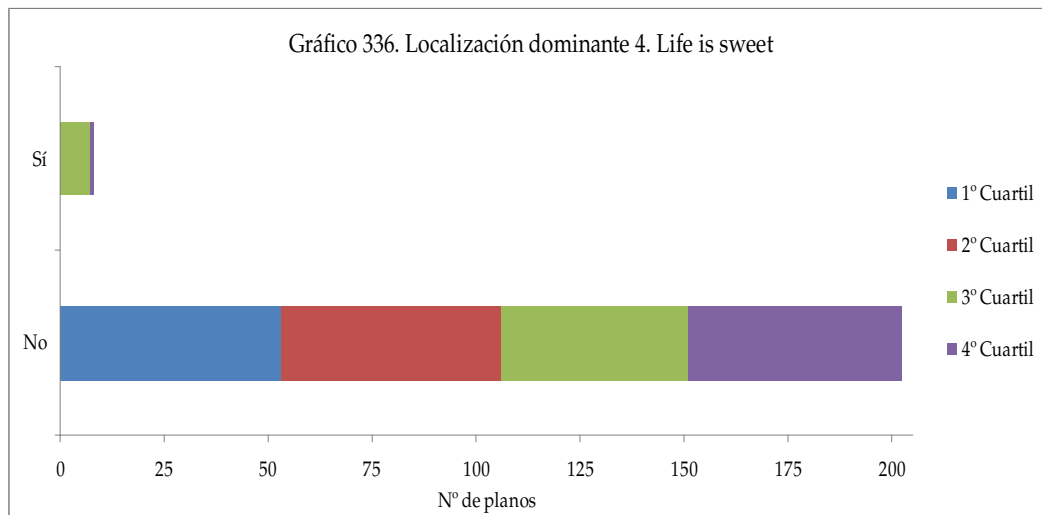


Gráfico - 336

Tabla 329. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	74	16	66	66	222
	Porcentaje	100,0%	44,4%	100,0%	100,0%	91,7%
Sí	N° de planos	0	20	0	0	20
	Porcentaje	0,0%	55,6%	0,0%	0,0%	8,3%
Total		74	36	66	66	242

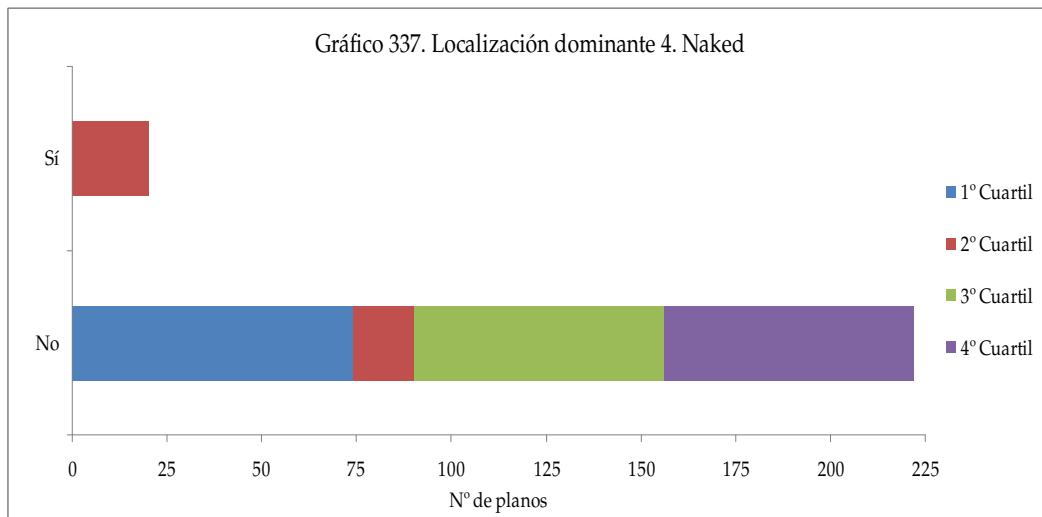


Gráfico - 337

Tabla 330. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	49	57	65	49	220
	Porcentaje	70,0%	100,0%	100,0%	100,0%	91,3%
Sí	N° de planos	21	0	0	0	21
	Porcentaje	30,0%	0,0%	0,0%	0,0%	8,7%
Total		70	57	65	49	241

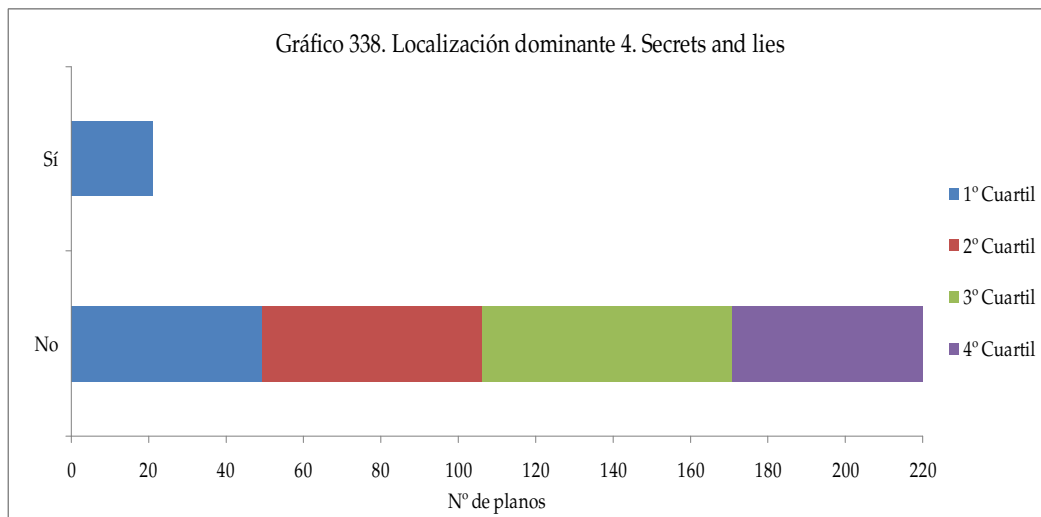


Gráfico - 338

Tabla 331. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	71	30	219
	Porcentaje	100,0%	100,0%	100,0%	55,6%	90,1%
Sí	N° de planos	0	0	0	24	24
	Porcentaje	0,0%	0,0%	0,0%	44,4%	9,9%
Total		67	51	71	54	243

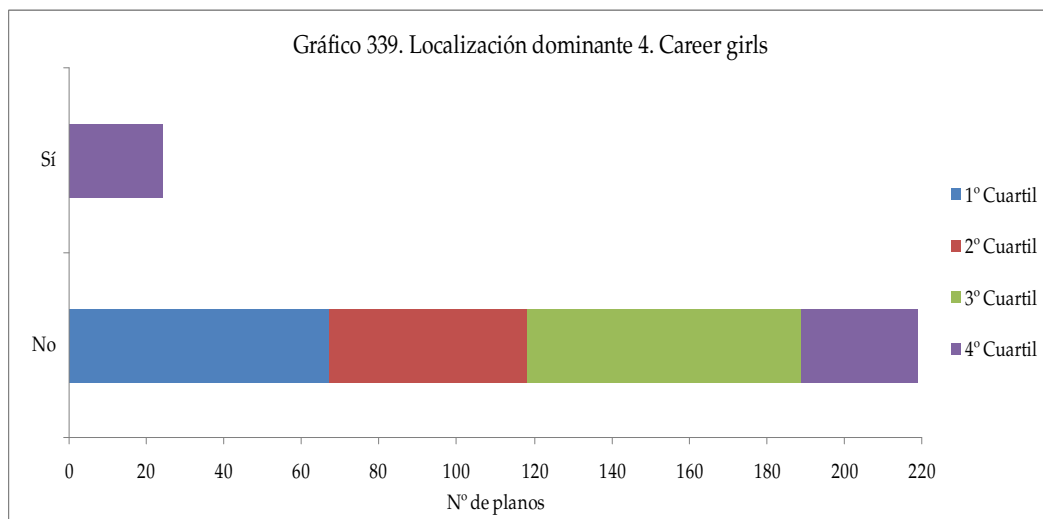


Gráfico - 339

Tabla 332. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	52	73	70	59	254
	Porcentaje	78,8%	100,0%	100,0%	100,0%	94,8%
Sí	N° de planos	14	0	0	0	14
	Porcentaje	21,2%	0,0%	0,0%	0,0%	5,2%
Total		66	73	70	59	268

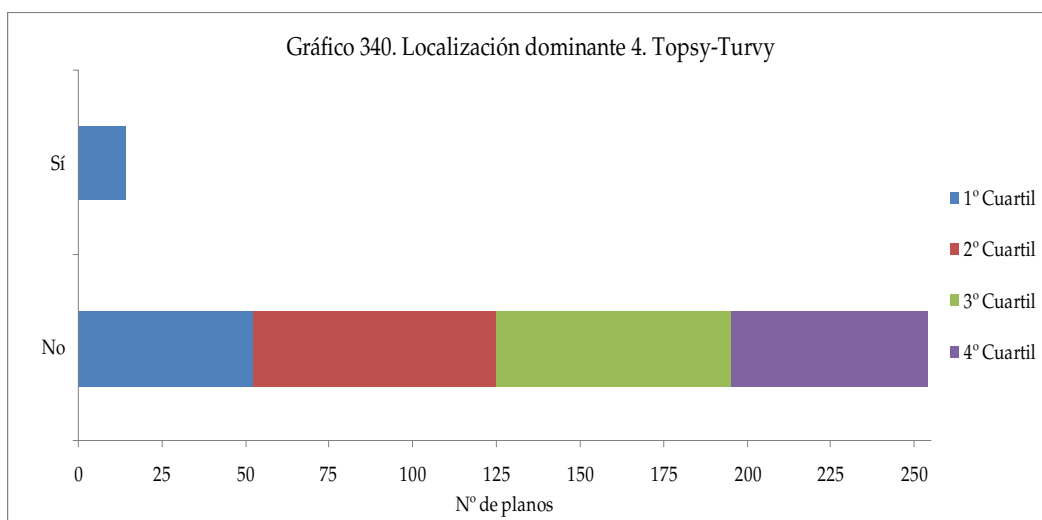


Gráfico - 340

Tabla 333. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	58	52	52	54	216
	Porcentaje	92,1%	91,2%	80,0%	100,0%	90,4%
Sí	N° de planos	5	5	13	0	23
	Porcentaje	7,9%	8,8%	20,0%	0,0%	9,6%
Total		63	57	65	54	239

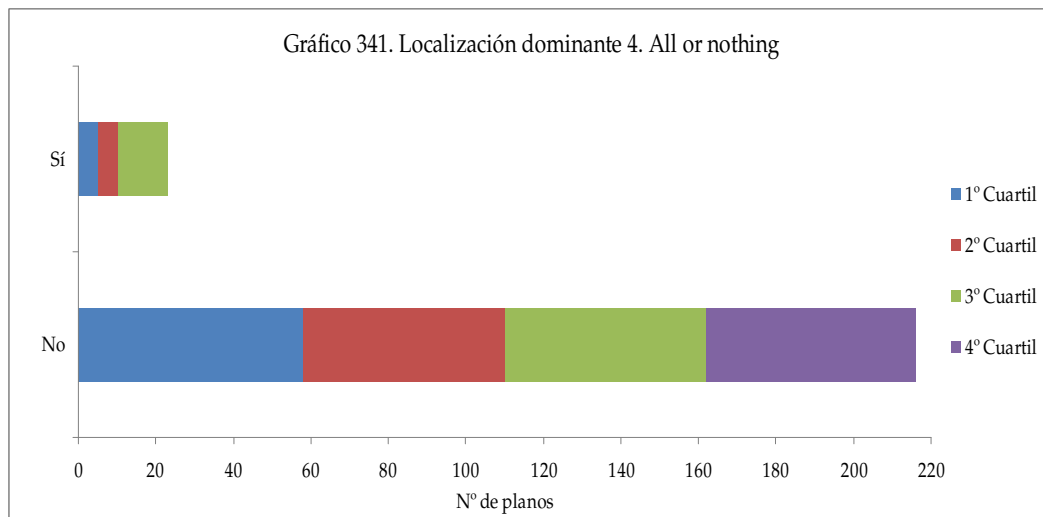


Gráfico - 341

Tabla 334. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	44	58	67	60	229
	Porcentaje	83,0%	100,0%	100,0%	100,0%	96,2%
Sí	N° de planos	9	0	0	0	9
	Porcentaje	17,0%	0,0%	0,0%	0,0%	3,8%
Total		53	58	67	60	238

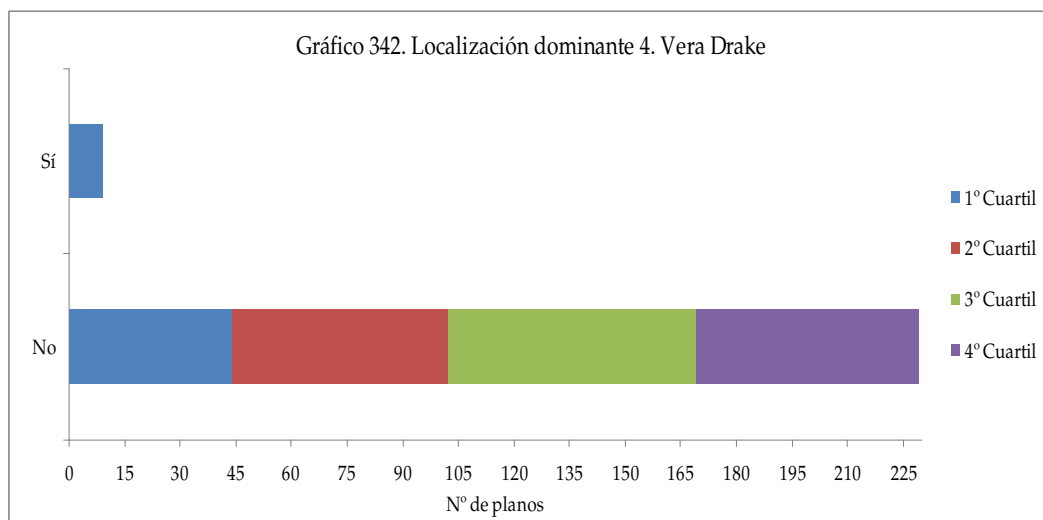


Gráfico - 342

Tabla 335. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	66	53	47	55	221
	Porcentaje	88,0%	89,8%	88,7%	100,0%	91,3%
Sí	N° de planos	9	6	6	0	21
	Porcentaje	12,0%	10,2%	11,3%	0,0%	8,7%
Total		75	59	53	55	242

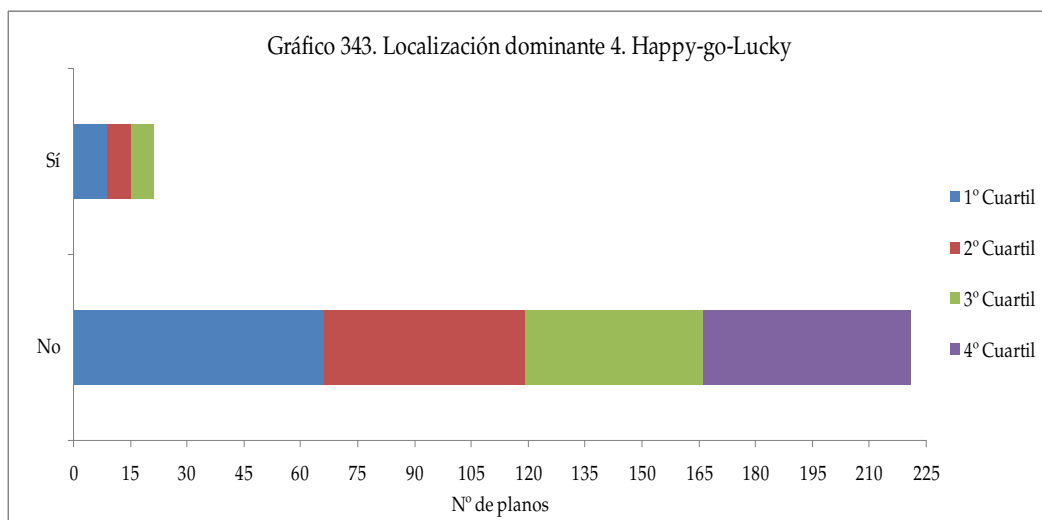


Gráfico - 343

Las tablas 328-335 y los gráficos 336-343 muestran que la localización dominante 4 no está presente en la totalidad de los cuartiles en ningún filme. Está presente en tres cuartiles en *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*; en dos en *Life is sweet*, y en uno en *Naked*, *Secrets and lies*, *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*.

La evolución de la presencia de la localización dominante 4 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos.

Cinco de ocho filmes concentran sus máximos porcentajes de esta localización en los dos primeros cuartiles (*Naked*, *Secrets and lies*, *Topsy-Turvy*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*). Los restantes filmes (*Life is sweet*, *Career girls* y *All or nothing*) lo concentran en sus dos últimos cuartiles.

En los filmes *Life is sweet* (casa de Aubrey), *Topsy-Turvy* (casa de Arthur) y *Vera Drake* (casa de mujer 1), la localización dominante 4 es el hogar en el amplio sentido de localización temática. En *Naked* (edificio del vigilante), *All or nothing* (taxi de Phil) y en *Happy-go-Lucky* (escuela) la localización temática es el trabajo; y en *Career girls* (calle cualquiera) y *Secrets and lies* (centro de adopción) la localización temática es neutra.

4.2.11.5. Resultados descriptivos de la variable localización dominante 5 en el universo analizado y filme a filme

Tabla 336. Frecuencias. Localización dominante 5	No		Sí		N° de planos total
	N° de planos	Porcentaje	N° de planos	Porcentaje	
Life is sweet	207	98,6%	3	1,4%	210
Naked	233	96,3%	9	3,7%	242
Secrets and lies	230	95,4%	11	4,6%	241
Career girls	217	89,3%	26	10,7%	243
Topsy-Turvy	255	95,1%	13	4,9%	268
All or nothing	227	95,0%	12	5,0%	239
Vera Drake	225	94,5%	13	5,5%	238
Happy-go-Lucky	226	93,4%	16	6,6%	242
Total	1820	94,6%	103	5,4%	1923

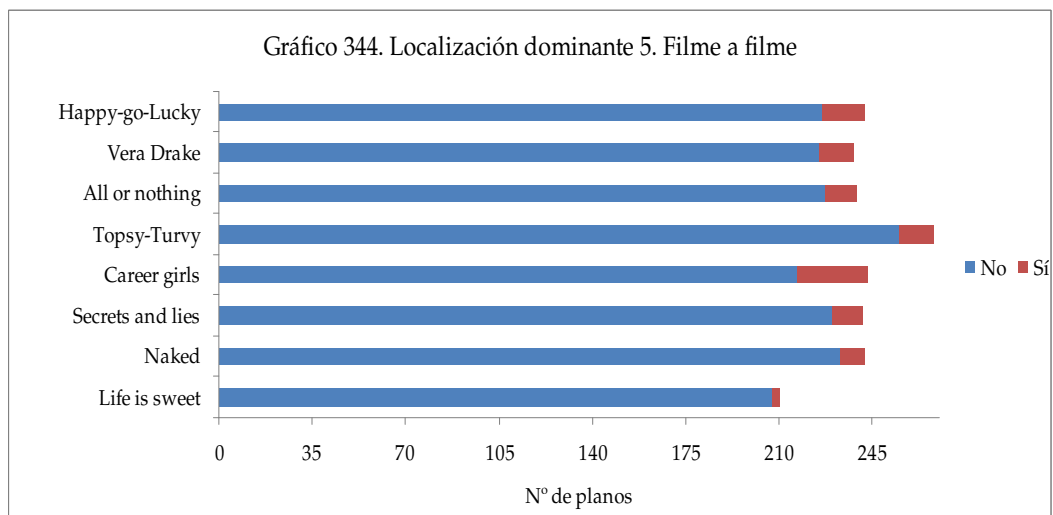


Gráfico - 344

En la tabla 336 y en el gráfico 344 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la presencia de la localización dominante 2 en el universo entero y filme a filme.

De la tabla 336 se extrae que –de media en la totalidad de los filmes– la presencia de este tipo de localización es inferior a su ausencia, es decir que en todos los filmes la ausencia de esta localización es superior a su presencia. No obstante el filme con el mayor porcentaje es *Career girls* y el que posee el menor porcentaje es *Life is sweet*.

Si tenemos en cuenta la evolución de la localización dominante 5 a lo largo de su filmografía, se observa que se produce un aumento progresivo desde *Life is sweet* hasta *Career girls*, desciende en *Topsy-Turvy* y vuelve a aumentar progresivamente desde este filme hasta *Happy-go-Lucky*.

Si se tiene en cuenta el primer filme y el último, se produce un aumento del porcentaje de la presencia de esta localización.

- Evolución de la variable localización dominante 5 en el universo analizado

Tabla 337. Localización dominante 5		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	499	435	456	430	1820
	Porcentaje	95,8%	98,0%	89,6%	95,8%	94,6%
Sí	N° de planos	22	9	53	19	103
	Porcentaje	4,2%	2,0%	10,4%	4,2%	5,4%
Total		521	444	509	449	1923

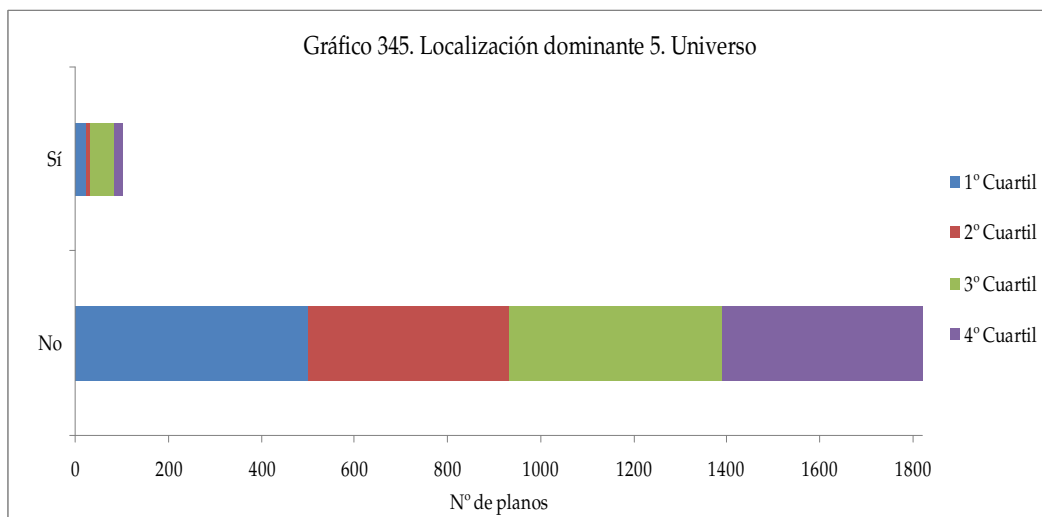


Gráfico - 345

En la tabla 337 y en el gráfico 345 se muestran numérica y visualmente los resultados relativos a la localización dominante 5 en el universo entero dividido en cuatro cuantiles.

De la tabla 337 se extrae que la presencia de este tipo de localización es escasa en comparación con su ausencia, en la totalidad del universo y cuartil a cuartil.

La localización dominante 5 evoluciona descendiendo del primer al segundo cuartil, aumentando del segundo al tercero y volviendo a disminuir en el cuarto. El máximo porcentaje de su presencia se sitúa en el tercer cuartil.

- Evolución de la variable localización dominante 5 filme a filme

Tabla 338. Life is sweet		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	50	52	52	207
	Porcentaje	100,0%	94,3%	100,0%	100,0%	98,6%
Sí	N° de planos	0	3	0	0	3
	Porcentaje	0,0%	5,7%	0,0%	0,0%	1,4%
Total		53	53	52	52	210

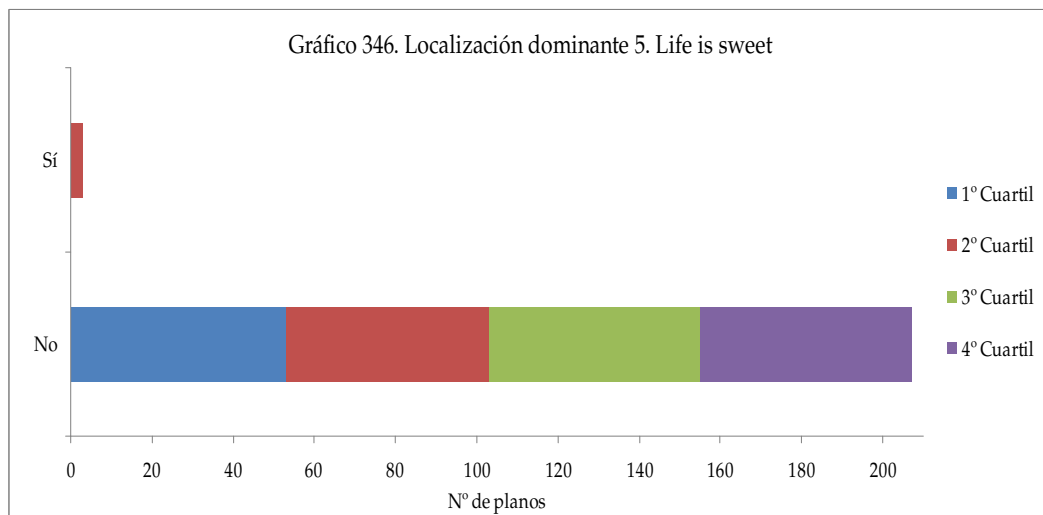


Gráfico - 346

Tabla 339. Naked		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	73	31	66	63	233
	Porcentaje	98,6%	86,1%	100,0%	95,5%	96,3%
Sí	N° de planos	1	5	0	3	9
	Porcentaje	1,4%	13,1%	0,0%	4,5%	3,7%
Total		74	36	66	66	242

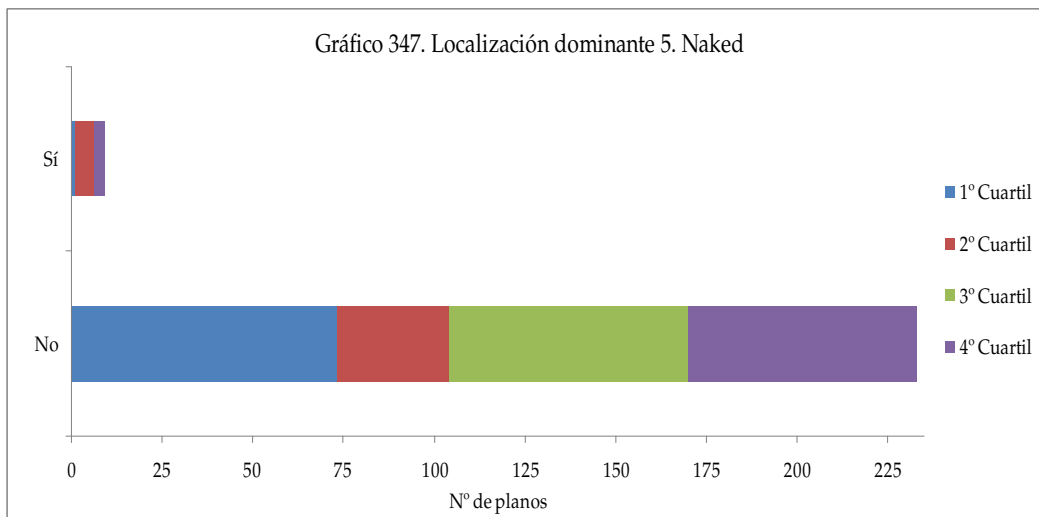


Gráfico - 347

Tabla 340. Secrets and lies		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	69	57	56	48	230
	Porcentaje	98,6%	100,0%	86,2%	98,0%	95,4%
Sí	N° de planos	1	0	9	1	11
	Porcentaje	1,4%	0,0%	13,8%	2,0%	4,6%
Total		70	57	65	49	241

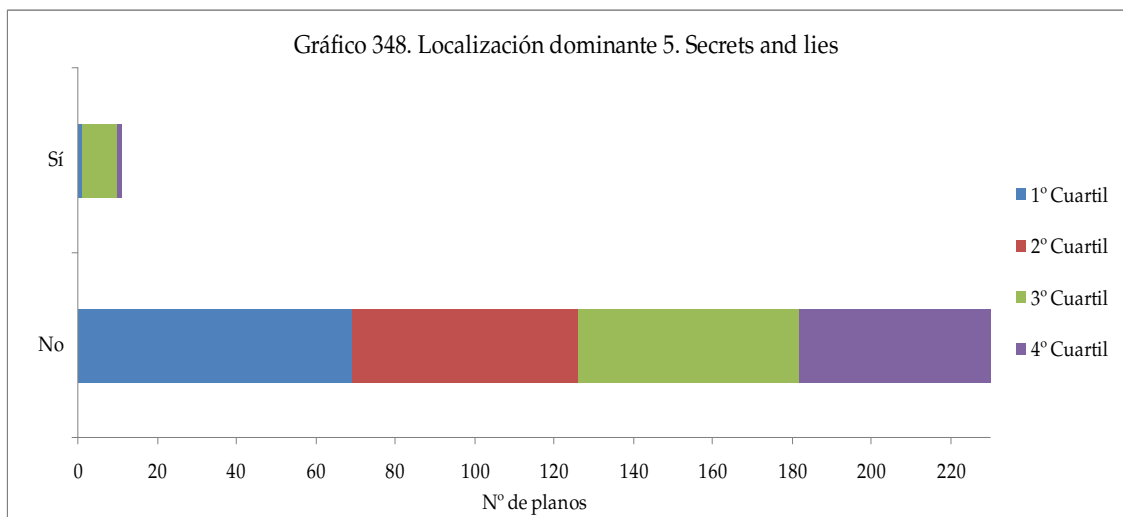


Gráfico - 348

Tabla 341. Career girls		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	67	51	45	54	217
	Porcentaje	100,0%	100,0%	63,4%	100,0%	89,3%
Sí	N° de planos	0	0	26	0	26
	Porcentaje	0,0%	0,0%	36,6%	0,0%	10,7%
Total		67	51	71	54	243

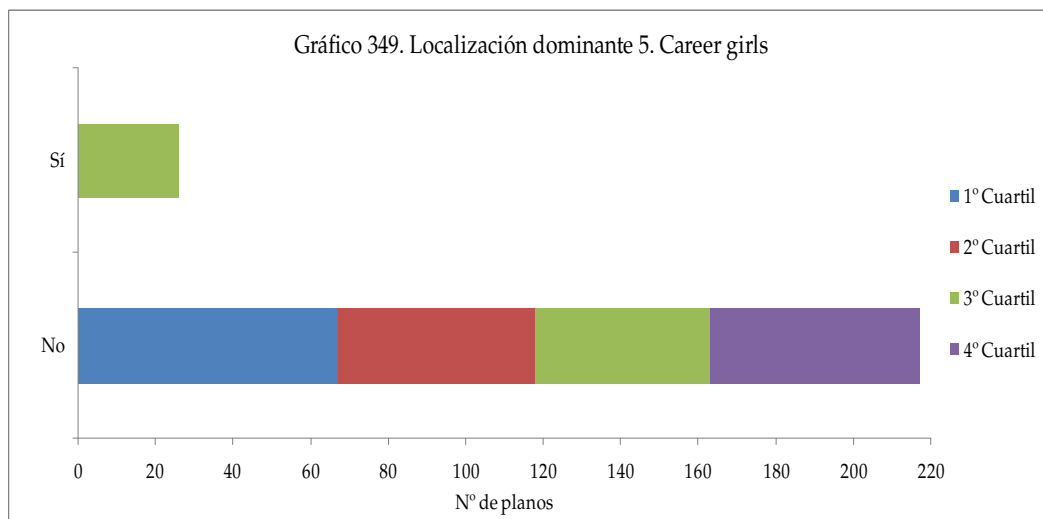


Gráfico - 349

Tabla 342. Topsy-Turvy		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	53	73	70	59	255
	Porcentaje	80,3%	100,0%	100,0%	100,0%	95,1%
Sí	N° de planos	13	0	0	0	13
	Porcentaje	19,7%	0,0%	0,0%	0,0%	4,9%
Total		66	73	70	59	268

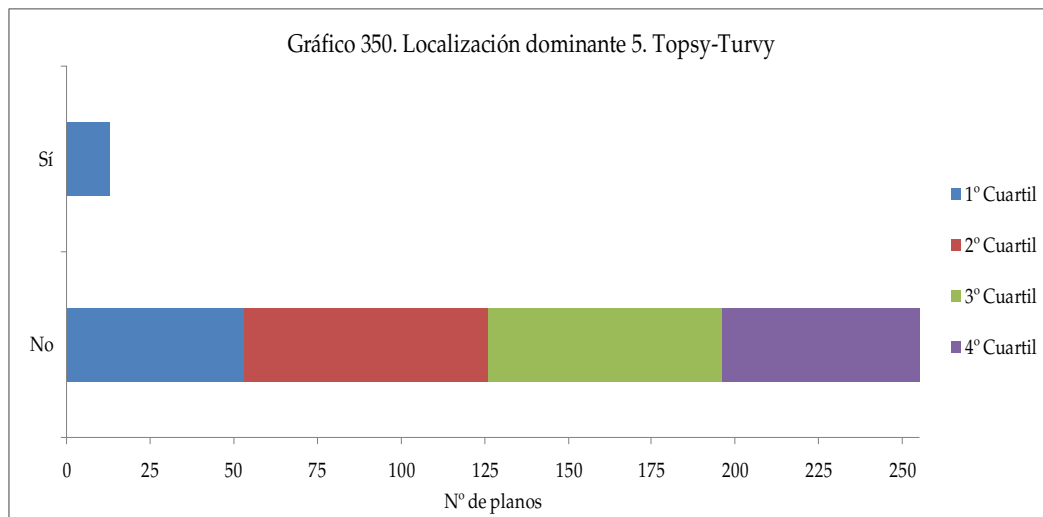


Gráfico - 350

Tabla 343. All or nothing		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	61	56	58	52	227
	Porcentaje	96,8%	98,2%	89,2%	96,3%	95,0%
Sí	N° de planos	2	1	7	2	12
	Porcentaje	3,2%	1,8%	10,8%	3,7%	5,0%
Total		63	57	65	54	239

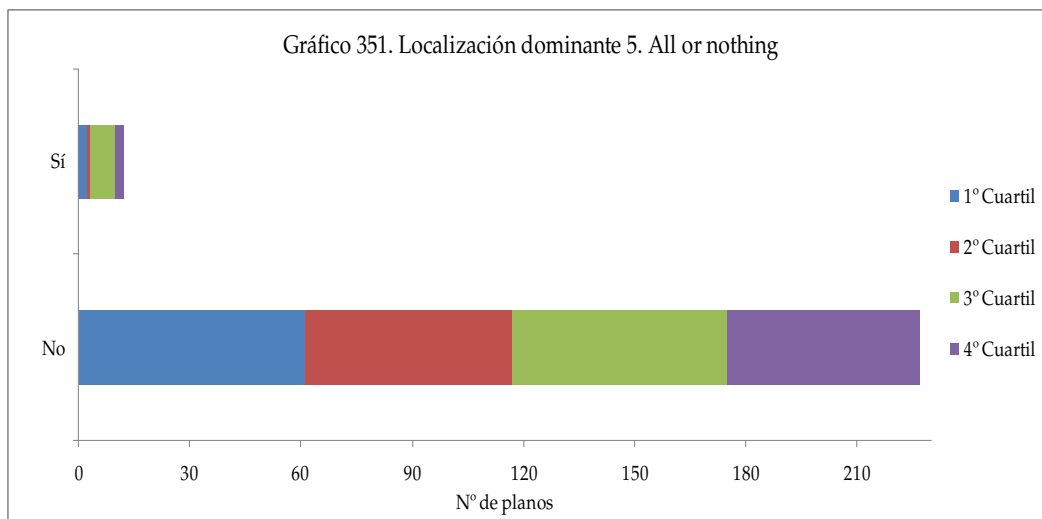


Gráfico - 351

Tabla 344. Vera Drake		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	48	58	67	52	225
	Porcentaje	90,6%	100,0%	100,0%	86,7%	94,5%
Sí	N° de planos	5	0	0	8	13
	Porcentaje	9,4%	0,0%	0,0%	13,3%	5,5%
Total		53	58	67	60	238

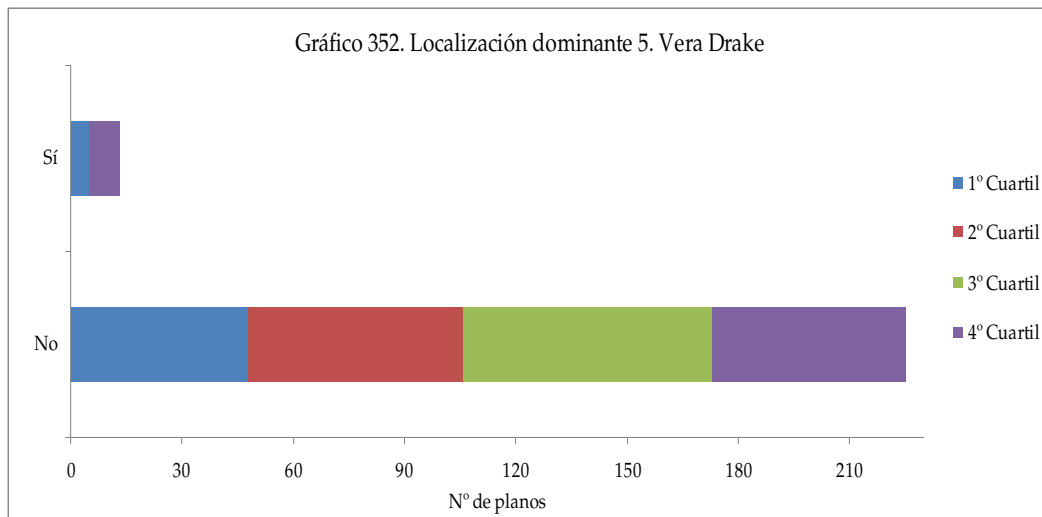


Gráfico - 352

Tabla 345. Happy-go-Lucky		1° Cuartil	2° Cuartil	3° Cuartil	4° Cuartil	N° de planos total
No	N° de planos	75	59	42	50	226
	Porcentaje	100,0%	100,0%	79,2%	90,9%	93,4%
Sí	N° de planos	0	0	11	5	16
	Porcentaje	0,0%	0,0%	20,8%	9,1%	6,6%
Total		75	59	53	55	242

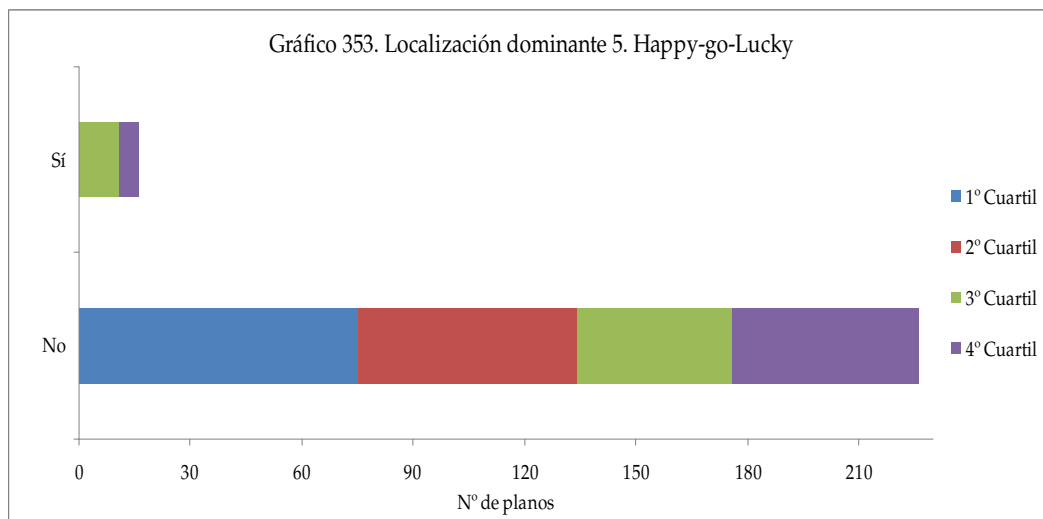


Gráfico - 353

Las tablas 338-345 y los gráficos 346-353 muestran que la localización dominante 5 está presente en los cuatro cuartiles exclusivamente en *All or nothing*. Está presente en tres cuartiles en *Naked* y en *Secrets and lies*; en dos cuartiles en *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*; y en un cuartil en *Life is sweet*, *Career girls* y *Topsy-Turvy*.

La evolución de la presencia de la localización dominante 5 a lo largo de los cuatro cuartiles de cada uno de los filmes es irregular y no existe un patrón común a todos.

Cinco de ocho filmes (*Secrets and lies*, *Career girls*, *All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) concentran sus máximos porcentajes de esta localización en los dos últimos cuartiles

En los filmes *Secrets and lies* (casa de Hortense), *Career girls* (casa de Adrian), *Vera Drake* (casa de George) y *Happy-go-Lucky* (casa de Helen), la localización dominante 5 es el hogar en el amplio sentido de localización temática. En *Life is sweet* (bar) y *Topsy-Turvy* (restaurante) la localización temática es el ocio; y en *Naked* (calle cualquiera) y *All or nothing* (bloque de edificios) la localización temática es neutra.

5.- ANÁLISIS MULTIVARIANTE

5.1. CORRELACIONES ENTRE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS DEL UNIVERSO ANALIZADO Y DE CADA UNO DE LOS FILMES

Tabla 346. Correlaciones de Pearson		Tono	Saturación	Brillo
Universo	Saturación	-0,223**		
	Brillo	0,047*	-0,541**	
	Duración del plano	-0,018	0,028	0,012
Life is sweet	Saturación	-0,438**		
	Brillo	0,161*	-0,783**	
	Duración del plano	-0,075	0,140*	-0,156
Naked	Saturación	0,065		
	Brillo	-0,007	-0,529**	
	Duración del plano	-0,016	0,021	-0,151*
Secrets and lies	Saturación	-0,286**		
	Brillo	0,286**	-0,679**	
	Duración del plano	-0,028	0,008	0,029
Career girls	Saturación	0,826**		
	Brillo	-0,681**	-0,817**	
	Duración del plano	-0,042	-0,005	0,019
Topsy-Turvy	Saturación	-0,250**		
	Brillo	-0,219**	-0,285**	
	Duración del plano	-0,089	0,005	0,020
All or nothing	Saturación	-0,427**		
	Brillo	-0,016	-0,598**	
	Duración del plano	-0,067	-0,004	0,007
Vera Drake	Saturación	-0,568**		
	Brillo	0,157*	-0,334**	
	Duración del plano	-0,037	0,089	-0,059
Happy-go-Lucky	Saturación	0,343**		
	Brillo	-0,118	-0,773**	
	Duración del plano	-0,106	-0,123	0,195

En la tabla 346 se exponen los resultados obtenidos tras calcular las posibles correlaciones entre las variables cuantitativas analizadas en esta investigación, tanto en el universo entero como filme a filme.

La falta de un asterisco junto a un valor numérico indica que no existe ninguna correlación entre las variables. En este caso, sucede entre la duración del plano y el tono, el brillo y la saturación, lo que indica que no existe ninguna relación ellas.

Existe una correlación negativa (marcada con un signo negativo) entre la saturación y el brillo, tanto en el universo analizado como filme a filme. Dicha correlación es fuerte en el caso del universo analizado y de la mayoría de los filmes, a excepción de *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, en las que se trata de una correlación débil. Estos dos filmes son los únicos de época de toda la filmografía analizada.

Las correlaciones entre la saturación y el tono en el caso del filme *Naked* son inexistentes. No obstante existe una correlación positiva fuerte en el caso del filme *Career girls*, y débil en *Happy-go-Lucky*. Frente a ello, existe una correlación negativa débil tanto en el universo analizado como en los restantes filmes, a excepción de *Vera Drake* en la que es más fuerte.

Las correlaciones entre el brillo y el tono son inexistentes en *Naked*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*. No obstante existe una correlación positiva pero débil en el universo analizado y en los filmes *Life is sweet*, *Secrets and lies* y *Vera Drake*. Frente a ello existe una correlación negativa débil en *Topsy-Turvy* y negativa fuerte en *Career girls*.

5.2. CRUCES DE LA VARIABLE CUANTITATIVA TONALIDAD CON LAS VARIABLES CUALITATIVAS

En este apartado se analiza si en la totalidad del universo analizado existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las restantes variables cualitativas. La presencia de diferencias estadísticamente significativas entre cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.2.1. Tono

5.2.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de Kruskal-Wallis (KW) realizada en la tabla 347 muestra una significación (sig.) de 0,002 (mayor que 0,05), lo que indica que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior. Este resultado implica que en el universo entero es posible asociar un tono medio concreto con los planos exteriores, interiores o que comparten exterior e interior, y por lo tanto, cumple una función espacial. La tabla 348 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con resultados diferentes, todos los planos poseen un tono verde y cálido. No obstante, las localizaciones que comparten exterior e interior están más próximas al cian y las otras dos más cerca del anaranjado-amarillo.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado tono medio con los planos exteriores, interiores y que comparten interior y exterior, aunque todos poseen una tonalidad verde y cálida. No obstante, si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor tono se encuentran los planos que comparten exterior e interior, los exteriores y los interiores.

Tabla 347. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	12,063
gl	2
Sig. asintót.	0,002

Tabla 348. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	213	116,31	52,62	23	227
Interiores	1693	105,45	53,51	21	313
Interior y Exterior	17	124,49	39,09	51	196
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.2.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (Tabla 349) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 350 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con valores diferentes, todos los planos poseen un tono cálido. No obstante, si se consideran las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, los planos sin referencias visuales poseen un tono anaranjado-amarillo, frente al verde de los planos diurnos y nocturnos. Si se establece una comparativa de mayor a menor tono, en primer lugar se encuentran los planos diurnos, a continuación los nocturnos y finalmente los que carecen de referencias visuales. El test de Gabriel (tabla 350) incluye en grupo a los planos nocturnos y a los que carecen de referencias visuales, y en otro grupo a los planos diurnos. En consecuencia, las mayores diferencias se establecen entre los planos incluidos en el primer grupo y en el segundo.

Por lo tanto, en el universo entero es posible asociar el tono medio con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 349. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	48,360
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 350. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	404	97,56	55,44	23	257	97,56	
Día	1365	111,72	52,91	23	243		111,72
Sin referencias visuales	154	87,66	44,45	21	313	87,66	
Total	1923	106,82	53,41	21	313	0,059	1

5.2.1.3. Época

En el universo analizado no existen planos relacionados con el futuro, de ahí que los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 351, hagan referencia a la existencia de diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos del pasado y del presente.

La tabla 352 muestra –entre otros resultados numéricos– que en ambos casos la tonalidad media es verde y cálida. No obstante, si se establece una comparativa entre los planos del presente y del pasado, de menor a mayor grado tonal se encuentran los del pasado y posteriormente los del presente.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una tonalidad media con los planos del presente y del pasado.

Tabla 351. Test de KW. Época	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	79,340
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 352. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Época	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Pasado	606	93,98	58,87	21	313
Presente	1317	112,73	49,63	23	243
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.1.2.4. Escala tonal

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (Tabla 353) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 354 muestra –entre otros resultados numéricos– que cada tono existente posee su propio valor medio. Además se detecta una escasa presencia del magenta, del rojo y del azul, frente a la mayor presencia del anaranjado-amarillo, del verde y del cian.

Por lo tanto en este universo es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 353. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1683,761
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 354. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	30	26,59	2,59	21	30
Anaranjado-Amarillo	853	60,22	16,73	31	90
Verde	581	118,82	17,03	92	150
Cian	402	177,83	18,41	151	210
Azul	56	221,65	9,04	212	257
Magenta	1	313,41	.	313	313
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.2.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 355, muestran que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 356 muestra –entre otros resultados numéricos– que los cálidos poseen un tono medio anaranjado-amarillo, y los fríos, cian.

Tabla 355. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1227,558
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 356. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	1332	76,84	29,58	21	134
Fríos	591	174,39	26,79	136	313
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.2.1.6. Tipología de plano individual

El test de KW (tabla 357) muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y la tipología de plano individual.

La tabla 358 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen un tono medio verde y cálido. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de menor a mayor grado tonal se encuentra PGL, a continuación PM, PD, PPP, PPM, “varios”, PP y PG.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 357. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	14,244
gl	7
Sig. asintót.	0,047

Tabla 358. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	38	105,35	54,07	34	206
PPP	183	105,66	51,87	28	213
PP	348	113,73	54,77	25	313
PPM	567	106,57	51,78	24	241
PM	530	103,46	53,17	21	257
PG	47	116,22	53,71	28	215
PGL	58	93,32	54,06	23	217
Varios	152	107,65	57,21	23	227
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.2.1.7. Tipología de plano por escala

En el universo analizado no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que

la prueba de KW (tabla 359) ofrece una sig.= 0,182. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada tonalidad media con cada una de las tipologías de plano por escala, no existe relación entre las variables.

Tabla 359. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,864
gl	3
Sig. asintót.	0,182

5.2.1.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW (tabla 360) muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

La tabla 361 muestra –entre otros resultados numéricos numéricos– que aunque todas son cálidas, el trabajo, la justicia y la sanidad poseen un tono anaranjado-amarillo, y el hogar, el ocio y las localizaciones neutras, un tono verde. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de menor a mayor grado tonal se sitúa la justicia, a continuación la sanidad, el trabajo, el ocio, el hogar y las localizaciones neutras. De hecho el test Gabriel presente en la tabla 361 incluye en el mismo grupo a las localizaciones con un tono anaranjado-amarillo y en otro grupo a las que poseen un tono verde.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado tono medio con cada localización temática.

Tabla 360. Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	86,629
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 361. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	983	114,53	56,54	27	243		114,53
Ocio	222	112,74	59,8	23	313		112,74
Trabajo	394	88,06	43,09	21	257	88,06	
Neutras	166	117,63	49,88	23	227		117,63
Sanidad	74	86,77	26,45	31	144	86,77	
Justicia	84	85,24	28,82	38	203	85,24	
Total	1923	106,82	53,41	21	313	1	1

5.2.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 362 muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y los dinámicos.

La tabla 363 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con diferentes valores los planos estáticos y los dinámicos poseen un tono verde y cálido. No obstante, si se establece una comparativa de mayor a menor grado tonal, en primer lugar se sitúan los planos dinámicos y posteriormente los estáticos.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado tono medio con el estatismo y dinamismo de la cámara.

Tabla 362. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	21,703
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 363. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	1653	104,07	51,38	21	257
Dinámico	270	123,67	61,97	23	313
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.2.1.10. Movimientos de cámara

En el universo analizado no existe el desplazamiento aéreo ni el circular. Entre los movimientos de cámara presentes existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,000 (tabla 364); los planos realizados con la cámara al hombro, cuya sig.= 0,000 (tabla 366); y los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,029 (tabla 370).

La tabla 365 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los planos realizados con un trípode es verde y cálido, frente a las restantes situaciones en las que se puede encontrar la cámara cuyo tono medio es cian y frío.

La tabla 367 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos realizados con la cámara al hombro poseen un tono medio cian y frío, frente al resto de situaciones en las que se sitúa la cámara cuya tonalidad media es verde y cálida.

La tabla 371 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio es verde y cálido tanto en los planos en los que está presente la panorámica vertical como aquellos en los que no. No obstante, el tono se encuentra más próximo al anaranjado-amarillo en el caso de los planos en los que está presente la panorámica vertical.

Si se establece una comparativa entre los planos en los que están presentes los movimientos de cámara citados, el tono verde más cálido se encuentra en los planos en los que está presente la panorámica vertical. También verdes pero un poco más fríos se encuentran los planos realizados con el trípode, y finalmente

con un tono cian y frío se sitúan los planos en los que está presente la cámara al hombro.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado tono medio con los planos en los que está presente la cámara en el trípode, con los planos en los que está presente la cámara al hombro y con los planos en los que está presente la panorámica vertical.

Tabla 364. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	77,142
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 365. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	117	155,53	60,44	23	227
Sí	1806	103,66	51,37	21	313
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla x 366. Test de KW. Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	129,917
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 367. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1843	103,54	51,49	21	313
Sí	80	182,40	39,54	41	224
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 368. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,260
gl	1
Sig. asintót.	0,133

Tabla 369. Test de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,114
gl	1
Sig. asintót.	0,736

Tabla 370. Test de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,753
gl	1
Sig. asintót.	0,029

Tabla 371. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1823	107,4	53,38	21	313
Sí	100	96,26	53,12	23	216
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 372. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,597
gl	1
Sig. asintót.	0,440

Tabla 373. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,386
gl	1
Sig. asintót.	0,534

Tabla 374. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,118
gl	1
Sig. asintót.	0,731

Tabla 375. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,623
gl	1
Sig. asintót.	0,105

Tabla 376. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,132
gl	1
Sig. asintót.	0,717

Tabla 377. Test de KW. Desplazamiento semicircular	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,328
gl	1
Sig. asintót.	0,127

5.2.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1, cuya sig.= 0,000 (tabla 378); y los planos en los que está presente el personaje dominante 3, cuya sig.= 0,000 (tabla 381).

Las tablas 379 y la 382 muestran –entre otros resultados numéricos– que existe un tono verde y cálido en todas las circunstancias. No obstante, el tono de los planos en los que está presente el personaje dominante 3 es superior al de los planos en los que está presente el personaje dominante 1.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente con los personajes dominantes 1 y 3.

Tabla 378. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	24,968
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 379. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1214	102,80	54,27	21	313
Sí	709	113,71	51,22	25	240
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 380. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,480
gl	1
Sig. asintót.	0,224

Tabla 381. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	23,278
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 382. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1628	104,28	52,77	21	313
Sí	295	120,83	54,85	34	257
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 383. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,000
gl	1
Sig. asintót.	0,987

Tabla 384. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,312
gl	1
Sig. asintót.	0,576

5.2.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente la localización dominante 2, cuya sig.= 0,000 (tabla 386); los planos en los que está presente la localización dominante 3, cuya sig.= 0,004 (tabla 388); los planos en los que está presente la localización dominante 4, cuya sig.= 0,002 (tabla 390); y los planos en los que está presente la localización dominante 5, cuya sig.= 0,000 (tabla 392).

Las tablas 387, 389 y 393 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– el tono medio es verde y cálido en todas las circunstancias a excepción de los planos en los que está presente la localización dominante 5 (tabla 393), cuya tonalidad es anaranjada-amarilla. Por lo tanto, si se establece una comparativa entre ellas, de menor a mayor grado tonal se encuentra la localización dominante 5, la 4, la 2 y la 3.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado tono medio con todas las localizaciones a excepción de la 1.

Tabla 385. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,351
gl	1
Sig. asintót.	0,554

Tabla 386. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	12,532
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 387. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1606	104,99	53,19	21	313
Si	317	116,09	53,65	31	240
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 388. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,139
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 389. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1685	105,45	52,98	21	313
Sí	238	116,49	55,58	30	229
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 390. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	10,078
gl	1
Sig. asintót.	0,002

Tabla 391. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1783	107,93	53,73	21	313
Sí	140	92,67	47,13	27	205
Total	1923	106,82	53,41	21	313

Tabla 392. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	15,843
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 393. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1820	108,02	53,76	21	313
Sí	103	85,54	41,58	24	217
Total	1923	106,82	53,41	21	313

5.2.2. Saturación

5.2.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW (tabla 394) muestra una sig.= 0,598, es decir que en el universo analizado no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en el universo analizado no es posible asociar una determinada saturación media con los planos citados, las variables no están relacionadas.

Tabla 394. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,029
gl	2
Sig. asintót.	0,598

5.2.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (Tabla 395) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 396 muestra –entre otros resultados numéricos– que todos los planos poseen una saturación media. No obstante, si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor saturación se encuentran los planos que carecen de referencias visuales, les siguen los nocturnos, y finalmente los diurnos. En la misma tabla 396, el test Gabriel incluye en un grupo a los planos nocturnos y a los que carecen de referencias visuales, y en un segundo grupo a los diurnos.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada saturación media con los planos citados.

Tabla 395. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	214,167
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 396. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	404	47,86	17,88	13	98		47,86
Día	1365	36,03	14,89	9	96	36,03	
Sin referencias visuales	154	50,32	14,82	19	95		50,32
Total	1923	39,66	16,56	9	98	1	0,14

5.2.2.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 397, muestran –entre otros resultados numéricos– que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos del pasado y del presente.

La tabla 398 muestra –entre otros resultados numéricos– que tanto los planos del pasado como los del presente poseen una saturación media. No obstante, si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor saturación se sitúan los planos del pasado y posteriormente los del presente.

Por lo tanto, en el citado universo es posible asociar una determinada saturación media a los planos del presente y del pasado.

Tabla 397. Test de KW. Época	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	463,043
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 398. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Época	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Pasado	606	51,85	15,36	13	98
Presente	1317	34,05	13,87	9	96
Total	1923	39,66	16,56	9	98

5.2.2.4. Escala tonal

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 399) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 400 muestra –entre otros resultados numéricos– que todos los tonos poseen una saturación media, a excepción del magenta con un valor alto. No obstante, si se establece una comparativa entre las tonalidades, de mayor a menor saturación se sitúa el magenta, posteriormente el rojo, el azul, el anaranjado-amarillo, el cian y el verde.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 399. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	271,568
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 400. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	30	60,61	14,53	36	98
Anaranjado-Amarillo	853	44,38	13,23	9	87
Verde	581	33,37	13,03	10	76
Cian	402	35,91	20,45	10	96
Azul	56	47,63	26,39	13	94
Magenta	1	95,29	.	95	95
Total	1923	39,66	16,56	9	98

5.2.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 401, muestran que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos cálidos y fríos.

En la tabla 402 se observa que –aunque con diferentes resultados numéricos– tanto los planos cálidos como los fríos poseen una saturación media. No obstante, de mayor a menor saturación se sitúan los planos cálidos y posteriormente los fríos.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada saturación media con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 401. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	84,518
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 402. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	1332	41,25	14,32	9	98
Fríos	591	36,08	20,31	10	96
Total	1923	39,66	16,56	9	98

5.2.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 403 muestra una sig.= 0,003, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano individual.

La tabla 404 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías de plano poseen una saturación media, aunque si se establece una comparativa entre ellos, de menor a mayor saturación se sitúan los PPP, posteriormente los PG, los PD, los PP y los PPM, los PM, “varios” y PGL.

El test Gabriel presente en la tabla 404 incluye en un grupo a los PPP, en otro grupo a los PGL y a “varios”, y el resto de tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. Por lo tanto, las mayores diferencias en cuanto a la saturación se establecen entre las tipologías del primer y del segundo grupo.

Tabla 403. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	21,857
gl	7
Sig. asintót.	0,003

Tabla 404. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	38	39,38	16,51	15	71	39,38	39,38
PPP	183	34,70	13,99	13	82	34,70	
PP	348	39,66	17,47	11	95	39,66	39,66
PPM	567	39,66	15,69	10	89	39,66	39,66
PM	530	40,42	16,08	9	98	40,42	40,42
PG	47	38,87	15,72	10	85	38,87	38,87
PGL	58	42,47	17,47	14	89		42,47
Varios	152	42,19	20,64	10	96		42,19
Total	1923	39,66	16,56	9	98	0,37	0,98

5.2.2.7. Tipología de plano por escala

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 405) ofrece una sig.= 0,003.

La tabla 406 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en todas las tipologías y que –a excepción de la tipología “variaciones”– existe una relación proporcional entre el tamaño de la escala y la saturación. Por lo tanto, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentra PA-PGL, “variaciones”, PPM-PM y PD-PP.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible relacionar una determinada saturación media con cada una de las tipologías de plano por escala.

Tabla 405. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	13,796
gl	3
Sig. asintót.	0,003

Tabla 406. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Tipología de plano por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD-PP	577	38,18	16,77	11	95
PPM-PM	948	39,73	16,06	9	89
PA-PGL	292	41,81	16,53	10	98
Variaciones	106	41,16	19,18	10	84
Total	1923	39,66	16,56	9	98

5.2.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW (tabla 407) muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 408 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las localizaciones poseen una saturación media. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentra el trabajo, a continuación el ocio, la justicia, las localizaciones neutras, el hogar y la sanidad. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un primer grupo a la sanidad, el hogar y las localizaciones neutras, en un segundo grupo el ocio, y en un tercer grupo el trabajo. La justicia puede pertenecer tanto al primero como al segundo. En consecuencia, las mayores diferencias en cuanto a la saturación media se sitúan entre las localizaciones pertenecientes a los tres grupos.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 407. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	175,934
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 408. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Hogar	983	36,48	16,58	9	94	36,48		
Ocio	222	42,49	17,44	13	95		42,49	
Trabajo	394	48,06	14,75	13	98			48,06
Neutras	166	36,88	15,89	10	96			
Sanidad	74	34,87	9,64	15	54	34,87		
Justicia	84	39,70	12,8	13	70	39,70	39,70	
Total	1923	39,66	16,56	9	98	0,117	0,866	1

5.2.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW (tabla 409) muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 410 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media tanto en los planos estáticos como en los dinámicos, pero posee un valor inferior en el caso de los estáticos.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada saturación media con los citados planos.

Tabla 409. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	35,215
Gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 410. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	1653	38,57	15,76	9	98
Dinámico	270	46,35	19,57	11	96
Total	1923	39,66	16,56	9	98

5.2.2.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha especificado en el apartado 1.11, en el universo analizado no existen ni los desplazamientos de cámara aéreos ni los circulares. Entre los movimientos de cámara presentes, existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,000 (tabla 411); los planos realizados con la cámara al hombro, cuya sig.= 0,000 (tabla 413); los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,024 (tabla 416); y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,023 (tabla 422).

Las tablas 412, 414, 417 y 423 reflejan –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en todas las circunstancias. No obstante, si se establece una comparativa entre los diferentes movimientos de la cámara, de mayor a menor saturación se encuentran los planos realizados con la cámara al hombro, a continuación aquellos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, le siguen los planos en los que la cámara se sitúa en el trípode, y finalmente los que describen una panorámica horizontal.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada saturación media con los planos en los que la cámara se sitúa en el trípode, aquellos en los que la cámara se sitúa al hombro, los que describen una panorámica horizontal y aquellos en los que está presente un desplazamiento de la cámara hacia delante.

Tabla 411. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	69,394
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 412. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	117	54,38	19,84	13	96
Sí	1806	38,71	15,87	9	98
Total	1923	39,66	16,56	9	98

Tabla 413. Test de KW. Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	82,077
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 414. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1843	38,81	15,96	9	98
Sí	80	59,14	18,18	14	89
Total	1923	39,66	16,56	9	98

Tabla 415. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,150
gl	1
Sig. asintót.	0,284

Tabla 416. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,102
gl	1
Sig. asintót.	0,024

Tabla 417. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1772	39,89	16,49	9	98
Sí	151	36,94	17,26	10	95
Total	1923	39,66	16,56	9	98

Tabla 418. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,140
gl	1
Sig. asintót.	0,286

Tabla 419. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,128
gl	1
Sig. asintót.	0,720

Tabla 420. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,760
gl	1
Sig. asintót.	0,185

Tabla 421. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,452
gl	1
Sig. asintót.	0,502

Tabla 422. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,180
gl	1
Sig. asintót.	0,023

Tabla 423. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1900	39,53	16,46	9	98
Sí	23	49,97	21,58	19	87
Total	1923	39,66	16,56	9	98

Tabla 424. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,771
gl	1
Sig. asintót.	0,183

Tabla 425. Test de KW. Desplazamiento semicircular	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,813
gl	1
Sig. asintót.	0,178

5.2.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en la tablas 426, 427, 428, 429 y 430 muestran –entre otros resultados numéricos– que en el universo analizado no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones dominantes 1, 2, 3, 4 y 5. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación media con ningún personaje dominante, las variables no están relacionadas.

Tabla 426. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,883
gl	1
Sig. asintót.	0,347

Tabla 427. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,199
gl	1
Sig. asintót.	0,274

Tabla 428. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,337
gl	1
Sig. asintót.	0,126

Tabla 429. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,821
gl	1
Sig. asintót.	0,093

Tabla 430. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,642
gl	1
Sig. asintót.	0,104

5.2.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el universo entero analizado las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 1, cuya sig.= 0,021 (tabla 431).

La tabla 432 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe una saturación media tanto en los planos en los que está presente la localización dominante 1 como en los que está ausente. No obstante, si se establece una comparativa entre ambas situaciones, la saturación de los planos en los que aparece la localización dominante 1 es inferior a la de aquellos en los que está ausente.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente con los planos en los que está presente la localización dominante 1.

Tabla 431. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,291
gl	1
Sig. asintót.	0,021

Tabla 432. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1179	40,36	16,64	9	96
Si	744	38,55	16,39	10	98
Total	1923	39,66	16,56	9	98

Tabla 433. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,007
gl	1
Sig. asintót.	0,932

Tabla 434. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,643
gl	1
Sig. asintót.	0,422

Tabla 435. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,662
gl	1
Sig. asintót.	0,416

Tabla 436. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,080
gl	1
Sig. asintót.	0,299

5.2.3. Brillo

5.2.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 437 muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior.

La tabla 438 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en las tres situaciones, aunque si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor brillo se sitúan los que comparten exterior e interior, los exteriores y finalmente los interiores.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado brillo medio con cada uno de los planos descritos.

Tabla 437. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		16,448
gl		2
Sig. asintót.		0,000

Tabla 438. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	213	27,62	13,06	4	56
Interiores	1693	24,81	10,99	3	73
Interior y Exterior	17	28,23	7,49	14	42
Total	1923	25,15	11,24	3	73

5.2.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 439) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 440 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en las tres situaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor brillo se sitúan los planos diurnos, a continuación los que comparten exterior e interior, y finalmente los nocturnos. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en tres grupos diferentes a cada uno de los planos mencionados, marcando la inexistencia de similitudes desde el punto de vista del brillo, entre ellos.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado brillo medio con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 439. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	467,953
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 440. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Noche	404	15,72	6,87	3	41	15,72		
Día	1365	28,69	10,65	6	73			28,69
Sin referencias visuales	154	18,53	7,85	6	43		18,53	
Total	1923	25,15	11,24	3	73	1	1	1

5.2.3.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 441, muestran que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos del pasado y del presente.

La tabla 442 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe un brillo bajo en ambas situaciones. No obstante si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor brillo se sitúan los planos del presente y posteriormente los del pasado.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado brillo medio a los planos del presente y del pasado.

Tabla 441. Test de KW. Época	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	273,134
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 442. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Época	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Pasado	606	19,16	7,90	3	56
Presente	1317	27,91	11,48	4	73
Total	1923	25,15	11,24	3	73

5.2.3.4. Escala tonal

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el círculo cromático, ya que la prueba de KW (tabla 443) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 444 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tonalidades poseen un brillo bajo. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se sitúa el verde, a continuación el cian, el rojo, el anaranjado-amarillo, el azul y el magenta.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 443. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	24,784
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 444. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	30	25,46	9,89	5	55
Anaranjado-Amarillo	853	24,23	11,31	3	73
Verde	581	26,33	11,98	4	62
Cian	402	25,75	9,78	4	56
Azul	56	22,79	11,56	5	47
Magenta	1	10,59	.	11	11
Total	1923	25,15	11,24	3	73

5.2.3.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,043) reflejados en la tabla 445, muestran que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos.

La tabla 446 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en ambas tonalidades, aunque el de las frías es ligeramente superior al de las cálidas.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado brillo medio con la calidez y frialdad de los planos.

Tabla 445. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	4,094
gl	1
Sig. asintót.	0,043

Tabla 446. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	1332	25,05	11,71	3	73
Fríos	591	25,38	10,13	4	56
Total	1923	25,15	11,24	3	73

5.2.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW (tabla 447) muestra una sig.= 0,000, lo que implica que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano individual.

La tabla 448 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las tipologías. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se encuentran los PPP, a continuación PG, PGL, “varios”, PPM, PM, PP y PD. En consecuencia, en el universo analizado tanto los planos más brillantes como los más oscuros poseen tipologías de plano con una escala inferior.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 447. Test de KW. Tipología de plano individual		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		32,590
gl		7
Sig. asintót.		0,000

Tabla 448. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	38	23,56	8,89	6	46
PPP	183	28,29	10,53	6	49
PP	348	23,90	11,46	4	55
PPM	567	25,38	11,32	4	60
PM	530	24,32	10,83	4	73
PG	47	27,44	11,21	4	48
PGL	58	26,23	11,55	4	55
Varios	152	25,59	12,38	3	62
Total	1923	25,15	11,24	3	73

5.2.3.7. Tipología de plano por escala

En el universo analizado no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 449) ofrece una sig.= 0,968. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar un brillo medio determinado con una tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 449. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,254
gl	3
Sig. asintót.	0,968

5.2.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 450 muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 451 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las localizaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se encuentra la sanidad, el hogar, las localizaciones neutras, el ocio, el trabajo y la justicia.

El test Gabriel presente en la tabla 451 incluye en un grupo a las localizaciones temáticas con un brillo medio inferior, es decir el ocio, el trabajo y la justicia, y en otro subgrupo a las restantes, cuyo brillo es superior.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 450. Test de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	90,992
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 451. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	983	27,08	12,05	3	73		27,08
Ocio	222	21,90	8,32	4	56	21,90	
Trabajo	394	21,72	9,17	4	62	21,72	
Neutras	166	27,02	13,07	4	56		27,02
Sanidad	74	27,87	9,48	12	53		27,87
Justicia	84	21,25	7,17	8	43	21,25	
Total	1923	25,15	11,24	3	73	1	1

5.2.3.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW (tabla 452) muestra la existencia de una sig.= 0,650, lo que implica que en el universo analizado no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y los dinámicos. Por lo tanto, en este universo no es posible asociar un brillo medio determinado con el estatismo o dinamismo de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 452. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,206
gl	1
Sig. asintót.	0,650

5.2.3.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha citado en el epígrafe 1.11, en el universo analizado no existen ni los desplazamientos de cámara aéreos ni los circulares. Entre los presentes, no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y ningún movimiento de cámara, tal y como muestran los resultados de las tablas 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462 y 463. Por lo tanto, en este universo no es posible asociar un brillo medio determinado con ningún movimiento de cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 453. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,875
gl	1
Sig. asintót.	0,350

Tabla 454. Test de KW. Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,065
gl	1
Sig. asintót.	0,151

Tabla 455. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,522
gl	1
Sig. asintót.	0,470

Tabla 456. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,745
gl	1
Sig. asintót.	0,098

Tabla 457. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,106
gl	1
Sig. asintót.	0,293

Tabla 458. Estadísticos de contraste. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,741
gl	1
Sig. asintót.	0,098

Tabla 459. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,019
gl	1
Sig. asintót.	0,890

Tabla 460. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,780
gl	1
Sig. asintót.	0,377

Tabla 461. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,129
gl	1
Sig. asintót.	0,720

Tabla 462. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,586
gl	1
Sig. asintót.	0,108

Tabla 463. Test de KW. Desplazamiento semicircular	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,328
gl	1
Sig. asintót.	0,127

5.2.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 2, cuya sig.= 0,000 (tabla 465), y los planos en los que está presente el personaje dominante 4, cuya sig.= 0,023 (tabla 469).

La tablas 466 y 470 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las circunstancias. No obstante, si se establece una comparativa entre los planos en los que están presentes los personajes dominantes 2 y 4, el brillo es superior en los que está presente el primero que los del segundo.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente con los personajes dominantes 2 y 4.

Tabla 464. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,804
gl	1
Sig. asintót.	0,370

Tabla 465. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	28,681
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 466. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1443	24,33	10,93	4	73
Sí	480	27,63	11,8	3	58
Total	1923	25,15	11,24	3	73

Tabla 467. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,108
gl	1
Sig. asintót.	0,743

Tabla 468. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	5,180
gl	1
Sig. asintót.	0,023

Tabla 469. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1703	24,97	11,38	3	73
Sí	220	26,53	10,07	11	56
Total	1923	25,15	11,24	3	73

Tabla 470. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,602
gl	1
Sig. asintót.	0,107

5.2.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente la localización dominante 1, cuya sig.= 0,004 (tabla 471); los planos en los que está presente la localización dominante 3, cuya sig.= 0,000 (tabla 474) y los planos en los que está presente la localización dominante 4, cuya sig.= 0,000 (tabla 477).

Las tablas 472, 475 y 478 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las situaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre todas las localizaciones, de mayor a menor brillo se sitúa la localización 1, la localización 3 y finalmente la localización 4. En consecuencia, las localizaciones con mayor presencia poseen un brillo más alto que las que aparecen con menor asiduidad.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente con las localizaciones dominantes 1, 3 y 4.

Tabla 471. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	8,456
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 472. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1179	24,49	10,78	4	73
Si	744	26,21	11,88	3	58
Total	1923	25,15	11,24	3	73

Tabla 473. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,465
gl	1
Sig. asintót.	0,116

Tabla 474. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	21,960
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 475. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1685	25,63	11,52	3	73
Sí	238	21,76	8,3	4	49
Total	1923	25,15	11,24	3	73

Tabla 476. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	18,680
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 477. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1783	24,88	11,22	3	73
Sí	140	28,67	10,92	4	62
Total	1923	25,15	11,24	3	73

Tabla 478. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,122
gl	1
Sig. asintót.	0,077

5.2.4. Duración del plano

5.2.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 479 muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior.

La tabla 480 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe una duración media superior en los planos exteriores, a continuación se encuentran los que comparten interior y exterior, y finalmente con la mitad de la duración que los anteriores, los interiores.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración de los planos con los planos exteriores, interiores y que comparten exterior e interior.

Tabla 479. Test de KW. Exterior/Interior/ Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	34,865
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 480. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	213	11,86	21,3	0,2	167
Interiores	1693	5,88	14,28	0,1	460
Interior y Exterior	17	10,05	14,85	1	59
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

5.2.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

La prueba de KW (tabla 481) muestra una sig.= 0,027, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales.

La tabla 482 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos nocturnos es superior a la de los diurnos, y ésta a su vez a la de los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 481. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,233
gl	2
Sig. asintót.	0,027

Tabla 482. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	404	7,28	12,81	0,1	125
Día	1365	6,41	16,21	0,1	460
Sin referencias visuales	154	6,17	13,38	0,2	104
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

5.2.4.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,966) reflejados en la tabla 483, muestran que en el universo analizado no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos del presente y del pasado. Por lo tanto, en este universo no es posible asociar una duración media determinada con una época, las variables no están relacionadas.

Tabla 483. Test de KW. Época	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,002
gl	1
Sig. asintót.	0,966

5.2.4.4. Escala tonal

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración de los planos y las seis tonalidades en las que se ha dividido el citado universo, ya que la prueba de KW (tabla 484) ofrece una sig.= 0,012.

La tabla 485 muestra –entre otros resultados numéricos– que si exceptuamos el magenta (del que sólo existe un caso) existe una relación inversamente proporcional entre la duración del plano y el grado tonal. Si se establece una comparativa entre las diferentes tonalidades, de mayor a menor duración se encuentra el rojo (aunque su desviación típica también es la más alta, lo que indica una alta variabilidad en los resultados). Posteriormente se sitúa el anaranjado-amarillo, a continuación el verde, el cian, el magenta y el azul.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar un determinado tono medio a cada una de las tonalidades en las que se divide.

Tabla 484. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,805
gl	2
Sig. asintót.	0,012

Tabla 485. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	30	9,36	14,68	1	69
Anaranjado-Amarillo	853	6,81	13,11	0,2	167
Verde	581	6,4	20,6	0,1	460
Cian	402	6,29	10,64	0,1	111
Azul	56	5,51	11,57	0,2	69
Magenta	1	6	.	6	6
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

5.2.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,009) reflejados en la tabla 486, muestran que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 487 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos cálidos es ligeramente superior a la de los fríos.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 486. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,778
gl	1
Sig. asintót.	0,009

Tabla 487. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	1332	6,60	11,94	0,1	167
Fríos	591	6,54	21,08	0,1	460
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

5.2.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW (tabla 488) muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y cada tipología de plano individual.

La tabla 489 muestra que –a excepción de los PD– el tamaño del plano es directamente proporcional a la duración del mismo. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo las tipologías PD, PPP, PP, PPM y PM y en un tercer grupo la tipología “varios”. La tipología PM puede pertenecer tanto al primero como en el segundo grupo, y las tipologías PG y PGL tanto al segundo como al tercero.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual.

Tabla 488. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	243,598
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 489. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Tipología de plano individual						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
PD	38	4,68	3,78	0,2	15	4,68		
PPP	183	3,68	3,54	0,1	33	3,68		
PP	348	3,89	4,53	0,1	43	3,89		
PPM	567	4,03	5,02	0,2	65	4,03		
PM	530	7,50	23,19	0,1	460	7,5	7,50	
PG	47	12,34	19,45	1	111		12,34	12,34
PGL	58	12,83	17,22	1	73		12,82	12,82
Varios	152	18,78	22,19	0,2	167			18,78
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460	0,88	0,3	0,069

5.2.4.7. Tipología de plano por escala

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 490) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 491 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media es directamente proporcional a la escala del plano. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un primer grupo las tipologías PD-PP y PPM-PM, en un segundo grupo los PA-PGL, y en un tercer subgrupo los denominados “variaciones”. En consecuencia, las mayores diferencias se establecen entre las tipologías que pertenecen a diferentes grupos.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano por escala.

Tabla 490. Test de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	200,054
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 491. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Tipología de plano por escala						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
PD-PP	577	3,89	4,17	0,1	43	3,89		
PPM-PM	948	5,59	17,40	0,1	460	5,59		
PA-PGL	292	10,42	15,35	0,2	111		10,42	
Variaciones	106	19,46	23,86	0,2	167			19,45
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460	0,73	1	1

5.2.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 492 muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

La tabla 493 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor duración se sitúan las localizaciones neutras, a continuación el ocio, el trabajo, el hogar, la justicia y la sanidad.

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada duración media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 492. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	38,070
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 493. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	983	5,96	10,01	0,1	148
Ocio	222	8,10	33,80	0,2	460
Trabajo	394	6,22	11,30	0,2	111
Neutras	166	9,85	15,93	0,1	125
Sanidad	74	5,54	7,56	1	42
Justicia	84	5,91	5,15	1	33
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

5.2.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW (tabla 494) muestra una sig.= 0,000, es decir que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 495 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos es dos veces superior a la de los estáticos.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara.

Tabla 494. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	121,765
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 495. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	1653	5,33	14,24	0,1	460
Dinámico	270	14,2	19,16	0,2	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

5.2.4.10. Movimientos de cámara

En el epígrafe 1.11 se ha especificado que en el universo entero no existe ni el desplazamiento de la cámara aéreo ni el circular. Entre las restantes posibilidades existentes, las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,026 (tabla 496); los planos en los que se produce un desplazamiento de la cámara en soporte estático, cuya sig.= 0,000 (tabla 499); los planos que incluyen la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,000 (tabla 501); los planos que incluyen la panorámica vertical, cuya sig.= 0,000 (tabla 503); los planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara, cuya sig.= 0,000 (tabla 505); los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia arriba, cuya sig.= 0,000 (tabla 507); y los planos en los que está presente el desplazamiento hacia delante de la cámara, cuya sig.= 0,000 (tabla 510).

Las tablas 497, 500, 502, 504, 506, 508 y 511 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos de mayor longitud son aquellos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia arriba (aunque sólo existen tres casos en la totalidad del universo), le siguen los planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara (con 18 casos); a continuación los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara en soporte estático (con 38 casos); los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás (con 21 casos); los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante (con 23 casos); los planos en los que está presente la panorámica horizontal (con 151 casos); los planos en los que está presente la panorámica vertical (con 100 casos); y finalmente los planos con la menor duración son aquellos realizados con la cámara situada en el trípode (con 1806 casos).

Por lo tanto, en el universo analizado es posible asociar una determinada duración media con los anteriormente citados desplazamientos de la cámara.

Tabla 496. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	19,396
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 497. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	117	13,66	21,54	0,2	167
Sí	1806	6,12	14,74	0,1	460
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 498. Test de KW. Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,082
gl	1
Sig. asintót.	0,775

Tabla 499. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	54,540
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 500. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1885	6,14	14,54	0,1	460
Sí	38	28,26	30,87	1	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 500. Test de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	87,577
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 501. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1772	5,64	14,03	0,1	460
Sí	151	17,63	23,57	0,1	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 502. Test de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	47,414
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 503. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1823	6,02	14,36	0,1	460
Sí	100	16,78	25,72	0,1	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 504. Test de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	18,904
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 505. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Desplazamiento lateral	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1905	6,37	14,8	0,1	460
Sí	18	28,33	39,36	1	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 506. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,051
gl	1
Sig. asintót.	0,005

Tabla 507. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Desplazamiento hacia arriba.	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1920	6,46	14,83	0,1	460
Sí	3	83,33	77,5	14	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 508. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,064
gl	1
Sig. asintót.	0,800

Tabla 509. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	32,486
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 510. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1900	6,39	15,16	0,1	460
Sí	23	22	21,24	1	96
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 511. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	31,303
gl	1
Sig. asintót.	0

Tabla 512. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1902	6,35	14,81	0,1	460
Sí	21	27,23	36,04	2	167
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 513. Test de KW. Desplazamiento semicircular	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,993
gl	1
Sig. asintót.	0,319

5.2.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5:

Las pruebas de KW muestran que en el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y el personaje dominante 1, cuya sig.= 0,000 (tabla 515); el personaje dominante 2, cuya sig.= 0,038 (tabla 517); y el personaje dominante 3, cuya sig.= 0,000 (tabla 519).

Las tablas 516, 518 y 520 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración media de todos los planos en los que están presentes los personajes dominantes 1, 2 y 3, es superior a los planos en los que están ausentes.

Si se establece una comparativa entre ellos, los planos con la mayor duración son aquellos en los que está presente el personaje dominante 3, seguidos de los que está presente el personaje dominante 1, y finalmente los que aparece el personaje dominante 2.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media exclusivamente con los personajes dominantes 1, 2 y 3.

Tabla 515. Test de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	40,234
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 516. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1214	5,25	9,33	0,1	148
Sí	709	8,85	21,94	0,1	460
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 517. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,316
gl	1
Sig. asintót.	0,038

Tabla 518. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1443	6,35	16,21	0,1	460
Sí	480	7,27	12,32	0,2	148
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 519. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	17,191
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 520. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1628	5,92	10,36	0,1	148
Sí	295	10,21	30,46	0,1	460
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 521. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,293
gl	1
Sig. asintót.	0,256

Tabla 522. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,016
gl	1
Sig. asintót.	0,900

5.2.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el universo analizado existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la localización

dominante 1, cuya sig.= 0,030 (tabla 523); y en los planos en los que está presente la localización dominante 4, cuya sig.= 0,001 (tabla 527).

Las tablas 524 y 528 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente la localización dominante 1 es inferior a los planos en los que está ausente. Frente a ello, la duración de los planos en los que aparece la localización dominante 4 es superior a la de los planos en los que está ausente. Por lo tanto, la duración media de los planos es superior en el caso de la localización dominante 4 que en el de la 1.

Por lo tanto, en este universo es posible asociar una determinada duración media exclusivamente con las localizaciones dominantes 1 y 4.

Tabla 523. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,730
gl	1
Sig. asintót.	0,030

Tabla 524. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1179	7,03	17,64	0,1	460
Sí	744	5,86	10,68	0,1	148
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 525. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,013
gl	1
Sig. asintót.	0,909

Tabla 526. Test de KW. Localización dominante 3		Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado		0,631
gl		1
Sig. asintót.		0,427

Tabla 527. Test de KW. Localización dominante 4		Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado		10,277
gl		1
Sig. asintót.		0,001

Tabla 528. Estadísticos descriptivos duración de los planos en segundos. Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	1783	6,38	15,14	0,1	460
Sí	140	9,11	17,55	0,2	111
Total	1923	6,58	15,34	0,1	460

Tabla 529. Test de KW. Localización dominante 5		Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado		0,153
gl		1
Sig. asintót.		0,695

En la tabla 530 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del universo analizado. Los resultados en **negrita** indican la existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las variables. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 530. Universo	Variable	Tono	Saturación	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,002	0,598	0,000	0,000
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,000	0,000	0,000	0,027
	Época	0,000	0,000	0,000	0,966
	Estático/Dinámico	0,000	0,000	0,650	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,000	0,000	0,012
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,000	0,043	0,009
	Tipología de plano individual	0,047	0,003	0,000	0,000
	Tipología de plano por escala	0,182	0,003	0,968	0,000
	Localizaciones temáticas	0,000	0,000	0,000	0,000
Movimientos de cámara	Cámara en trípode	0,000	0,000	0,350	0,000
	Cámara al hombro	0,000	0,000	0,151	0,775
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,133	0,284	0,470	0,000
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,736	0,024	0,098	0,000
	Panorámica vertical	0,029	0,286	0,293	0,000
	Desplazamiento lateral	0,440	0,720	0,098	0,000
	Desplazamiento hacia arriba	0,534	0,185	0,890	0,005
	Desplazamiento hacia abajo	0,731	0,502	0,377	0,800
	Desplazamiento hacia delante	0,105	0,023	0,720	0,000
	Desplazamiento hacia atrás	0,717	0,183	0,108	0,000
	Desplazamiento circular				
Desplazamiento semicircular	0,127	0,178	0,127	0,319	
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,000	0,347	0,370	0,000
	Personaje dominante 2	0,224	0,274	0,000	0,038
	Personaje dominante 3	0,000	0,126	0,743	0,000
	Personaje dominante 4	0,987	0,096	0,023	0,256
	Personaje dominante 5	0,576	0,104	0,107	0,900
Localización dominante	Localización dominante 1	0,554	0,021	0,004	0,030
	Localización dominante 2	0,000	0,932	0,116	0,909
	Localización dominante 3	0,004	0,422	0,000	0,427
	Localización dominante 4	0,002	0,416	0,000	0,001
	Localización dominante 5	0,000	0,299	0,077	0,695

5.3. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME LIFE IS SWEET

En este apartado se analiza si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas en el filme *Life is sweet*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.3.1. Tono

5.3.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 531 muestra una sig.= 0,555, lo que indica que en *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar un determinado tono medio con cada uno de los citados planos, no están relacionados.

Tabla 531. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,177
gl	2
Sig. asintót.	0,555

5.3.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos diurnos, nocturnos o los que carecen de referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 532) cuya sig.= 0,088. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar un tono medio concreto con los citados planos, no están relacionados.

Tabla 532. Prueba de KW. Noche /Día/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,865
gl	2
Sig. asintót.	0,088

5.3.1.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.3.1.4. Escala tonal

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido cada filme, ya que la prueba de KW (tabla 533) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 534 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Life is sweet* no existe ni el magenta ni el azul. Entre los restantes tonos presentes, cada uno posee un tono medio diferente. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo diferente a cada tono, lo que implica que no existen mayores similitudes entre unos tonos frente a otros.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las seis tonalidades.

Tabla 533. Prueba de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	168,864
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 534. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal						Test Gabriel			
	N	Media	Desvia- ción típica	Míni- mo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)	Sig (sub 4)
Rojo	6	28,94	0,77	28	30	28,94			
Anaran- jado- Amarillo	92	61,35	17,33	31	90		61,35		
Verde	100	114,08	15,93	92	150			114,08	
Cian	12	167,06	15,66	151	205				167,06
Total	210	91,58	36,71	28	205	1	1	1	1

5.3.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 535, muestran que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 536 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los tonos cálidos es anaranjado-amarillo y el de los fríos, cian.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con las tonalidades cálidas y frías que en el primer caso es anaranjado-amarillo y en el segundo, cian.

Tabla 535. Prueba de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	61,168
G1	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 536. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	187	83,69	30,17	28	134
Fríos	23	155,72	16,68	137	205
Total	210	91,58	36,71	28	205

5.3.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 537 muestra una sig.= 0,005 es decir que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano individual.

La tabla 538 muestra –entre otros resultados numéricos– que en este filme el tono no es directamente proporcional al tamaño del encuadre. Con diferentes valores numéricos, todas las tipologías poseen un tono medio cálido, aunque en el caso de los PD, PPP y PGL, es anaranjado-amarillo y en las restantes es verde. En consecuencia, a excepción de las tipologías más extremas (las más pequeñas y la mayor), el resto posee un tono medio verde.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 537. Prueba de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	20,489
gl	7
Sig. asintót.	0,005

Tabla 538. Estadísticos descriptivos tono medios (0°-360°). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	9	76,86	34,61	38	121
PPP	25	64,88	47,94	28	162
PP	54	91,82	31,43	30	147
PPM	57	99,24	34,23	37	205
PM	41	90,42	26,15	34	160
PG	6	101,41	42,56	59	169
PGL	3	88,47	31,76	64	124
Varios	15	114,73	45,32	35	185
Total	210	91,58	36,71	28	205

5.3.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 539) ofrece una sig.= 0,036.

La tabla 540 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de todas es cálido y directamente proporcional al tamaño de la escala. No obstante, los PD-PP son la única tipología cuyo tono medio es anaranjado-amarillo, frente al verde de las restantes.

El test Gabriel presente en la tabla 541 incluye en un grupo la PD-PP, en otro grupo la escala “variaciones” y las restantes tipologías podrían pertenecer a un grupo como al otro. Por lo tanto, las grandes diferencias se establecen entre la escala PD-PP y la denominada “variaciones”.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tipologías de plano por escala.

Tabla 539. Prueba de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,572
gl	3
Sig. asintót.	0,036

Tabla 540. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°. Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	92	83,59	38,10	28	162	83,59	
PPM-PM	84	95,53	33,12	34	205	95,53	95,53
PA-PGL	21	96,47	33,71	49	176	96,47	96,47
Variaciones	13	114,68	42,05	35	185		114,68
Total	210	91,58	36,719	28	205	0,712	0,27

5.3.1.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 541 muestra una sig.= 0,025, es decir que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

La tabla 542 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las localizaciones poseen un tono medio cálido, aunque el ocio y las neutras poseen un tono anaranjado-amarillo, frente al verde del hogar y del trabajo. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo la localización hogar, en otro grupo las localizaciones trabajo y neutras, y el ocio que puede pertenecer tanto a un grupo como al otro. Por lo tanto, las grandes diferencias se establecen entre las localizaciones del primer y del segundo grupo. De hecho Si se establece una comparativa entre ellas, de menor grado tonal a mayor se encuentra el hogar, el ocio, el trabajo y las localizaciones neutras.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada tonalidad media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 541. Prueba de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	9,306
gl	3
Sig. asintót.	0,025

Tabla 542. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	165	91,94	37,58	28	205	40,59	
Ocio	4	40,59	8,10	34	52	74,47	74,47
Trabajo	37	97,34	31,60	54	176		91,94
Neutras	4	74,47	19,30	56	100		97,34
Total	210	91,58	36,71	28	205	0,354	0,775

5.3.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 543 muestra una sig.= 0,301, es decir que en *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada tonalidad media con el estatismo o el dinamismo de la cámara, no están relacionadas.

Tabla 543. Prueba de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,071
gl	1
Sig. asintót.	0,301

5.3.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Life is sweet* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, circular, semicircular y aéreo. De entre los presentes, existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre la tonalidad

media y los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,038 (tabla 544).

La tabla 545 muestra –entre otros resultados numéricos– que todos los planos son cálidos, pero aquellos en los que está presente la panorámica horizontal poseen un tono medio verde, frente al anaranjado-amarillo de aquellos en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto exclusivamente con los planos en los que está presente la panorámica horizontal, identificándose aquellos en los que está presente con el verde, frente al anaranjado-amarillo de los que está ausente.

Tabla 544. Prueba de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,929
gl	1
Sig. asintót.	0,335

Tabla 545. Prueba de KW. Desplazamiento en soporte estático (track)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,929
gl	1
Sig. asintót.	0,335

Tabla 546. Prueba de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,320
gl	1
Sig. asintót.	0,038

Tabla 547. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	189	89,67	36,038	28	205
Sí	21	108,71	39,236	38	169
Total	210	91,58	36,719	28	205

Tabla 548. Prueba de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,986
gl	1
Sig. asintót.	0,159

Tabla 549. Prueba de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,860
gl	1
Sig. asintót.	0,091

Tabla 550. Prueba de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,916
gl	1
Sig. asintót.	0,088

Tabla 551. Prueba de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,108
gl	1
Sig. asintót.	0,293

5.3.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Wendy), cuya sig.= 0,000 (tabla 552); y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Incola), cuya sig.= 0,000 (tabla 554).

Las tablas 553 y 555 muestran –entre otros resultados numéricos– que en ambos casos el tono es cálido, aunque los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (tabla 553) poseen un tono medio verde, frente a los que está ausente cuyo tono medio es anaranjado-amarillo. Frente a ello, los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (tabla 555) poseen un tono medio anaranjado-amarillo, frente a los planos en los que está ausente cuya media tonal es verde.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con los planos en los que están presentes los personajes dominantes 1 y 2.

Tabla 552. Prueba de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	21,029
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 553. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	150	84,41	36,16	28	185
Sí	60	109,48	31,88	35	205
Total	210	91,58	36,51	28	205

Tabla 554. Prueba de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	13,070
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 555. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	150	97,49	35,21	28	205
Sí	60	76,80	36,50	28	147
Total	210	91,58	36,71	28	205

Tabla 556. Prueba de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,025
gl	1
Sig. asintót.	0,874

Tabla 557. Prueba de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,688
gl	1
Sig. asintót.	0,101

Tabla 558. Prueba de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,971

5.3.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre el tono medio y los planos en los que está presente la localización dominante 3 (, cuya sig.= 0,057 (tabla 559).

La tabla 560 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de todos los planos es cálido, pero aquellos en los que está presente la localización dominante 3 poseen un tono medio verde, frente a los planos en los que está ausente, cuya media tonal es anaranjada-amarilla.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente con la localización dominante 3. Tanto los planos en los que está presente como en los que está ausente poseen un tono medio cálido, pero dicho tono es verde en los planos en los que está presente frente al anaranjado-amarillo de los que está ausente.

Tabla 559. Prueba de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,221
gl	1
Sig. asintót.	0,638

Tabla 560. Prueba de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,130
gl	1
Sig. asintót.	0,719

Tabla 561. Prueba de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,618
gl	1
Sig. asintót.	0,057

Tabla 562. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	204	90,67	36,46	28	205
Sí	6	122,35	34,53	88	169
Total	210	91,58	36,71	28	205

Tabla 563. Prueba de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,000
gl	1
Sig. asintót.	0,088

Tabla 564. Prueba de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,198
gl	1
Sig. asintót.	0,656

5.3.2. Saturación

5.3.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,711) reflejados en la tabla 565, muestran que en *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada uno de los planos citados, no están relacionados.

Tabla 565. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,683
gl	2
Sig. asintót.	0,711

5.3.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

La prueba de KW realizada en la tabla 566 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

La tabla 567 muestra –entre otros resultados numéricos– que todos ellos poseen una saturación media, aunque si se establece una escala de mayor a menor saturación, se sitúan por orden los planos nocturnos, los carecen de referencias visuales y los diurnos. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos diurnos y en un segundo grupo a los planos nocturnos y a los

que carecen de referencias visuales. Por lo tanto, la mayor diferencia se establece entre los planos del primer y del segundo grupo.

En consecuencia, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada uno de los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 566. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		22,948
gl		2
Sig. asintót.		0,000

Tabla 567. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	8	59,75	10,92	38	73		59,75
Día	200	34,48	11,55	13	61	34,48	
Sin referencias visuales	2	58,43	1,10	58	59		58,43
Total	210	35,68	12,63	13	73	1,000	,997

5.3.2.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.3.2.4. Escala tonal

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 568, muestran que en el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo.

La tabla 569 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es inversamente proporcional al grado tonal, es decir que la saturación se reduce cuanto mayor es el valor del tono. Si se establece una comparativa entre todas las

tonalidades se obtiene que el rojo y el anaranjado-amarillo poseen una saturación media, frente a la baja del verde y del cian. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo el tono rojo y en un segundo grupo a las restantes tonalidades. Por lo tanto, existe una mayor diferencia entre el rojo y el resto de tonos. Dicha tonalidad junto con el anaranjado-amarillo posee una saturación media, frente al verde y al cian cuya saturación es baja.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con cada una de las seis tonalidades. La saturación baja se asocia con el cian y el verde, y la alta con el anaranjado-amarillo y con el rojo.

Tabla 568. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	30,346
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 569. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Rojo	6	51,96	4,31	46	57		51,96
Anaranjado-Amarillo	92	39,45	12,66	15	73	39,45	
Verde	100	31,94	11,12	13	60	31,94	
Cian	12	29,74	12,45	13	62	29,74	
Total	210	35,68	12,63	13	73	0,147	1,000

5.3.2.5. Tonalidades cálidas y frías

La prueba de KW realizada en la tabla 570 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tonalidades cálidas y frías.

La tabla 571 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos cuya tonalidad es fría poseen una saturación baja, frente a la media de los planos cálidos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con los planos cálidos y fríos, que en el caso de los primeros es media y en el de los segundos es baja.

Tabla 570. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	12,406
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 571. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	187	36,68	12,64	13	73
Fríos	23	27,52	9,32	13	62
Total	210	35,68	12,63	13	73

5.3.2.6. Tipología de plano individual

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano individual, tal y como muestra la sig.= 0,283 presente en la tabla 572.

La tabla 573 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen una saturación media a excepción de la baja de los PPM y de la denominada “varios”. Además, también se observa que –aunque con pequeñas oscilaciones– el valor de la saturación es inversamente proporcional al tamaño del

encuadre. Por lo tanto, la saturación más alta se sitúa en los PD y la más baja en los PPM y en los “varios”.

Tabla 572. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	27,555
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 573. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	9	44,27	15,83	16	61
PPP	25	44,00	12,97	25	71
PP	54	36,21	12,09	21	73
PPM	57	30,40	10,16	19	60
PM	41	36,68	12,48	19	62
PG	6	36,47	3,65	33	43
PGL	3	36,60	11,38	24	44
Varios	15	31,50	14,42	13	62
Total	210	35,68	12,63	13	73

5.3.2.7. Tipología de plano por escala

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,061) reflejados en la tabla 574, muestran que en el filme *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las tipologías de plano por escala, no están relacionadas.

Tabla 574. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,367
gl	3
Sig. asintót.	0,061

5.3.2.8. Localizaciones temáticas

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas, tal y como muestra la sig.= 0,000 (tabla 575).

La tabla 576 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas ellas poseen una saturación media a excepción de la baja presente en el hogar. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentra la localización ocio, trabajo, neutras y hogar.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 575. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	33,380
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 576. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	165	32,94	11,26	13	71
Ocio	4	46,67	14,42	29	59
Trabajo	37	45,67	11,50	13	62
Neutras	4	45,00	21,74	20	73
Total	210	35,68	12,63	13	73

5.3.2.9. Estático/Dinámico

En el filme *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos, tal y como muestra la sig.= 0,283 presente en la tabla 577. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación media con el estatismo o el dinamismo de la cámara, no están relacionados.

Tabla 577. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,151
gl	1
Sig. asintót.	0,283

5.3.2.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha especificado en el epígrafe 1.11, en el filme *Life is sweet* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, circular, semicircular y aéreo. De entre los presentes no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y ninguno de ellos, tal y como muestran los resultados de las tablas 578, 579, 580, 581, 582, 583 y 584.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con ningún movimiento de cámara, no están relacionados.

Tabla 578. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,378
gl	1
Sig. asintót.	0,539

Tabla 579. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,378
gl	1
Sig. asintót.	0,539

Tabla 580. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,012
gl	1
Sig. asintót.	0,911

Tabla 581. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,836
gl	1
Sig. asintót.	0,175

Tabla 582. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,972
gl	1
Sig. asintót.	0,085

Tabla 583. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,804
gl	1
Sig. asintót.	0,094

Tabla 584. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,811
gl	1
Sig. asintót.	0,368

5.3.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (Aubrey), tal y como muestra la sig.= 0,010 presente en la tabla 589.

La tabla 590 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con valores, la saturación es media tanto en los planos en los que está presente el personaje dominante 5 como en los que está ausente. No obstante, dicha saturación es más alta en los planos en los que está presente el citado personaje.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos en los que está presente el personaje dominante 5. Dicha saturación es más alta que aquellos planos en los que está ausente.

Tabla 585. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,480
gl	1
Sig. asintót.	0,489

Tabla 586. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,364
gl	1
Sig. asintót.	0,243

Tabla 587. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,394
gl	1
Sig. asintót.	0,530

Tabla 588. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,163
gl	1
Sig. asintót.	0,686

Tabla 589. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	6,565
gl	1
Sig. asintót.	0,010

Tabla 590. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	194	35,01	12,44	13	73
Sí	16	43,75	12,57	20	60
Total	210	35,68	12,63	13	73

5.3.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Con respecto a las localizaciones dominantes presentes en el filme *Life is sweet*, existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0,000 (tabla 591); y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (restaurante de Aubrey), cuya sig.= 0,000 (tabla 593).

Los planos en los que está presente la localización dominante 1 (tabla 592) poseen una saturación baja, frente a la media de los planos en los que está ausente. Frente a ello, los planos en los que está presente la localización dominante 2 (tabla 594) poseen una saturación media, frente a la baja de los planos en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes 1 y 2, que en el caso de la primera es baja y en el caso de la segunda es media.

Tabla 591. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	32,745
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 592. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	51	44,66	12,28	13	73
Si	159	32,79	11,36	13	71
Total	210	35,68	12,63	13	73

Tabla 593. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	29,697
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 594. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	180	33,64	11,80	13	73
Si	30	47,86	10,57	20	62
Total	210	35,68	12,63	13	73

Tabla 595. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,767
gl	1
Sig. asintót.	0,184

Tabla 596. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,770
gl	1
Sig. asintót.	0,096

Tabla 597. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,198
gl	1
Sig. asintót.	0,656

5.3.3. Brillo

5.3.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,450) reflejados en la tabla 598, muestran que en *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con los mencionados planos, no están relacionados.

Tabla 598. Prueba de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,596
gl	2
Sig. asintót.	0,450

5.3.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

La prueba de KW realizada en la tabla 599 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

La tabla 600 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos nocturnos y los que carecen de referencias visuales poseen un brillo bajo, frente al medio de los diurnos. De hecho los planos nocturnos son los más oscuros frente a los más brillantes diurnos. Esta diferencia también se contempla en los grupos creados en el test Gabriel (tabla 600), que incluye a los planos diurnos en un grupo, y en otro grupo a los nocturnos y a los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un brillo medio concreto con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 599. Prueba de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	26,172
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 600. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	8	14,02	7,27	4	25	14,02	
Día	200	39,29	9,34	6	58		39,29
Sin referencias visuales	2	22,75	0,00	23	23	22,75	
Total	210	38,17	10,52	4	58	0,379	1

5.3.3.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.3.3.4. Escala tonal

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,013) reflejados en la tabla 601, muestran que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo.

La tabla 602 muestra –entre otros resultados numéricos– que el rojo posee un brillo bajo frente al medio de los restantes tonos. Si se establece una comparativa entre todas las tonalidades, de mayor a menor brillo se sitúan el verde, el anaranjado-amarillo, el cian y el rojo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las seis tonalidades.

Tabla 601. Prueba de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	10,778
gl	3
Sig. asintót.	0,013

Tabla 602. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	6	30,72	0,81	30	32
Anaranjado-Amarillo	92	37,34	9,50	15	58
Verde	100	39,57	11,10	6	56
Cian	12	36,64	13,80	4	50
Total	210	38,17	10,52	4	58

5.3.3.5. Tonalidades cálidas y frías

La prueba de KW realizada en la tabla 603 muestra una sig.= 0,257, es decir que en *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con los planos cálidos y fríos, no están relacionados.

Tabla 603. Prueba de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,283
gl	1
Sig. asintót.	0,257

5.3.3.6. Tipología de plano individual

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano individual, tal y como muestra la sig.= 0,004 (tabla 604).

La tabla 605 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen un brillo medio, a excepción del bajo de la tipología PD. Desde

la tipología PD hasta la PPM existe una relación directamente proporcional entre el brillo medio y el tamaño del encuadre, aunque dicha relación desaparece desde el PM hasta la tipología “varios”.

Si se establece una comparativa entre las tipologías, de mayor a menor brillo se encuentran PPM, PGL, “varios”, PP, PM, PG, PPP y PD.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tipologías de plano individual.

Tabla 604. Prueba de KW. Tipología de plano individual	
Chi-cuadrado	20,905
Gl	7
Sig. asintót.	0,004

Tabla 605. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	9	30,24	12,33	6	46
PPP	25	34,51	7,21	15	47
PP	54	37,72	12,02	11	55
PPM	57	42,70	8,44	22	58
PM	41	36,91	9,97	6	49
PG	6	34,72	15,85	4	48
PGL	3	40,00	10,44	33	52
Varios	15	37,95	9,78	16	51
Total	210	38,17	10,52	4	58

5.3.3.7. Tipología de plano por escala

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,190) reflejados en la tabla 606, indican que en el filme *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano por escala, no están relacionadas.

Tabla 606. Prueba de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	4,764
gl	3
Sig. asintót.	0,190

5.3.3.8. Localizaciones temáticas

En el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas, tal y como muestra la sig.= 0,000 (tabla 607).

La tabla 608 muestra –entre otros resultados numéricos– que el ocio, el trabajo y las localizaciones neutras poseen un brillo bajo, frente al brillo medio del hogar. Si se establece una comparativa de mayor a menor brillo se sitúa la localización hogar, neutras, trabajo y ocio.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 607. Prueba de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	37,797
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 608. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	165	40,31	10,18	4	58
Ocio	4	27,84	6,70	23	37
Trabajo	37	30,50	7,52	17	48
Neutras	4	31,41	11,47	15	42
Total	210	38,17	10,52	4	58

5.3.3.9. Estático/Dinámico

En el filme *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y dinámicos, tal y como muestra la sig.= 0,129 presente en la tabla 609. Este resultado indica que en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo o el dinamismo de la cámara, no están relacionados.

Tabla 609. Prueba de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,301
gl	1
Sig. asintót.	0,129

5.3.3.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha especificado en el epígrafe 1.11, en el filme *Life is sweet* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, circular, semicircular y aéreo. De entre los movimientos presentes, existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre el brillo medio y los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,024 (tabla 613).

La tabla 614 que los planos en los que está presente la panorámica vertical poseen un brillo bajo, frente al valor medio de los restantes planos.

Tabla 610. Prueba de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,663
gl	1
Sig. asintót.	0,416

Tabla 611. Prueba de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,663
gl	1
Sig. asintót.	0,416

Tabla 612. Prueba de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,102
gl	1
Sig. asintót.	0,749

Tabla 613. Prueba de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	5,064
gl	1
Sig. asintót.	0,024

Tabla 614. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	197	38,56	10,49	4	58
Sí	13	32,37	9,54	17	51
Total	210	38,17	10,52	4	58

Tabla 615. Prueba de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,296
gl	1
Sig. asintót.	0,255

Tabla 616. Prueba de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,641
gl	1
Sig. asintót.	0,104

Tabla 617. Prueba de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,642
gl	1
Sig. asintót.	0,423

5.3.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5.

En *Life is sweet* las diferencias son estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Incola), cuya sig.= 0,039 (tabla 619); y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (Aubrey), cuya sig.= 0,001 (tabla 623).

La tabla 620 muestra –entre otros resultados numéricos– la existencia de un brillo medio tanto en los planos en los que está presente el personaje dominante 2 como en aquellos en los que está ausente. No obstante, los planos en los que está presente el personaje dominante 2 poseen un valor superior a aquellos en los que está ausente.

La tabla 624 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente el personaje dominante 5 poseen un brillo bajo frente a que aquellos en los que está ausente, cuyo brillo es medio. Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los personajes dominantes 2 y 5, vinculándose con el primero un brillo medio y con el segundo un brillo bajo.

Tabla 618. Prueba de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,451
gl	1
Sig. asintót.	0,502

Tabla 619. Prueba de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	4,276
gl	1
Sig. asintót.	0,039

Tabla 620. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	150	37,03	11,10	4	56
Sí	60	41,02	8,30	28	58
Total	210	38,17	10,52	4	58

Tabla 621. Prueba de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,196
gl	1
Sig. asintót.	0,658

Tabla 622. Prueba de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,625
gl	1
Sig. asintót.	0,429

Tabla 623. Prueba de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	10,226
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 624. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	194	38,75	10,60	4	58
Sí	16	31,20	6,29	17	43
Total	210	38,17	10,52	4	58

5.3.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0,127 (tabla 625); los planos en los que está presente la localización dominante 2 (restaurante de Aubrey), cuya sig.= 0,000 (tabla 627); y los planos en los que está presente la localización dominante 4 (casa de Aubrey), cuya sig.= 0,006 (tabla 630).

La tabla 626 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente la localización dominante 1 poseen un brillo medio frente al

bajo de aquellos en los que está ausente. Frente a ello, las tabla 628 y 631 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que aparecen las localizaciones dominantes 2 y 5 poseen un brillo bajo, frente a aquellos en los que están ausente cuyo brillo es medio.

Si se establece una comparativa entre las tres localizaciones, se observa que el brillo más alto lo ostenta la localización dominante 1 (con un brillo medio), a continuación le sigue la localización dominante 4 (con un brillo bajo), y finalmente la localización dominante 2 (también con un brillo bajo).

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con las localizaciones dominantes 1, 2 y 4.

Tabla 625. Prueba de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	43,651
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 626. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	51	30,42	7,51	15	48
Si	159	40,66	10,14	4	58
Total	210	38,17	10,52	4	58

Tabla 627. Prueba de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	33,847
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 628. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	180	39,77	10,19	4	58
Si	30	28,58	6,74	17	43
Total	210	38,17	10,52	4	58

Tabla 629. Prueba de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,32
gl	1
Sig. asintót.	0,572

Tabla 630. Prueba de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,481
gl	1
Sig. asintót.	0,006

Tabla 631. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	202	38,53	10,48	4	58
Sí	8	29,12	7,16	22	39
Total	210	38,17	10,52	4	58

Tabla 632. Prueba de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,297
gl	1
Sig. asintót.	0,255

5.3.4. Duración de los planos

5.3.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW reflejada en la tabla 633 (sig.= 0,000) indica que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior.

La tabla 634 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor duración se sitúan los planos exteriores, a continuación los que comparten interior y exterior y finalmente los interiores.

El test Gabriel presente en la tabla 634 incluye en un mismo grupo a los planos interiores y en un segundo grupo a los exteriores. Pueden pertenecer a un grupo como a otro, aquellos que comparten interior y exterior. Por lo tanto, las mayores diferencias se establecen entre los planos interiores y los exteriores.

En consecuencia, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos exteriores, interiores y que comparten exterior e interior.

Tabla 633. Prueba de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	21,734
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 634. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Exterior/Interior/Exterior-Interior						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Exteriores	17	25,82	34,94	2	148		25,82
Interiores	188	6,72	12,54	0,2	96	6,72	
Interior y Exterior	5	12,80	12,85	2	32	12,80	12,80
Total	210	8,41	16,28	0,2	148	0,726	0,132

5.3.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En *Life is sweet* las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, tal y como ofrece la prueba de KW (tabla 635).

La tabla 636 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos sin referencias visuales poseen una duración media muy superior al resto de planos, aunque sólo existen dos casos que cumplan estas características. Los nocturnos también superan en duración a los diurnos, pero no con tanta diferencia como los primeros. Aunque la duración media de los planos diurnos es superior a la de los nocturnos, posee una desviación típica más alta, lo que indica una mayor variabilidad en los resultados.

Si se establece una comparativa entre las tres variables, de menor a mayor duración se encuentran los planos diurnos, a continuación los nocturnos, y finalmente con una duración muy superior al resto, los planos sin referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una duración media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 635. Prueba de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	12,318
gl	2
Sig. asintót.	0,002

Tabla 636. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	8	10,25	7,55	3	24	10,25	
Día	200	7,55	14,53	0,2	148	7,55	
Sin referencias visuales	2	88,00	11,31	80	96		88,00
Total	210	8,41	16,28	0,2	148	0,988	1

5.3.4.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.3.4.4. Escala tonal

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (tabla 637) muestran una sig.= 0,051, lo que indica que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo.

La tabla 638 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono rojo posee la menor duración, posteriormente el verde, a continuación y con el doble de duración que los anteriores, el anaranjado-amarillo, y finalmente el cian. Llama la atención que el anaranjado-amarillo posee una alta desviación típica en comparación con el resto de tonos, lo que implica una alta variabilidad en sus resultados.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las tonalidades existentes. El rojo es el tono con la duración media inferior y el cian es el que posee la mayor.

Tabla 637. Prueba de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,792
gl	3
Sig. asintót.	0,051

Tabla 638. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	6	3,66	2,65	1	7
Anaranjado-Amarillo	92	11,04	21,59	0,2	148
Verde	100	5,87	9,95	0,2	65
Cian	12	11,83	11,86	1	38
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

5.3.4.5. Tonalidades cálidas y frías

En *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración de los planos y las tonalidades cálidas y frías, tal y como muestra la tabla 639 (sig.= 0,449). Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o la frialdad.

Tabla 639. Prueba de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,572
gl	1
Sig. asintót.	0,449

5.3.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 640 (sig.= 0,000) muestra que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 641 muestra –entre otros resultados numéricos– que –a excepción de PD y “varios”– existe una relación directamente proporcional entre la duración media y la escala del plano. Por lo tanto, en este filme los planos de mayor duración son los PGL y los de menor duración los PPP.

El test Gabriel presente en la tabla 641 incluye en un grupo las tipologías PD, PPP, PP y PPM, y en un segundo grupo la tipología PGL. El resto de tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como a otro. Este resultado indica que las mayores diferencias se establecen entre la tipología PGL y las pertenecientes al primer grupo.

Por lo tanto, en *Life is sweet* es posible asociar una duración media determinada con cada tipología de plano individual y además, la duración inferior identifica a los planos de menor tamaño frente a la duración superior asociada a los planos de tamaño superior.

Tabla 640. Prueba de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	62,781
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 641. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	9	4,44	2,83	2	9	4,44	
PPP	25	3,40	2,87	1	14	3,40	
PP	54	3,80	4,40	0,2	24	3,80	
PPM	57	3,84	8,68	0,2	65	3,84	
PM	41	17,61	29,52	1	148	17,61	17,61
PG	6	22,50	18,75	6	50	22,50	22,50
PGL	3	28,66	10,40	17	37		28,66
Varios	15	18,33	13,53	2	43	18,33	18,33
Total	210	8,41	16,28	0,2	148	0,107	0,93

5.3.4.7. Tipología de plano por escala

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (tabla 642) muestran una sig.= 0,000, lo que indica que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y la tipología de plano por escala.

La tabla 643 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media es directamente proporcional a la escala del plano. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a la escala que abarca desde el PD al PP, y en otro grupo a la tipología “variaciones”. El resto de tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. Por lo tanto, la mayor diferencia se establece entre PD-PP y “variaciones”.

En consecuencia, en este filme es posible asociar una determinada duración media con las diferentes tipologías de plano por escala, existiendo una relación directamente proporcional entre dicha duración y el tamaño de la escala.

Tabla 642. Prueba de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	37,084
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 643. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	92	3,71	3,79	0,2	24	3,71	
PPM-PM	84	9,68	22,35	0,2	148	9,68	9,68
PA-PGL	21	16,85	15,64	2	50		16,85
Variaciones	13	19,92	13,88	2	43		19,92
Total	210	8,41	16,28	0,2	148	0,644	0,094

5.3.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 644 (sig.= 0,002) muestra que en el filme *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

La tabla 645 muestra –entre otros resultados numéricos– la alta duración media presente en la localización ocio. No obstante, dicha localización posee una desviación típica muy superior al resto, lo que indica una gran variabilidad en los resultados. Le siguen en duración las localizaciones neutras, a continuación el trabajo y finalmente el hogar. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un mismo grupo el hogar, el trabajo y las localizaciones neutras, y en otro grupo las localizaciones relacionadas con el ocio. Estos datos implican que en este filme las localizaciones del primer grupo se diferencian más de las del segundo.

En consecuencia, en *Life is sweet* es posible asociar una determinada duración media con cada localización temática, de mayor duración en el caso del ocio y de duración inferior en el caso del hogar.

Tabla 644. Prueba de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	15,282
gl	3
Sig. asintót.	0,002

Tabla 645. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	165	7,29	15,19	0,2	148	7,29	
Ocio	4	47,25	47,59	3	96		47,25
Trabajo	37	7,62	9,54	0,2	40	7,62	
Neutras	4	23,25	9,94	15	37	23,25	
Total	210	8,41	16,28	0,2	148	0,239	1

5.3.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 646 (sig.= 0,000) muestra que en *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y el estatismo o dinamismo de los planos.

La tabla 647 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos duplica a la de los estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara, que en el caso de los primeros es la mitad que la de los segundos.

Tabla 646. Prueba de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	27,092
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 647. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	178	7,24	16,49	0,2	148
Dinámico	32	14,96	13,44	2	43
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

5.3.4.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha mencionado en el epígrafe 1.11 en *Life is sweet* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, circular, semicircular y aéreo. De entre los movimientos existentes en este filme, las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,007 (tabla 648); los planos en los que la cámara se desplaza en un soporte estático (*track*), cuya sig.= 0,007 (tabla 650); los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,000 (tabla 652); los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,009 (tabla 654); y los planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara, cuya sig.= 0,030 (tabla 656).

Tal y como muestran las tablas 649, 651, 653, 655 y 657 –a excepción de los planos realizados con la cámara en el trípode cuya duración media es inferior– en el resto de ocasiones los planos en los que aparece cada movimiento de cámara poseen una duración media superior a aquellos en los que están ausentes. Si se establece una comparativa entre los diferentes movimientos de cámara, de mayor a menor duración se encuentra el desplazamiento lateral de la cámara, a continuación se encuentran los planos en los que se desplaza de la cámara en soporte estático, le siguen los planos en los que está presente la panorámica horizontal y finalmente los que está presente la panorámica vertical.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, aquellos en los que existe un desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*), en los que está presente la panorámica horizontal y vertical, y en los que está presente el desplazamiento lateral.

Tabla 648. Prueba de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,160
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 649. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	4	24,50	14,47	7	41
Sí	206	8,10	16,18	0,2	148
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

Tabla 650. Prueba de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,160
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 651. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	206	8,10	16,18	0,2	148
Sí	4	24,50	14,47	7	41
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

Tabla 652. Prueba de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	15,212
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 653. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	189	7,60	16,31	0,2	148
Sí	21	15,71	14,33	2	43
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

Tabla 654. Prueba de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,898
gl	1
Sig. asintót.	0,009

Tabla 655. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	197	8,15	16,49	0,2	148
Sí	13	12,38	12,50	2	43
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

Tabla 656. Prueba de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,718
gl	1
Sig. asintót.	0,030

Tabla 657. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento lateral	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	208	8,15	16,12	0,2	148
Sí	2	35,50	7,77	30	41
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

Tabla 658. Prueba de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,736
gl	1
Sig. asintót.	0,391

Tabla 659. Prueba de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,934
gl	1
Sig. asintót.	0,164

5.3.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Life is sweet* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los personajes dominantes, tal y como muestran los resultados de las tablas. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada la duración media con ningún personaje dominante.

Tabla 660. Prueba de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,252
gl	1
Sig. asintót.	0,071

Tabla 661. Prueba de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,238
gl	1
Sig. asintót.	0,072

Tabla 662. Prueba de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,367
gl	1
Sig. asintót.	0,544

Tabla 663. Prueba de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,390
gl	1
Sig. asintót.	0,066

Tabla 664. Prueba de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,229
gl	1
Sig. asintót.	0,268

5.3.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

La prueba de KW realizada en la tabla 665 (sig.= 0,004) muestra que en el *Life is sweet* existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre la duración media y los planos en los que está presente la localización dominante 1.

La tabla 666 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que aparece la localización dominante 1 es inferior a la de aquellos en los que está ausente. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos en los que está presente la localización dominante 1, que además poseen una duración inferior a los planos en los que está ausente.

Tabla 665. Prueba de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,117
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 666. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	51	12,53	18,80	0,2	96
Si	159	7,09	15,21	0,2	148
Total	210	8,41	16,28	0,2	148

Tabla 667. Prueba de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,068
gl	1
Sig. asintót.	0,794

Tabla 668. Prueba de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,952
gl	1
Sig. asintót.	0,162

Tabla 669. Prueba de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,575
gl	1
Sig. asintót.	0,210

Tabla 670. Prueba de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,531
gl	1
Sig. asintót.	0,011

En la tabla 671 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *Life is sweet*. Los resultados en negrita indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en negrita, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 671. <i>Life is sweet</i>	Variables	Tono	Saturación	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,555	0,711	0,450	0,000
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,088	0,000	0,000	0,002
	Época				
	Estático/Dinámico	0,301	0,283	0,129	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,000	0,013	0,051
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,000	0,257	0,449
	Tipología de plano individual	0,005	0,000	0,004	0,000
	Tipología de plano por escala	0,036	0,061	0,190	0,000
	Localizaciones temáticas	0,025	0,000	0,000	0,002
Movimientos de cámara	Cámara en trípode	0,335	0,539	0,416	0,007
	Cámara al hombro				
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,335	0,539	0,416	0,007
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,038	0,911	0,749	0,000
	Panorámica vertical	0,159	0,175	0,024	0,009
	Desplazamiento lateral	0,091	0,085	0,255	0,030
	Desplazamiento hacia arriba				
	Desplazamiento hacia abajo				
	Desplazamiento hacia delante	0,088	0,094	0,104	0,391
	Desplazamiento hacia atrás	0,293	0,368	0,423	0,164
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,000	0,489	0,502	0,071
	Personaje dominante 2	0,000	0,243	0,039	0,072
	Personaje dominante 3	0,874	0,530	0,658	0,544
	Personaje dominante 4	0,101	0,686	0,429	0,066
	Personaje dominante 5	0,971	0,010	0,001	0,268
Localización dominante	Localización dominante 1	0,638	0,000	0,000	0,004
	Localización dominante 2	0,719	0,000	0,000	0,794
	Localización dominante 3	0,057	0,184	0,572	0,162
	Localización dominante 4	0,088	0,096	0,006	0,210
	Localización dominante 5	0,656	0,656	0,255	0,011

5.4. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME NAKED

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *Naked*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las medias obtenidas para cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.4.1. Tono

5.4.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 672 muestra una sig.= 0,482, lo que indica que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con los planos citados, las variables no están relacionadas.

Tabla 672. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,459
gl	2
Sig. asintót.	0,482

5.4.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 673) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 674 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos sin referencias visuales poseen un tono medio anaranjado-amarillo y cálido, frente al día y la noche cuyo tono medio es verde y frío. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos diurnos y los nocturnos, y en otro grupo a los planos que carecen de referencias visuales. En consecuencia, en

referencia al tono medio, los planos diurnos y nocturnos son más semejantes que los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 673. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	24,735
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 674. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	87	136,23	45,86	47	224		136,23
Día	140	149,07	34,72	49	227		149,07
Sin referencias visuales	15	79,34	42,37	37	160	79,34	
Total	242	140,13	42,81	37	227	1	0,436

5.4.1.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.4.1.4. Escala tonal

La prueba de KW realizada en la tabla 675 muestra una sig.= 0,000, lo que indica que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo.

La tabla 676 muestra –entre otros resultados numéricos– la inexistencia del magenta y del rojo en *Naked*. Además, tal y como muestra el test Gabriel, cada una de las restantes tonalidades posee su propio valor medio independiente, y de ahí su pertenencia a diferentes grupos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 675. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	205,206
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 676. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal						Test Gabriel			
	N	Media	Desvia- ción típica	Míni- mo	Máxi- mo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)	Sig (sub 4)
Anaranja- do-Amarillo	36	67,92	14,61	37	89	67,92			
Verde	102	125,30	15,79	92	150		125,3		
Cian	100	177,90	16,81	151	210			177,9	
Azul	4	224,12	4,66	217	227				224,12
Total	242	140,13	42,81	37	227	1	1	1	1

5.4.1.5. Tonalidades cálidas y frías

En el filme *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos, ya que la prueba de KW (tabla 677) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 678 muestra –entre otros resultados numéricos– que la media tonal de los cálidos es verde y la de los fríos, cian.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada tonalidad media con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 677. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	175,856
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 678. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	101	98,59	26,02	37	134
Fríos	141	169,89	23,10	137	227
Total	242	140,13	42,81	37	227

5.4.1.6. Tipología de plano individual

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,275) reflejados en la tabla 679, muestran que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano individual. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con ninguna de las tipologías, las variables no están relacionadas.

Tabla 679. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,701
gl	7
Sig. asintót.	0,275

5.4.1.7. Tipología de plano por escala

La prueba de KW realizada en la tabla 680 muestra una sig.= 0,043, lo que indica que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y la tipología de plano por escala.

La tabla 681 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen un tono medio verde. No obstante, las tipologías PPM-PM y PA-PGL son frías frente a PD-PP y “variaciones”, que son cálidas. Si se establece

una comparativa entre ellas, de mayor a menor grado tonal se encuentra PA-PGL, PPM-PM, “variaciones” y PD-PP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano por escala.

Tabla 680. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,163
gl	3
Sig. asintót.	0,043

Tabla 681. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD-PP	102	131,86	41,25	37	206
PPM-PM	90	147,65	41,48	55	227
PA-PGL	31	148,19	47,59	55	217
Variaciones	19	135,75	43,57	47	209
Total	242	140,13	42,81	37	227

5.4.1.8. Localizaciones temáticas

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 682, muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

La tabla 683 muestra –entre otros resultados numéricos– que el ocio posee un tono medio anaranjado-amarillo, frente al trabajo, las localizaciones neutras y el hogar, cuyo tono medio es verde. El ocio y el trabajo son localizaciones cálidas, frente al hogar y las neutras, que son frías. Si se establece una comparativa entre las localizaciones, de mayor a menor tono medio se sitúa el hogar, las localizaciones neutras, el trabajo y el ocio.

El test Gabriel presente en la tabla 683 incluye en un grupo el ocio y el trabajo, y en otro grupo el hogar y las localizaciones neutras. En consecuencia, las mayores diferencias en cuanto al tono medio se establecen entre las localizaciones pertenecientes al primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 682. Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	49,447
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 683. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	188	149,06	36,39	47	227		149,06
Ocio	15	77,84	40,62	37	161	77,84	
Trabajo	21	97,55	30,85	55	175	97,55	
Neutras	18	148,47	48,08	65	224		148,47
Total	242	140,13	42,81	37	227	0,37	1

5.4.1.9. Estático/Dinámico

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,545) reflejados en la tabla 684 muestran que en Naked no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada tonalidad con el estatismo o el dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 684. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,366
gl	1
Sig. asintót.	0,545

5.4.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Naked* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, aéreo, semicircular y circular. Entre los restantes movimientos de cámara existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre el tono medio y los planos en los que está presente la cámara al hombro, cuya sig.= 0,034 (tabla 686).

La tabla 687 muestra que los planos realizados con la cámara al hombro poseen un tono medio cian, frente a los planos en los que está ausente, cuya media es verde.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en los planos en los que está presente la cámara al hombro.

Tabla 685. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,974
gl	1
Sig. asintót.	0,160

Tabla 686. Test de KW. Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,483
gl	1
Sig. asintót.	0,034

Tabla 687. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	236	139,16	42,40	37	227
Sí	6	178,35	45,08	102	224
Total	242	140,13	42,81	37	227

Tabla 688. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,151
gl	1
Sig. asintót.	0,697

Tabla 689. Test de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,233
gl	1
Sig. asintót.	0,630

Tabla 690. Test de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,967
gl	1
Sig. asintót.	0,325

Tabla 691. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,215
gl	1
Sig. asintót.	0,270

Tabla 692. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,064
gl	1
Sig. asintót.	0,800

Tabla 693. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,642
gl	1
Sig. asintót.	0,423

5.4.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Naked* sólo existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Johnny), cuya sig.= 0,021 (tabla 694)

La tabla 695 muestra el tono medio es verde en ambas situaciones. No obstante, los planos en los que está presente el personaje dominante 1 poseen un tono cálido, frente a aquellos en los que está ausente, cuyo tono medio es frío.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en el caso de los planos en los que está presente el personaje dominante 1.

Tabla 694. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,347
gl	1
Sig. asintót.	0,021

Tabla 695. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	147	144,39	42,57	37	227
Sí	95	133,54	42,55	47	224
Total	242	140,13	42,81	37	227

Tabla 696. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,367
gl	1
Sig. asintót.	0,066

Tabla 697. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,029
gl	1
Sig. asintót.	0,154

Tabla 698. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,303
gl	1
Sig. asintót.	0,069

Tabla 699. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,566
gl	1
Sig. asintót.	0,211

5.4.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

El filme *Naked* posee diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0 000 (tabla 700); los planos en los que está presente la localización dominante 3 (casa de la camarera), cuya sig.= 0,000 (tabla 703); y los planos en los que está presente la localización dominante 4 (edificio vacío), cuya sig.= 0,000 (tabla 705).

Las tablas 701, 704 y 706 muestran –entre otros resultados numéricos– que el tono es verde en todas las situaciones. No obstante, dicho tono es frío en el caso de los planos en los que está presente la localización dominante 1, y cálido en el caso de los planos en los que están presentes el personaje dominante 3 y 4. De ahí que si se establece una comparativa entre las localizaciones dominantes, de mayor a menor tono medio se encuentra la localización 1, la 3 y la 4.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en el caso en el que aparecen las localizaciones dominantes 1, 3 y 4.

Tabla 700. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	13,944
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 701. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	109	127,38	48,43	37	224
Si	133	150,58	34,38	49	227
Total	242	140,13	42,81	37	227

Tabla 702. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,942
gl	1
Sig. asintót.	0,086

Tabla 703. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	13,921
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 704. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	201	144,66	42,11	37	227
Sí	41	117,93	39,55	55	198
Total	242	140,13	42,81	37	227

Tabla 705. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	21,758
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 706. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	222	144,03	41,58	37	227
Sí	20	96,92	31,51	55	175
Total	242	140,13	42,81	37	227

Tabla 707. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,914
gl	1
Sig. asintót.	0,339

5.4.2 Saturación

5.4.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 708 muestra una sig.= 0,005, lo que indica que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior.

La tabla 709 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en todas las situaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se sitúan los planos exteriores, los que comparten exterior e interior y los interiores.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior.

Tabla 708. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	10,643
gl	2
Sig. asintót.	0,005

Tabla 709. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	29	32,20	14,25	14	67
Interiores	212	24,38	9,51	10	64
Interior y Exterior	1	28,63	.	29	29
Total	242	25,33	10,46	10	67

5.4.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 710) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 711 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos diurnos y nocturnos poseen una saturación baja, y aquellos que carecen de referencias visuales, una saturación media. Si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor saturación se encuentran los planos sin referencias visuales, los nocturnos y los diurnos. El test Gabriel presente en la tabla 711 incluye en un grupo a los planos diurnos y nocturnos, y en otro grupo a los planos sin referencias visuales. De ahí que en referencia a la saturación media, existen mayores semejanzas entre los planos nocturnos y diurnos, y mayores diferencias con respecto a los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 710. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		35,041
gl		2
Sig. asintót.		0,000

Tabla 711. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	87	27,71	10,39	13	67	27,71	
Día	140	22,83	9,78	10	64	22,83	
Sin referencias visuales	15	34,90	8,55	21	47		34,90
Total	242	25,33	10,46	10	67	0,117	1,000

5.4.2.3. Época

En *Naked* no se entremezclan planos de diferentes épocas.

5.4.2.4. Escala tonal

La prueba de KW realizada en la tabla 712 muestra una sig.= 0,001, lo que indica que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo.

La tabla 713 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tonalidades poseen una saturación baja, a excepción de la azul cuya saturación es media. Si se establece una comparativa entre las tonalidades, de mayor a menor saturación se encuentra el azul, el anaranjado-amarillo, el cian y el verde.

El test Gabriel presente en la tabla 713 incluye en un grupo el verde, el rojo y el cian, y en otro grupo el azul. De ahí que en referencia a la saturación media, los tonos más semejantes son los que pertenecen al mismo grupo, que a su vez, se diferencian del azul.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 712. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	15,418
gl	3
Sig. asintót.	0,001

Tabla 713. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Anaranjado-Amarillo	36	28,00	9,14	13	47	28,00	
Verde	102	23,61	8,86	10	64	23,61	
Cian	100	25,30	11,47	10	67	25,30	
Azul	4	46,37	7,28	40	57		46,37
Total	242	25,33	10,46	10	67	0,832	1,000

5.4.2.5. Tonalidades cálidas y frías

En el filme *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos cálidos y fríos, ya que la prueba de KW

(tabla 714) ofrece una sig.= 0,757. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 714. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,096
gl	1
Sig. asintót.	0,757

5.4.2.6. Tipología de plano individual

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,378) reflejados en la tabla 715, muestran que no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las diferentes tipologías de plano individual. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las tipologías, las variables no están relacionadas.

Tabla 715. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,509
gl	7
Sig. asintót.	0,378

5.4.2.7. Tipología de plano por escala

La prueba de KW realizada en la tabla 716 muestra una sig.= 0,076, lo que indica que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala, no es posible asociar una determinada saturación media con cada una de ellas, las variables no están relacionadas.

Tabla 716. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	6,879
gl	3
Sig. asintót.	0,076

5.4.2.8. Localizaciones temáticas

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 717 muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 718 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en todas las localizaciones a excepción de las neutras en las que es media. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentran las localizaciones neutras, el ocio, el hogar y el trabajo.

El test Gabriel presente en la tabla 718 incluye en un grupo el hogar y el trabajo, y en otro grupo el ocio y las neutras. De ahí que en referencia a la saturación, las localizaciones pertenecientes al mismo grupo son más semejantes entre sí, y diferentes con respecto a las del segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada localización temática.

Tabla 717. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	38,660
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 718. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	188	23,65	9,36	10	64	23,65	
Ocio	15	34,80	8,83	19	47		34,80
Trabajo	21	23,01	6,55	13	38	23,01	
Neutras	18	37,80	13,80	24	67		37,80
Total	242	25,33	10,46	10	67	1,000	0,868

5.4.2.9. Estático/Dinámico

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,283) reflejados en la tabla 719, muestran que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con el estatismo o dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 719. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,152
gl	1
Sig. asintót.	0,283

5.4.2.10. Movimientos de cámara

En el filme *Naked* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, aéreo, semicircular y circular. Entre los movimientos de cámara presentes, existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la cámara en el trípode, cuya sig.= 0,055 (tabla 720); los planos en los que está presente la cámara al hombro, cuya sig.= 0,004 (tabla 722); los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,038 (tabla x); y los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,054 (tabla 727).

Las tablas 721, 726 y 728 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en los planos en los que están presentes la cámara en el trípode, la panorámica horizontal y la panorámica vertical. Frente a ello, la tabla 723 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en los planos en los que está presente la cámara al hombro. Si se establece una comparativa entre los anteriores movimientos, de mayor a menor saturación se encuentran los planos en los que está presente la cámara al hombro, la cámara en el trípode, la panorámica horizontal y la vertical.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los movimientos de cámara descritos en líneas anteriores.

Tabla 720. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,685
gl	1
Sig. asintót.	0,055

Tabla 721. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	10	38,51	20,58	14	67
Sí	232	24,77	9,47	10	64
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 722. Test de KW. Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	8,072
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 723. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	236	24,71	9,41	10	64
Sí	6	49,80	19,30	14	67
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 724. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,219
gl	1
Sig. asintót.	0,640

Tabla 725. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,305
gl	1
Sig. asintót.	0,038

Tabla 726. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	208	25,55	9,69	10	64
Sí	34	24,04	14,43	10	67
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 727. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,702
gl	1
Sig. asintót.	0,054

Tabla 728. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	223	25,72	10,64	10	67
Sí	19	20,78	6,68	10	33
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 729. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,889
gl	1
Sig. asintót.	0,169

Tabla 730. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,000
gl	1
Sig. asintót.	0,996

Tabla 731. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,442
gl	1
Sig. asintót.	0,506

5.4.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Naked* sólo existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Johnny), cuya sig.= 0,021 (tabla 732); el personaje dominante 2 (Louise), cuya sig.= 0,015 (tabla 734); y el personaje dominante 5 (vigilante del edificio), cuya sig.= 0,000 (tabla 738).

Las tablas 733, 734 y 738 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en los planos en los que están presentes los personajes dominantes 1, 2 y 5. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentra el personaje dominante 1, el 2 y el 5.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente con los personajes dominantes 1, 2 y 5.

Tabla 732. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	6,889
gl	1
Sig. asintót.	0,009

Tabla 733. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	147	24,13	9,82	10	64
Sí	95	27,20	11,17	11	67
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 734. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,941
gl	1
Sig. asintót.	0,015

Tabla 735. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	192	26,14	10,96	10	67
Sí	50	22,26	7,57	12	44
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 736. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,134
gl	1
Sig. asintót.	0,714

Tabla 737. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,548
gl	1
Sig. asintót.	0,213

Tabla 738. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	28,942
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 739. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	223	26,17	10,43	10	67
Sí	19	15,52	3,35	11	24
Total	242	25,33	10,46	10	67

5.4.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

El filme *Naked* posee diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0,000 (tabla 740), así como en los que está presente la localización dominante 5 (calle cualquiera), cuya sig.= 0,007 (tabla 745).

Las tablas 741 y 746 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja tanto en los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes 1 y 5. No obstante, dicha saturación es superior en los planos en los que está presente la localización dominante 5.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente con las localizaciones dominantes 1 y 5.

Tabla 740. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	13,064
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 741. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	109	27,09	9,97	10	67
Si	133	23,90	10,66	10	64
Total	242	25,33	10,46	10	67

Tabla 742. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,021
gl	1
Sig. asintót.	0,886

Tabla 743. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,584
gl	1
Sig. asintót.	0,445

Tabla 744. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,125
gl	1
Sig. asintót.	0,724

Tabla 745. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,191
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 746. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	233	25,11	10,53	10	67
Sí	9	31,07	6,18	25	42
Total	242	25,33	10,46	10	67

5.4.3. Brillo

5.4.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 747 muestra una sig.= 0,002, lo que indica que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos interiores, exteriores y aquellos que comparten exterior e interior.

La tabla 748 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las situaciones. No obstante, de mayor a menor brillo se encuentran los interiores, los que comparten interior y exterior, y los exteriores.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos interiores, exteriores y que comparten interior y exterior.

Tabla 747. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	12,278
gl	2
Sig. asintót.	0,002

Tabla 748. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	29	16,62	10,43	4	41
Interiores	212	22,95	8,97	4	50
Interior y Exterior	1	17,65	.	18	18
Total	242	22,17	9,35	4	50

5.4.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 749) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 750 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todos los planos, aunque en un orden de mayor a menor brillo se encuentran los planos diurnos, los que carecen de referencias visuales y los nocturnos.

El test Gabriel presente en la tabla 750 incluye en un primer grupo a los planos nocturnos y sin referencias visuales, y en otro grupo los diurnos. De ahí que en referencia al brillo medio, se asemejan más los planos que pertenecen al mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos diurnos, nocturnos y que carecen de referencias visuales.

Tabla 749. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		68,829
gl		2
Sig. asintót.		0,000

Tabla 750. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	87	16,34	8,28	4	41	16,34	
Día	140	26,12	8,31	9	50		26,12
Sin referencias visuales	15	19,08	4,64	14	29	19,08	
Total	242	22,17	9,35	4	50	0,403	1

5.4.3.3. Época

En *Naked* no se entremezclan planos de diferentes épocas.

5.4.3.4. Escala tonal

La prueba de KW realizada en la tabla 751 muestra una sig.= 0,320, lo que indica que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido, es decir que no es posible asociar un determinado brillo medio con ninguna tonalidad, las variables no están relacionadas.

Tabla 751. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,505
gl	3
Sig. asintót.	0,320

5.4.3.5. Tonalidades cálidas y frías

En el filme *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos, ya que la prueba de KW (tabla 752) ofrece una sig.= 0,932. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 752. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,007
gl	1
Sig. asintót.	0,932

5.4.3.6. Tipología de plano individual

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,057) reflejados en la tabla 753, muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano individual.

La tabla 754 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las tipologías, y que no existe una relación directamente proporcional entre dicho brillo y el tamaño del plano. De hecho, si se establece una

comparativa entre las tipologías, de mayor a menor brillo se encuentran PPP, PPM, PM, PP, “varios”, PD, PG y PGL.

El test Gabriel presente en la tabla 754 incluye en un grupo los PGL, en un segundo grupo los PPP y los PPM, y el resto de tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como a otro. En consecuencia, las mayores diferencias se sitúan entre las tipologías pertenecientes al primer y segundo grupo, y las mayores semejanzas entre las que pertenecen al mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tipologías de plano mencionadas.

Tabla 753. Test de KW. Tipología de plano individual		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		13,705
gl		7
Sig. asintót.		0,057

Tabla 754. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	10	19,96	5,12	11	31	19,96	19,96
PPP	39	24,78	9,70	6	38		24,78
PP	52	21,86	8,98	9	42	21,86	21,86
PPM	41	23,66	9,16	5	50		23,66
PM	66	22,07	9,45	5	48	22,07	22,07
PG	4	14,31	4,84	12	22	14,31	14,31
PGL	4	10,39	7,34	4	21	10,39	
Varios	26	20,62	9,95	4	36	20,62	20,62
Total	242	22,17	9,35	4	50	0,084	0,199

5.4.3.7. Tipología de plano por escala

La prueba de KW realizada en la tabla 755 muestra una sig.= 0,358, lo que indica que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala. Por lo tanto, en este caso no es

posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tipologías de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 755. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,226
gl	3
Sig. asintót.	0,358

5.4.3.8. Localizaciones temáticas

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 756, muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 757 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las localizaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se sitúa el trabajo, el hogar y el ocio con el mismo resultado, y las localizaciones neutras.

El test Gabriel presente en la tabla 757 incluye en grupo a las localizaciones neutras y en otro grupo a las restantes. De ahí que la mayor diferencia respecto al brillo medio se sitúe entre las localizaciones neutras y las restantes.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las localizaciones temáticas existentes.

Tabla 756. Test de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	37,276
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 757. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	188	22,80	8,46	8	45		22,80
Ocio	15	22,80	12,08	11	50		22,80
Trabajo	21	26,33	10,68	4	41		26,33
Neutras	18	10,13	4,41	4	18	10,13	
Total	242	22,17	9,35	4	50	1	0,674

5.4.3.9. Estático/Dinámico

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,124) reflejados en la tabla 758, muestran que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y dinámicos, es decir que en este caso no es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo o el dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 758. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,371
gl	1
Sig. asintót.	0,124

5.4.3.10. Movimientos de cámara

En el filme *Naked* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, aéreo, semicircular y circular. Entre los movimientos de cámara presentes, existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,017 (tabla 759); así como los planos en los que la cámara se sitúa al hombro, cuya sig.= 0,001 (tabla 761).

Las tablas 760 y 762 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las circunstancias. No obstante, dicho brillo medio es

superior en el caso de los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, frente a los que la cámara se sitúa al hombro.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en los planos en los que está presente la cámara en el trípode y aquellos en los que la cámara se sitúa al hombro.

Tabla 759. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	5,681
gl	1
Sig. asintót.	0,017

Tabla 760. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	10	14,71	10,38	4	32
Sí	232	22,49	9,19	4	50
Total	242	22,17	9,35	4	50

Tabla 761. Test de KW. Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	11,858
Gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 762. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	236	22,52	9,16	4	50
Sí	6	8,37	5,84	4	19
Total	242	22,17	9,35	4	50

Tabla 763. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,229
Gl	1
Sig. asintót.	0,632

Tabla 764. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,090
gl	1
Sig. asintót.	0,764

Tabla 765. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,131
gl	1
Sig. asintót.	0,717

Tabla 766. Test de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,018
gl	1
Sig. asintót.	0,892

Tabla 767. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,504
gl	1
Sig. asintót.	0,478

Tabla 768. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,972

5.4.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Naked* existen diferencias significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Johnny), cuya sig.= 0,000 (tabla 769); los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Louise), cuya sig.= 0,006 (tabla 771); y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (vigilante del edificio), cuya sig.= 0,000 (tabla 775).

Las tablas 770, 772 y 775 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en las tres variables, aunque si se establece una comparativa de mayor a menor brillo se encuentra el personaje dominante 2, el 5 y el 1.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente con los planos en los que aparecen los personajes dominantes 1, 2 y 5.

Tabla 769. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	17,403
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 770. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	147	24,09	8,99	5	50
Sí	95	19,20	9,17	4	41
Total	242	22,17	9,35	4	50

Tabla 771. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,691
gl	1
Sig. asintót.	0,006

Tabla 772. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	192	21,45	9,58	4	50
Sí	50	24,92	7,92	11	36
Total	242	22,17	9,35	4	50

Tabla 773. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,132
gl	1
Sig. asintót.	0,716

Tabla 774. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,538
gl	1
Sig. asintót.	0,463

Tabla 775. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	24,463
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 776. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	215	22,00	9,45	4	50
Sí	27	23,53	8,54	14	48
Total	242	22,17	9,35	4	50

5.4.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

El filme *Naked* posee diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0,000 (tabla 777); los planos en los que está presente la localización dominante 4 (edificio vacío), cuya sig.= 0,056 (tabla 781); y los planos en los que está presente la localización dominante 5 (calle cualquiera), cuya sig.= 0,000 (tabla 783).

Las tablas 778, 782 y 784 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en las tres localizaciones, aunque de mayor a menor brillo se sitúa la localización dominante 4, la 1 y la 5.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en los planos en los que están presentes las localizaciones 1, 4 y 5.

Tabla 777. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	22,841
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 778. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	109	19,27	9,74	4	50
Si	133	24,54	8,33	9	45
Total	242	22,17	9,35	4	50

Tabla 779. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,475
gl	1
Sig. asintót.	0,116

Tabla 780. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,786
gl	1
Sig. asintót.	0,375

Tabla 781. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,653
gl	1
Sig. asintót.	0,056

Tabla 782. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	222	21,82	9,15	4	50
Sí	20	26,04	10,87	4	41
Total	242	22,17	9,35	4	50

Tabla 783. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	17,322
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 784. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	233	22,63	9,20	4	50
Sí	9	10,24	3,44	5	15
Total	242	22,17	9,35	4	50

5.4.4. Duración de los planos

5.4.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 785 muestra una sig.= 0,058, lo que indica que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior.

La tabla 786 muestra –entre otros resultados numéricos– que existen grandes diferencias entre cada variable puesto que los planos que comparten interior y exterior –aunque sólo poseen un caso– ostentan la duración más baja. Con una duración seis veces superior a la de los anteriores se encuentran los interiores, y finalmente y triplicando a los anteriores, se sitúan los exteriores. De ahí que si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor duración se encuentran los planos exteriores, los interiores y los que comparten interior y exterior.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada duración media con los planos interiores, exteriores y aquellos que comparten interior y exterior.

Tabla 785. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,680
gl	2
Sig. asintót.	0,058

Tabla 786. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	29	20,03	31,09	1	125
Interiores	212	6,01	11,09	0,1	111
Interior y Exterior	1	1,00	.	1	1
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

5.4.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 787) ofrece una sig.= 0,004.

La tabla 788 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor duración se encuentran los planos nocturnos, con el doble de duración que los diurnos, y finalmente los que carecen de referencias visuales. No obstante, la alta desviación típica de estos últimos implica la gran variabilidad existente en los resultados, visible en sus valores máximos y mínimos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 787. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	11,069
gl	2
Sig. asintót.	0,004

Tabla 788. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	87	11,84	22,30	0,1	125
Día	140	5,39	9,27	0,1	64
Sin referencias visuales	15	4,74	8,45	0,2	32
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

5.4.4.3. Época

En *Naked* no se entremezclan planos de diferentes épocas.

5.4.4.4. Escala tonal

La prueba de KW realizada en la tabla 789 muestra una sig.= 0,528, lo que indica que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, es decir que no es posible asociar una determinada duración media con ninguna tonalidad, las variables no están relacionadas.

Tabla 789. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,220
gl	3
Sig. asintót.	0,528

5.4.4.5. Tonalidades cálidas y frías

En el filme *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos, ya que la prueba de KW (tabla 790) ofrece una sig.= 0,701. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 790. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,147
gl	1
Sig. asintót.	0,701

5.4.4.6. Tipología de plano individual

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 791, muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 792 muestra –entre otros resultados numéricos– que a excepción de PD y “varios”, existe una relación directamente proporcional entre la escala del plano y su duración. Si se establece una comparativa entre las tipologías, de mayor a menor duración se encuentran PGL, PG, “varios”, PM, PD, PP, PPM y PPP.

El test Gabriel presente en la tabla 794 incluye en un grupo las tipologías PPP, PP y PPM, en otro grupo la tipología “varios”, y en un tercer grupo PG y PGL. Los PD y los PM pueden pertenecer tanto al primer grupo como al segundo. De ahí que en cuanto a la duración media, las tipologías que pertenecen al mismo grupo posean mayores semejanzas entre sí.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual.

Tabla 791. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	37,701
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 792. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
PD	10	5,20	4,21	1	14	5,20	5,20	
PPP	39	3,13	2,45	0,1	9	3,13		
PP	52	3,71	4,13	0,1	23	3,71		
PPM	41	3,48	4,58	1	29	3,48		
PM	66	5,82	9,44	0,1	46	5,82	5,82	
PG	4	50,75	47,07	9	111			50,75
PGL	4	52,25	22,02	29	73			52,25
Varios	26	21,16	27,83	0,2	125		21,16	
Total	242	7,67	15,52	0,1	125	1	0,068	1

5.4.4.7. Tipología de plano por escala

La prueba de KW realizada en la tabla 793 muestra una sig.= 0,999, lo que indica que en *Naked* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, es decir que no es posible asociar una determinada duración media con cada una de ellas, las variables no están relacionadas.

Tabla 793. Test de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,031
gl	3
Sig. asintót.	0,999

5.4.4.8. Localizaciones temáticas

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,010) reflejados en la tabla 794, muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

La tabla 795 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor duración se sitúan las localizaciones neutras, con casi el doble de duración que la siguiente, el trabajo. El trabajo triplica en duración al hogar, y finalmente muy cercana ésta se encuentra el ocio.

En el test Gabriel presente en la tabla 795 incluye en un grupo el ocio; en otro grupo las localizaciones neutras; con posibilidad de pertenecer tanto al primer grupo como al segundo, el hogar; y con posibilidad de pertenecer tanto al segundo grupo como al tercero, el trabajo. De ahí que las localizaciones más semejantes en referencia a la duración media son las que pertenecen al mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 794. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	11,300
gl	3
Sig. asintót.	0,010

Tabla 795. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Hogar	188	5,25	8,37	0,1	64	5,25	5,25	
Ocio	15	4,28	7,82	0,2	32	4,28		
Trabajo	21	15,67	27,75	0,2	111		15,67	15,67
Neutras	18	26,39	34,12	0,1	125			26,39
Total	242	7,67	15,52	0,1	125	1	0,087	0,072

5.4.4.9. Estático/Dinámico

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 796, muestran que en *Naked* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 797 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos es cuatro veces superior a la de los estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara, que en el primer caso es cuatro veces inferior al segundo.

Tabla 796. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	20,305
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 797. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	213	5,87	12,61	0,1	125
Dinámico	29	20,86	25,78	1	111
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

5.4.4.10. Movimientos de cámara

En el filme *Naked* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, aéreo, semicircular y circular. Entre los movimientos de cámara presentes existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre la duración media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,014 (tabla 798); en los planos en los que la cámara se sitúa en soporte estático (*track*), cuya sig.= 0,004 (tabla 801); en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,046 (tabla 806); y en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás, cuya sig.= 0,035 (tabla 808).

Las tablas 799, 802, 807 y 809 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode son los únicos en los que existe una duración inferior. Frente a ello, los planos en los que está presente el movimiento de la cámara poseen una duración media superior a aquellos en los que están ausentes. Es decir que si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor duración se sitúan los planos en los que la cámara se desplaza hacia atrás, los planos en los que está presente el soporte estático (*track*), los planos en los que la cámara se desplaza hacia delante, y los planos estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente en el caso de las situaciones mencionadas con anterioridad.

Tabla 798. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,037
gl	1
Sig. asintót.	0,014

Tabla 799. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	10	13,60	11,94	1	33
Sí	232	7,41	15,63	0,1	125
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

Tabla 800. Test de KW. Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,574
gl	1
Sig. asintót.	0,449

Tabla 801. Test de KW Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,477
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 802. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	238	7,41	15,49	0,1	125
Sí	4	23,25	7,80	16	33
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

Tabla 803. Test de KW Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,732
gl	1
Sig. asintót.	0,188

Tabla 804. Test de KW Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,190
gl	1
Sig. asintót.	0,275

Tabla 805. Test de KW Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,017
gl	1
Sig. asintót.	0,896

Tabla 806. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,985
gl	1
Sig. asintót.	0,046

Tabla 807. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	240	7,56	15,53	0,1	125
Sí	2	21,00	7,07	16	26
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

Tabla 808. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,428
gl	1
Sig. asintót.	0,035

Tabla 809. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	240	7,52	15,48	0,1	125
Sí	2	25,50	10,60	18	33
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

5.4.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Naked* sólo existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Johnny), cuya sig.= 0,002 (tabla 810), así como los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (vigilante del edificio), cuya sig.= 0,031 (tabla 815).

Las tablas 811 y 816 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente el personaje dominante 1 es superior a la de aquellos en los que está presente el personaje dominante 5. De ahí que el personaje 1 se asocie con una mayor lentitud que el 5, pero también con una mayor presencia en el encuadre.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente con los personajes dominantes 1 y 5.

Tabla 810. Test de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	9,562
gl	1
Sig. asintót.	0,002

Tabla 811. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	147	4,92	8,88	0,1	65
Sí	95	11,92	21,57	0,1	125
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

Tabla 812. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,979

Tabla 813. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,912
gl	1
Sig. asintót.	0,167

Tabla 814. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,979
gl	1
Sig. asintót.	0,159

Tabla 815. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,655
gl	1
Sig. asintót.	0,031

Tabla 816. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	223	7,70	15,42	0,1	125
Sí	19	7,31	17,09	1	64
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

5.4.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

El filme *Naked* posee diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0,046 (tabla 817), así como en los planos en los que está presente la localización dominante 5 (calle cualquiera), cuya sig.= 0,000 (tabla 822).

Las tablas 818 y 823 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente la localización dominante 5 es ocho veces superior a la de los planos en los que está presente la localización dominante 1. No obstante, es necesario advertir en este caso la escasez de casos en los que está presente la localización dominante 5 (nueve casos).

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente con los planos en los que está presente la localización dominante 1 y 5.

Tabla 817. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,969
gl	1
Sig. asintót.	0,046

Tabla 818. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	109	10,65	20,58	0,1	125
Si	133	5,22	8,93	0,1	64
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

Tabla 819. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,020
gl	1
Sig. asintót.	0,886

Tabla 820. Test de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,574
gl	1
Sig. asintót.	0,449

Tabla 821. Test de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,319
gl	1
Sig. asintót.	0,572

Tabla 822. Test de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	13,961
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 823. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	233	6,37	12,19	0,1	111
Sí	9	41,33	40,31	2	125
Total	242	7,67	15,52	0,1	125

En la tabla 824 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *Naked*. Los resultados en negrita indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en negrita, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 824 <i>Naked</i>	VARIABLES	Tono	Satura- ción	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,482	0,005	0,002	0,058
	Día/Noche/ Sin referencias visuales	0,000	0,000	0,000	0,004
	Época				
	Estático/Dinámico	0,545	0,283	0,124	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,001	0,320	0,528
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,757	0,932	0,701
	Tipología de plano individual	0,275	0,378	0,057	0,000
	Tipología de plano por escala	0,043	0,076	0,358	0,999
	Localizaciones temáticas	0,000	0,000	0,000	0,010
Movimiento s de cámara	Cámara en trípode	0,160	0,055	0,017	0,014
	Cámara al hombro	0,034	0,004	0,001	0,449
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,697	0,640	0,632	0,004
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,630	0,038	0,764	0,188
	Panorámica vertical	0,325	0,054	0,717	0,275
	Desplazamiento lateral	0,270	0,169	0,892	0,896
	Desplazamiento hacia arriba				
	Desplazamiento hacia abajo				
	Desplazamiento hacia delante	0,800	0,996	0,478	0,046
	Desplazamiento hacia atrás	0,423	0,506	0,972	0,035
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,021	0,009	0,000	0,002
	Personaje dominante 2	0,066	0,015	0,006	0,979
	Personaje dominante 3	0,154	0,714	0,716	0,167
	Personaje dominante 4	0,069	0,213	0,463	0,159
	Personaje dominante 5	0,211	0,000	0,000	0,031
Localización dominante	Localización dominante 1	0,000	0,000	0,000	0,046
	Localización dominante 2	0,086	0,886	0,116	0,886
	Localización dominante 3	0,000	0,445	0,375	0,449
	Localización dominante 4	0,000	0,724	0,056	0,572
	Localización dominante 5	0,339	0,007	0,000	0,000

5.5. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME *SECRETS AND LIES*

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *Secrets and lies*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las medias obtenidas para cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.5.1. Tono

5.5.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 825 muestra una sig.= 0,220, es decir que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un tono medio concreto con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, las variables no están relacionadas.

Tabla 825. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,026
gl	2
Sig. asintót.	0,220

5.5.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Secrets and lies* no existen las localizaciones nocturnas y Por lo tanto, las diferencias estadísticamente significativas que muestra la prueba de KW (tabla 826) con una sig.= 0,020, se refiere a los planos diurnos y a los que carecen de referencias visuales.

La tabla 827 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio es cian y frío en ambos casos. No obstante, el tono medio es superior en los planos diurnos que en los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en el caso de los planos diurnos y de los que carecen de referencias visuales.

Tabla 826. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,436
gl	1
Sig. asintót.	0,020

Tabla 827. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Día	224	163,37	38,27	59	243
Sin referencias visuales	17	142,34	30,75	83	192
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.1.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.5.1.4. Escala tonal

En el filme *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 828) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 829 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Secrets and lies* no existe ni el rojo ni el magenta. Entre las restantes tonalidades presentes, si se establece una comparativa, de mayor a menor grado tonal se sitúa el azul, el cian, el verde y el anaranjado-amarillo. De hecho, el test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo diferente a cada tono.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 828. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	191,473
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 829. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal						Test Gabriel			
	N	Media	Desvia- ción típica	Míni- mo	Máxi- mo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)	Sig (sub 4)
Anaranjado- Amarillo	13	75,91	10,15	59	89	75,91			
Verde	67	129,23	17,25	92	150		129,23		
Cian	136	174,63	16,69	151	210			174,63	
Azul	25	224,75	8,76	212	243				224,75
Total	241	161,88	38,12	59	243	1	1	1	1

5.5.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 830, muestran que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 831 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de las tonalidades cálidas es verde, frente al cian de las frías.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades cálidas y frías.

Tabla 830. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	116,666
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 831. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	49	105,25	21,20	59	134
Fríos	192	176,34	26,08	136	243
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 832 muestra una sig.= 0,028, es decir que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y la tipología de plano individual.

La tabla 833 muestra –entre otros resultados numéricos– que no existe una relación directamente proporcional entre el tamaño del encuadre y el grado tonal. Además, todas las tipologías poseen un tono medio frío, y aunque en la mayoría de ellas es cian, en el caso de las tipologías PD y “varios”, es verde.

Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor grado tonal se encuentra PG, PPM, PM, PP, PGL, PPP, “varios” y PD.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 832. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	15,729
gl	7
Sig. asintót.	0,028

Tabla 833. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	4	135,88	46,41	89	196
PPP	36	153,53	33,41	61	202
PP	53	158,06	25,93	107	232
PPM	62	171,55	38,06	59	241
PM	64	163,06	46,54	73	243
PG	5	182,68	21,49	161	215
PGL	7	156,91	18,36	121	174
Varios	10	148,24	51,07	69	227
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 834) ofrece una sig.= 0,012.

La tabla 835 muestra –entre otros resultados numéricos– que el grado tonal es directamente proporcional al tamaño de la tipología de plano por escala. Además todas ellas poseen un tono medio cian y frío. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor grado tonal se encuentra “variaciones”, PA-PGL, PPM-PM y PD-PP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano por escala.

Tabla 834. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	10,902
gl	3
Sig. asintót.	0,012

Tabla 835. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD-PP	93	155,35	29,95	61	232
PPM-PM	112	164,27	43,15	59	243
PA-PGL	30	171,01	37,81	86	229
Variaciones	6	172,94	45,19	97	227
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.1.8. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 836 muestra una sig.= 0,428, es decir que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con el movimiento o estatismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 836. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,628
gl	1
Sig. asintót.	0,428

5.5.1.9. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 837 muestra una sig.= 0,029, es decir que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 838 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las localizaciones poseen un tono medio frío, y que en la mayoría dicho tono es cian, a excepción del trabajo, cuyo tono medio es verde. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo el trabajo y las localizaciones neutras, y en un otro grupo, el hogar y el ocio. De ahí que en referencia al tono, existen mayores similitudes entre las localizaciones pertenecientes al mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tipologías de plano existentes.

Tabla 837. Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	9,059
gl	3
Sig. asintót.	0,029

Tabla 838. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	146	165,19	41,00	59	243		165,19
Ocio	46	165,64	22,07	113	210		165,64
Trabajo	13	136,40	31,05	83	178	136,40	
Neutras	36	152,90	40,66	73	227	152,90	152,90
Total	241	161,88	38,12	59	243	0,432	0,717

5.5.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Secrets and lies* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre los movimientos presentes, existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre el tono medio y el desplazamiento de la cámara hacia atrás, cuya sig.= 0,054 (tabla 839).

La tabla 840 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás poseen un tono medio verde y cálido, frente a los planos en los que está ausente cuyo tono medio es cian y frío.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio que además es verde y cálido, exclusivamente en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás.

Tabla 839. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,842
gl	1
Sig. asintót.	0,359

Tabla 840. Test de KW. Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,362
gl	1
Sig. asintót.	0,067

Tabla 841. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,593
gl	1
Sig. asintót.	0,107

Tabla 842. Test de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,108
gl	1
Sig. asintót.	0,743

Tabla 843. Test de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,007
gl	1
Sig. asintót.	0,934

Tabla 844. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,593
gl	1
Sig. asintót.	0,107

Tabla 845. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,373
gl	1
Sig. asintót.	0,241

Tabla 846. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,707
gl	1
Sig. asintót.	0,054

Tabla 847. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	239	162,39	37,76	59	243
Sí	2	101,65	45,92	69	134
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Secrets and lies* las diferencias son estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Cinthy), cuya sig.= 0,027 (tabla 848), y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (Roxanne), cuya sig.= 0,002 (tabla 853).

Las tablas 849 y 854 muestran que el tono medio es cian y frío en ambas situaciones, aunque el grado tonal es diferente en cada caso. De hecho los planos en los que está presente el personaje dominante 5 poseen un valor superior a aquellos en los que está presente el personaje dominante 1.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en el caso de los personajes dominantes 1 y 5.

Tabla 848. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,920
gl	1
Sig. asintót.	0,027

Tabla 849. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	172	158,25	37,18	59	243
Sí	69	170,95	39,18	61	240
Total	241	161,88	38,12	59	243

Tabla 850. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,173
gl	1
Sig. asintót.	0,279

Tabla 851. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,824
gl	1
Sig. asintót.	0,364

Tabla 852. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,438
gl	1
Sig. asintót.	0,231

Tabla 853. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	9,624
gl	1
Sig. asintót.	0,002

Tabla 854. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	208	159,27	35,93	59	240
Sí	33	178,35	47,13	73	243
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de Maurice), cuya sig.= 0,000 (tabla 855), así como en los planos en los que está presente la localización dominante 5 (casa de Hortense), cuya sig.= 0,051 (tabla 860).

Las tablas 856 y 861 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que aparece la localización dominante 1 poseen un tono medio cian y frío, frente al tono verde y frío de aquellos en los que está presente la localización dominante 5. De hecho, si se establece una comparativa entre ambas localizaciones, el tono medio es superior en el caso de la localización dominante 1.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en el caso de las localizaciones dominantes 1 y 5.

Tabla 855. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	21,228
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 856. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	169	155,02	34,61	61	240
Si	72	178,00	41,26	59	243
Total	241	161,88	38,12	59	243

Tabla 857. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,814
gl	1
Sig. asintót.	0,178

Tabla 858. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,007
gl	1
Sig. asintót.	0,932

Tabla 859. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,131
gl	1
Sig. asintót.	0,144

Tabla 860. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,804
gl	1
Sig. asintót.	0,051

Tabla 861. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	230	162,55	38,81	59	243
Sí	11	147,98	12,44	117	162
Total	241	161,88	38,12	59	243

5.5.2. Saturación

5.5.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 862 muestra una sig.= 0,055, es decir que en *Secrets and Lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior.

La tabla 863 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en las tres situaciones, aunque de mayor a menor valor se encuentran los interiores, los exteriores y los que comparten interior y exterior.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior.

Tabla 862. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,804
gl	2
Sig. asintót.	0,055

Tabla 863. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	23	21,18	7,58	10	41
Interiores	216	22,83	7,49	10	59
Interior y Exterior	2	16,08	1,66	15	17
Total	241	22,62	7,49	10	59

5.5.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

Tal y como se ha mencionado en el epígrafe 1.2. en el filme *Secrets and lies* no existen planos nocturnos, de ahí que las diferencias estadísticamente significativas que muestra la prueba de KW (tabla 864) con una sig.= 0,001, hacen referencia a la relación entre la saturación media y los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales.

La tabla 865 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en ambas situaciones, aunque los planos sin referencias visuales poseen un valor superior al de los diurnos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 864. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	10,544
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 865. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Día	224	21,87	6,12	10	47
Sin referencias visuales	17	32,53	14,42	19	59
Total	241	22,62	7,49	10	59

5.5.2.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.5.2.4. Escala tonal

En *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 866) ofrece una sig.= 0,002.

La tabla 867 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en todas las tonalidades. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentra el anaranjado-amarillo, el verde, el azul y el cian. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo el verde el cian y el azul, y en otro grupo el anaranjado-amarillo. De ahí que en cuanto a la saturación media, la mayor diferencia se establezca entre los tonos del primer y del segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 866. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	14,658
gl	3
Sig. asintót.	0,002

Tabla 867. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Anaranjado-Amarillo	13	30,89	11,55	16	47		30,89
Verde	67	24,64	9,54	10	59	24,64	
Cian	136	20,96	5,37	10	55	20,96	
Azul	25	21,93	4,18	13	29	21,93	
Total	241	22,62	7,49	10	59	0,268	1,000

5.5.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,001) reflejados en la tabla 868, muestran que en *Secrets and lies* existen diferencias

estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 869 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en ambos tonos, aunque es superior en los calidos que en los fríos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los tonos cálidos y fríos.

Tabla 868. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	10,302
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 869. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	49	26,98	11,35	10	59
Fríos	192	21,51	5,66	10	55
Total	241	22,62	7,49	10	59

5.5.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 870 muestra una sig.= 0,108, es decir que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano individual. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación media con ninguna tipología de plano, las variables no están relacionadas.

Tabla 870. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	11,787
gl	7
Sig. asintót.	0,108

5.5.2.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 871) ofrece una sig.= 0,171. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con ninguna tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 871. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,012
gl	3
Sig. asintót.	0,171

5.5.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 872 muestra una sig.= 0,004 es decir que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 873 muestra –entre otros resultados numéricos– que la mayoría de las localizaciones posee una saturación baja, a excepción del trabajo cuya saturación es media. Si se establece una comparativa entre las localizaciones, de mayor a menor saturación se encuentra el trabajo, el hogar, el ocio y las localizaciones neutras.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada localización temática.

Tabla 872. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	13,457
gl	3
Sig. asintót.	0,004

Tabla 873. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	146	22,14	6,55	10	47
Ocio	46	22,06	4,67	13	31
Trabajo	13	35,60	15,33	18	59
Neutras	36	20,61	5,50	10	38
Total	241	22,62	7,49	10	59

5.5.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 874 muestra una sig.= 0,508, es decir que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación media con el movimiento o el estatismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 874. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,439
gl	1
Sig. asintót.	0,508

5.5.2.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha especificado en el epígrafe 1.11 en el filme *Secrets and lies* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre los movimientos existentes, no existen diferencias

estadísticamente significativas entre la saturación media y ninguno de ellos, tal y como muestran las tablas 875, 876, 877, 878, 879, 880 y 881.

Tabla 875. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,269
gl	1
Sig. asintót.	0,604

Tabla 876. Test de KW. Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,084
gl	1
Sig. asintót.	0,772

Tabla 877. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,331
gl	1
Sig. asintót.	0,565

Tabla 878. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,037
gl	1
Sig. asintót.	0,848

Tabla 879. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,331
gl	1
Sig. asintót.	0,565

Tabla 880. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,331
gl	1
Sig. asintót.	0,565

Tabla 881. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,331
gl	1
Sig. asintót.	0,565

Tabla 882. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,473
gl	1
Sig. asintót.	0,492

5.5.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Secrets and lies* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 3 (Hortense), cuya sig.= 0,004 (tabla 885).

La tabla 886 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en todas las situaciones, aunque dicha saturación es superior cuando está presente el personaje dominante 3 frente a cuando está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente en los planos en los que está presente el personaje dominante 3.

Tabla 883. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,667
gl	1
Sig. asintót.	0,414

Tabla 884. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,071
gl	1
Sig. asintót.	0,150

Tabla 885. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	8,140
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 886. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	187	21,92	6,74	10	47
Sí	54	25,03	9,32	11	59
Total	241	22,62	7,49	10	59

Tabla 887. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,562
gl	1
Sig. asintót.	0,211

Tabla 888. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,013
gl	1
Sig. asintót.	0,908

5.5.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de Maurice), cuya sig.= 0,047 (tabla 889); los planos en los que está presente la localización dominante 2 (casa de Cinthya y Roxanne), cuya sig.= 0,000 (tabla 891); y los planos en los que está presente la localización dominante 4 (centro de adopción), cuya sig.= 0,058 (tabla 894).

Las tablas 890, 892 y 895 muestran que la saturación es baja en las tres variables. No obstante, si se establece una comparativa entre las localizaciones, de mayor a menor saturación se encuentra la localización dominante 1, la 2 y la 4.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente en el caso de las localizaciones dominantes 1, 2 y 4.

Tabla 889. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,945
gl	1
Sig. asintót.	0,047

Tabla 890. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	169	22,50	8,28	10	59
Si	72	22,90	5,24	13	43
Total	241	22,62	7,49	10	59

Tabla 891. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	14,399
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 892. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	193	23,19	7,33	10	59
Si	48	20,31	7,77	10	47
Total	241	22,62	7,49	10	59

Tabla 893. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,421
gl	1
Sig. asintót.	0,233

Tabla 894. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,589
gl	1
Sig. asintót.	0,058

Tabla 895. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	220	22,91	7,73	10	59
Sí	21	19,61	2,94	11	25
Total	241	22,62	7,49	10	59

Tabla 896. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,159
gl	1
Sig. asintót.	0,690

5.5.3. Brillo

5.5.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 897 muestra una sig.= 0,920, es decir que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo con las localizaciones descritas con anterioridad, las variables no están relacionadas.

Tabla 897. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,166
gl	2
Sig. asintót.	0,920

5.5.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Secrets and lies* no existen las localizaciones nocturnas y Por lo tanto, las diferencias estadísticamente significativas que muestra la prueba de KW (tabla 898) con una sig.= 0,009, se refieren a la relación entre el brillo medio y los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales.

La tabla 899 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en ambas variables, aunque el valor de los planos diurnos es superior al de los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en el caso de los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 898. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	6,904
gl	1
Sig. asintót.	0,009

Tabla 899. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Día	224	30,06	6,90	9	47
Sin referencias visuales	17	23,18	10,33	9	41
Total	241	29,58	7,38	9	47

5.5.3.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.5.3.4. Escala tonal

En el filme *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 900) ofrece una sig.= 0,001.

La tabla 901 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todos los tonos de la escala, a excepción del azul cuyo brillo es medio. Si se establece una comparativa entre todas las tonalidades, de mayor a menor brillo medio se encuentra el azul, el cian, el anaranjado-amarillo y el verde.

El test Gabriel presente en la tabla 901 incluye en un grupo los tonos anaranjado-amarillo y el verde, y en otro grupo el azul. El cian puede pertenecer tanto al primero como al segundo grupo. De ahí que los tonos más semejantes en cuanto al brillo sean los que pertenecen al mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 900. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	17,266
gl	3
Sig. asintót.	0,001

Tabla 901. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Anaranjado-Amarillo	13	27,63	9,90	17	46	27,63	
Verde	67	26,78	8,25	9	42	26,78	
Cian	136	30,37	6,44	9	46	30,37	30,37
Azul	25	33,79	5,47	27	47		33,79
Total	241	29,58	7,38	9	47	0,296	0,349

5.5.3.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,004) reflejados en la tabla 902, muestran que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos.

La tabla 903 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo tanto en las tonalidades cálidas como frías, aunque éstas últimas poseen un valor más alto que las cálidas.

Tabla 902. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	8,252
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 903. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	49	26,49	8,98	9	46
Fríos	192	30,36	6,72	9	47
Total	241	29,58	7,38	9	47

5.5.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 904 muestra una sig.= 0,013, es decir que en *Secrets and Lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la tipología de plano individual.

La tabla 905 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las tipologías, y que no existe una relación proporcional entre el brillo y el tamaño del encuadre. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se encuentra varios”, PPM, PM, PG, PP, PPP, PGL y PD.

El test Gabriel presente en la misma tabla 905 incluye en un grupo la tipología PD, en un segundo grupo las tipologías PM y “varios. Las restantes tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. De ahí que las mayores diferencias se establezcan entre las tipologías del primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 904. Test de KW. Tipología de plano individual	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	17,702
gl	7
Sig. asintót.	0,013

Tabla 905. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	4	20,39	8,10	9	28	20,39	
PPP	36	27,78	7,98	9	46	27,78	27,78
PP	53	28,65	8,75	9	42	28,65	28,65
PPM	62	29,56	7,04	17	46	29,56	29,56
PM	64	31,79	5,84	18	47		31,79
PG	5	29,49	3,72	23	33	29,49	29,49
PGL	7	27,28	4,32	23	35	27,28	27,28
Varios	10	32,20	6,85	23	41		32,20
Total	241	29,58	7,38	9	47	0,111	0,971

5.5.3.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 906) ofrece una sig.= 0,016.

La tabla 907 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las tipologías, a excepción de la denominada “variaciones”, cuyo brillo es medio. También se observa que el porcentaje del brillo no es proporcional al tamaño de la tipología. De hecho si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se sitúa la denominada “variaciones”, PPM-PM, PA-PGL y PD-PP.

El test Gabriel presente en la tabla 907 incluye en un grupo la tipología PD-PP y en un segundo grupo la tipología “variaciones”. El resto de tipologías pertenecen tanto a un grupo como al otro. De ahí que las mayores diferencias se establecen entre las tipologías pertenecientes al primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio a cada tipología de plano individual.

Tabla 906. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	10,325
gl	3
Sig. asintót.	0,016

Tabla 907. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	93	27,96	8,51	9	46	27,96	
PPM-PM	112	30,96	6,56	17	47	30,96	30,96
PA-PGL	30	28,44	5,32	18	42	28,44	28,44
Variaciones	6	34,58	6,14	23	41		34,58
Total	241	29,58	7,38	9	47	0,76	0,066

5.5.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 908 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Secrets and Lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 909 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las localizaciones. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se sitúa el hogar, las localizaciones neutras, el ocio y el trabajo. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo el trabajo, y en otro grupo a las restantes localizaciones. De este modo se muestra la existencia de una mayor diferencia respecto al brillo, entre las localizaciones del primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las localizaciones temáticas presentes.

Tabla 908. Test de KW. Localizaciones temáticas		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		25,402
gl		3
Sig. asintót.		0,000

Tabla 909. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	146	30,96	6,95	17	47		30,96
Ocio	46	27,38	5,52	18	41		27,38
Trabajo	13	19,61	8,69	9	33	19,61	
Neutras	36	30,38	7,53	9	46		30,38
Total	241	29,58	7,38	9	47	1	0,245

5.5.3.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 910 muestra una sig.= 0,297, es decir que en *Secrets and Lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y los dinámicos. Por lo tanto, en este caso no

es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo o el dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 910. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,088
gl	1
Sig. asintót.	0,297

5.5.3.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha especificado en el epígrafe 1.11 en *Secrets and lies* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades, no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y ningún movimiento de cámara, tal y como muestran los resultados del test de KW presentes en las tablas 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917 y 918.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con ningún movimiento de cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 911. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,025
gl	1
Sig. asintót.	0,874

Tabla 912. Test de KW. Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,055
gl	1
Sig. asintót.	0,814

Tabla 913. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,672
gl	1
Sig. asintót.	0,412

Tabla 914. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,402
gl	1
Sig. asintót.	0,526

Tabla 915. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,203
gl	1
Sig. asintót.	0,653

Tabla 916. Test de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,672
gl	1
Sig. asintót.	0,412

Tabla 917. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,648
gl	1
Sig. asintót.	0,421

Tabla 918. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,980

5.5.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Secrets and lies* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre el brillo medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 3 (Hortense), cuya sig.= 0,043 (tabla 921).

La tabla 922 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las circunstancias, aunque el valor es inferior en los planos en los que está presente frente a los planos en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en el caso de los planos en los que está presente el personaje dominante 3.

Tabla 919. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,645
gl	1
Sig. asintót.	0,104

Tabla 920. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,107
gl	1
Sig. asintót.	0,078

Tabla 921. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	4,082
gl	1
Sig. asintót.	0,043

Tabla 922. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	187	30,20	7,34	9	47
Sí	54	27,42	7,19	9	38
Total	241	29,58	7,38	9	47

Tabla 923. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,065
gl	1
Sig. asintót.	0,799

Tabla 924. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,016
gl	1
Sig. asintót.	0,898

5.5.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (casa de Cinthya y Roxanne), cuya sig.= 0,000 (tabla 926) y los planos en los que está presente la localización dominante 4 (centro de adopción), cuya sig.= 0,000 (tabla 929).

Las tablas 927 y 930 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes 2 y 4 poseen un brillo medio, frente a los planos en los que están ausentes, cuyo brillo es bajo. No obstante, si se establece una comparativa entre los planos en los que están presentes ambas localizaciones, de mayor a menor brillo se encuentra la localización dominante 4 y posteriormente la 2. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con las localizaciones dominantes 2 y 4.

Tabla 925. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,555
gl	1
Sig. asintót.	0,212

Tabla 926. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	16,862
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 927. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	193	28,53	6,81	9	46
Si	48	33,77	8,15	17	47
Total	241	29,58	7,38	9	47

Tabla 928. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,598
gl	1
Sig. asintót.	0,206

Tabla 929. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	15,168
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 930. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	220	29,07	7,46	9	47
Sí	21	34,85	3,64	30	46
Total	241	29,58	7,38	9	47

Tabla 931. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,787
gl	1
Sig. asintót.	0,095

5.5.4. Duración de los planos

5.5.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 932 muestra una sig.= 0,713, es decir que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada duración media con los planos exteriores, interiores o que comparten interior y exterior.

Tabla 932. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,678
gl	2
Sig. asintót.	0,713

5.5.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

Tal y como se ha mencionado en el epígrafe 1.2 en *Secrets and lies* no existen planos nocturnos; de ahí que las diferencias estadísticamente significativas que muestra la prueba de KW (tabla 933) con una sig.= 0,050, hagan referencia a la relación entre la duración media y los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales.

La tabla 934 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos diurnos es superior a la de los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 933. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,858
gl	1
Sig. asintót.	0,050

Tabla 934. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Día	224	7,32	31,50	0,2	460
Sin referencias visuales	17	5,35	3,14	1	10
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

5.5.4.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.5.4.4. Escala tonal

En el filme *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 935) ofrece una sig.= 0,562. Este resultado implica que en este caso no es posible asociar una determinada duración con una tonalidad en concreto, las variables no están relacionadas.

Tabla 935. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,053
gl	3
Sig. asintót.	0,562

5.5.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,586) reflejados en la tabla 936, muestran que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos. Dichos resultados implican que en este caso no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 936. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,296
gl	1
Sig. asintót.	0,586

5.5.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 937 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 938 muestra –entre otros resultados numéricos– que en este filme la duración del plano no es directamente proporcional al tamaño del encuadre, ya que la tipología con la mayor duración es la denominada “varios”. Posteriormente le siguen por orden de duración los PGL y los PM, y finalmente las tipologías con la menor duración son por orden los PP, los PPM, y los PPP (los planos de menor escala). Sin embargo, es importante detenerse en la desviación típica puesto que en el caso de los PM, los PGL y “varios” poseen una alta variabilidad que se observa en los valores máximos y mínimos. Por lo tanto, en el caso de los PM, PGL y “varios” la existencia de planos con una alta duración provoca el aumento de la media total.

Si tenemos en cuenta las tipologías de plano de menor escala, los planos más pequeños duran menos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual.

Tabla 937. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	28,419
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 938. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	4	1,80	1,16	0,2	3
PPP	36	4,22	3,49	0,2	13
PP	53	2,94	2,34	0,2	10
PPM	62	4,18	4,62	0,2	28
PM	64	12,21	57,24	1	460
PG	5	5,60	4,39	2	13
PGL	7	18,14	20,68	2	60
Varios	10	22,00	20,71	1	62
Total	241	7,187	30,38	0,2	460

5.5.4.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 939) ofrece una sig.= 0,232. Este resultado implica que en este caso no es posible asociar una determinada duración con una tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 939. Test de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,293
gl	3
Sig. asintót.	0,232

5.5.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 940 muestra una sig.= 0,036, es decir que en *Secrets and Lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

La tabla 941 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor longitud se encuentra el ocio, las localizaciones neutras, el trabajo y el hogar. No obstante, en el caso del ocio es necesario advertir que aunque posee una duración media que duplica a la siguiente localización por orden de duración, también posee una alta desviación típica que implica una alta variabilidad en sus resultados. De hecho el valor máximo presente en esta localización alcanza los 460 segundos, lo que provoca un aumento de la media total.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada localización temática.

Tabla 940. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,572
gl	3
Sig. asintót.	0,036

Tabla 941. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	146	5,19	8,00	0,2	62
Ocio	46	13,94	67,31	0,2	460
Trabajo	13	5,53	3,17	1	10
Neutras	36	7,22	12,57	1	60
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

5.5.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 942 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Secrets and Lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y el estatismo o dinamismo de la cámara.

La tabla 943 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración de los planos dinámicos triplica a la de los estáticos. En consecuencia, en este filme es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara.

Tabla 942. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	24,030
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 943. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	224	6,16	30,82	0,2	460
Dinámico	17	20,64	19,93	1	62
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

5.5.4.10. Movimientos de cámara

Tal y como se ha especificado en el epígrafe 1.11 en el filme *Secrets and Lies* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,035 (tabla 944); en los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,000 (tabla 948); los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,007 (tabla 950); y en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás, cuya sig.= 0,034 (tabla 954).

En las tablas 945, 949, 951 y 955 se observa –entre otros resultados numéricos– que si se establece una comparativa entre las diferentes opciones en las que se puede encontrar la cámara, de mayor a menor duración se encuentran los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás, en los que está presente la panorámica vertical, la panorámica horizontal y aquellos en los que la cámara se sitúa en un trípode.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada duración concreta exclusivamente en el caso de los movimientos mencionados.

Tabla 944. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,468
gl	1
Sig. asintót.	0,035

Tabla 945. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	5	27,00	28,62	1	62
Sí	236	6,76	30,33	0,2	460
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

Tabla 946. Test de KW. Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,254
gl	1
Sig. asintót.	0,133

Tabla 947. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,900
gl	1
Sig. asintót.	0,089

Tabla 948. Test de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	25,220
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 949. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	227	6,16	30,62	0,2	460
Sí	14	23,71	20,69	1	62
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

Tabla 950. Test de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,247
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 951. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	238	6,91	30,37	0,2	460
Sí	3	29,00	27,07	10	60
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

Tabla 952. Test de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,900
gl	1
Sig. asintót.	0,089

Tabla 953. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,604
gl	1
Sig. asintót.	0,205

Tabla 954. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,514
gl	1
Sig. asintót.	0,034

Tabla 955. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	239	6,95	30,30	0,2	460
Sí	2	35,50	37,47	9	62
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

5.5.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Secrets and lies* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la duración media y los planos en los que está presente el personaje dominante 3 (Hortense), cuya sig.= 0,015 (tabla 958).

La tabla 959 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente el personaje dominante 3 es casi cuatro veces superior a la de los planos en los que está ausente. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente en el caso de los planos en los que está presente el personaje dominante 3.

Tabla 956. Test de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,094
gl	1
Sig. asintót.	0,759

Tabla 957. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,016
gl	1
Sig. asintót.	0,313

Tabla 958. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,868
gl	1
Sig. asintót.	0,015

Tabla 959. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	187	4,80	7,03	0,2	62
Sí	54	15,42	62,59	1	460
Total	241	7,18	30,38	0,2	460

Tabla 960. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,177
gl	1
Sig. asintót.	0,140

Tabla 961. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,039
gl	1
Sig. asintót.	0,081

5.5.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en la tablas 962, 963, 964, 965 y 966 muestran que en *Secrets and lies* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones dominantes. Este resultado implica que en este caso, no es posible asociar una determinada duración media con una localización dominante, las variables no están relacionadas.

Tabla 962. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,071
gl	1
Sig. asintót.	0,150

Tabla 963. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,405
gl	1
Sig. asintót.	0,121

Tabla 964. Test de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,368
gl	1
Sig. asintót.	0,242

Tabla 965. Test de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,168
gl	1
Sig. asintót.	0,682

Tabla 966. Test de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,025
gl	1
Sig. asintót.	0,874

En la tabla 967 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas, del filme *Secrets and lies*. Los resultados en **negrita** indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en **negrita**, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 967 <i>Secrets and lies</i>	Variables	Tono	Saturación	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,220	0,055	0,920	0,713
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,020	0,001	0,009	0,050
	Época				
	Estático/Dinámico	0,428	0,508	0,297	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,002	0,001	0,562
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,001	0,004	0,586
	Tipología de plano individual	0,028	0,108	0,013	0,000
	Tipología de plano por escala	0,012	0,171	0,016	0,232
	Localizaciones temáticas	0,029	0,004	0,000	0,036
Movimien- tos de cámara	Cámara en trípode	0,359	0,604	0,874	0,035
	Cámara al hombro	0,067	0,772	0,814	0,133
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,107	0,565	0,412	0,089
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,743	0,848	0,526	0,000
	Panorámica vertical	0,934	0,565	0,653	0,007
	Desplazamiento lateral	0,107	0,565	0,412	0,089
	Desplazamiento hacia arriba				
	Desplazamiento hacia abajo				
	Desplazamiento hacia delante	0,241	0,565	0,421	0,205
	Desplazamiento hacia atrás	0,054	0,492	0,980	0,034
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,027	0,414	0,104	0,759
	Personaje dominante 2	0,279	0,150	0,078	0,313
	Personaje dominante 3	0,364	0,004	0,043	0,015
	Personaje dominante 4	0,231	0,211	0,799	0,140
	Personaje dominante 5	0,002	0,908	0,898	0,081
Localización dominante	Localización dominante 1	0,000	0,047	0,212	0,150
	Localización dominante 2	0,178	0,000	0,000	0,121
	Localización dominante 3	0,932	0,233	0,206	0,242
	Localización dominante 4	0,144	0,058	0,000	0,682
	Localización dominante 5	0,051	0,690	0,095	0,874

5.6. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME *CAREER GIRLS*

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *Career girls*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las medias obtenidas para cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.6.1. Tono

5.6.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 968 muestra una sig.= 0,262, es decir que en *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, las variables no están relacionadas.

Tabla 968. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,252
gl	1
Sig. asintót.	0,263

5.6.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 969) ofrece una sig.= 0,001.

La tabla 970 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con diferentes valores, el día y los planos sin referencias visuales poseen un tono

medio verde, frente al cian de los nocturnos. No obstante, en la escala de los cálidos y fríos, la noche y los planos sin referencias visuales poseen un tono frío, frente al cálido del día.

Por lo tanto, en este filme es posible identificar un determinado tono medio con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 969. Test de (KW). Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	14,141
gl	2
Sig. asintót.	0,001

Tabla 970. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	42	162,45	61,88	62	229
Día	188	126,38	62,85	35	223
Sin referencias visuales	13	142,26	60,72	88	313
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.1.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 971 muestran que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos del pasado y del presente. De hecho, tal y como muestra la tabla 972, el tono medio de los planos del pasado es cian y frío, frente al anaranjado-amarillo y cálido de los planos del presente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con los planos del pasado y del presente.

Tabla 971. Test de (KW). Época	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	167,682
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 972. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Época	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Pasado	100	202,05	17,72	154	313
Presente	143	85,51	33,09	35	213
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.1.4. Escala tonal

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 973) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 974 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Career girls* no existe el rojo y del magenta sólo está presente un caso. Entre las tonalidades existentes, cada una posee su propio valor medio.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades que componen el filme.

Tabla 973. Test de (KW). Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	215,399
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 974. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Anaranjado-Amarillo	95	67,47	14,46	35	90
Verde	38	107,93	14,07	92	144
Cian	87	193,48	15,36	151	210
Azul	22	217,09	4,73	212	229
Magenta	1	313,41	.	313	313
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 975 muestran que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos cálidos y fríos.

La tabla 976 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los cálidos es el anaranjado-amarillo, frente al cian de las frías.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 975. Test de (KW). Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	180,867
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 976. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	129	77,17	21,01	35	124
Fríos	114	197,18	22,60	136	313
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 977 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y la tipología de plano individual.

La tabla 978 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor valor tonal el orden de las tipologías es: PP, PD, PG, PGL, “varios”, PPM, PM y PPP.

Si se consideran las seis tonalidades en las que puede dividirse el universo tonal, PPP es la única tipología anaranjada-amarilla. Con un tono medio verde se encuentran PPM, PM y “varios”, y con un tono cian PD, PP, PG y PGL. Por lo tanto, si se considera la división entre cálidos y fríos, entre los primeros se encuentran las tipologías PPP, PM, PPM y “varios”, frente a los fríos que incluyen PD, PP, PG y PGL.

El test Gabriel presente en la tabla 978 incluye en un grupo las tipologías PPP, en un segundo grupo las tipologías PP y PD, y como posibilidad de pertenecer a ambos grupos, las restantes (PM, PPM, Varios, PGL y PG). En consecuencia, en cuanto al tono medio, las tipologías con mayores diferencias son aquellas que pertenecen al primer y al segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 977. Prueba de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	61,780
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 978. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	4	170,47	42,29	120	206		170,47
PPP	32	80,38	55,86	35	213	80,38	
PP	37	188,26	54,12	62	313		188,26
PPM	70	131,86	56,05	54	223	131,86	131,86
PM	66	120,62	56,65	41	229	120,62	120,62
PG	3	152,47	75,14	66	205	152,47	152,47
PGL	6	150,35	58,16	71	195	150,35	150,35
Varios	25	146,48	64,48	49	216	146,48	146,48
Total	243	133,47	63,82	35	313	0,184	0,279

5.6.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 979) ofrece una sig.= 0,799.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con ninguna tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 979. Test de (KW). Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,010
gl	3
Sig. asintót.	0,799

5.6.1.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 980 muestra una sig.= 0,000 es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 981 muestra –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor grado tonal se encuentra el ocio, el hogar, las localizaciones neutras y el trabajo.

Si se considera las seis tonalidades en las que se divide el universo, el hogar y el ocio poseen un tono medio cian y frío, frente al cálido y verde del trabajo y de las localizaciones neutras.

El test Gabriel presente en la tabla 981 incluye en un grupo las localizaciones neutras, en un segundo grupo la localización trabajo, y el resto pueden pertenecer tanto al primero como al segundo. En consecuencia, la mayor diferencia en cuanto al tono medio se establece entre las localizaciones pertenecientes al primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las localizaciones temáticas existentes.

Tabla 980. Test de (KW). Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	31,131
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 981. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Neutras	157	132,71	63,56	35	229	101,39	
Hogar	35	177,88	50,28	88	313	132,71	132,71
Ocio	2	201,18	4,99	198	205	177,88	177,88
Trabajo	49	101,39	54,15	40	208		201,18
Total	243	133,47	63,82	35	313	0,092	0,172

5.6.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 982 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 983 muestra –entre otros resultados numéricos– que la media tonal de los planos estáticos es verde y cálida, frente a la de los planos dinámico, cian y fría.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con el movimiento o estatismo de la cámara.

Tabla 982. Test de (KW). Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	42,140
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 983. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	169	112,16	58,51	35	229
Dinámico	74	182,12	46,63	49	313
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Career girls* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,000 (tabla 984); los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro, cuya sig.= 0,000 (tabla 986); y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,022 (tabla 993).

Las tabla 985 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode es verde y cálido, frente al tono cian y frío de los planos en los que está ausente.

Las tablas 987 y 994 muestran –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los planos en los que la cámara se sitúa al hombro y aquellos en los que la cámara se desplaza hacia delante, es cian y frío, frente al resto de situaciones en las que se puede encontrar la cámara cuya media tonal es verde y cálida.

Si se establece una comparativa entre todas las posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, de mayor a menor grado tonal se encuentran los planos en los que la cámara se sitúa al hombro, aquellos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante y finalmente los que la cámara se sitúa en un trípode.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada situación en la que se encuentra la cámara. De hecho el estatismo se relaciona con el verde y el cálido, y el movimiento con el cian y el frío.

Tabla 984. Test de (KW). Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	61,642
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 985. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	63	197,09	11,97	165	216
Sí	180	111,20	59,45	35	313
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 986. Test de (KW). Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	61,582
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 987. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	181	111,53	59,45	35	313
Sí	62	197,51	11,58	165	216
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 988. Test de (KW). Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,094
gl	1
Sig. asintót.	0,759

Tabla 989. Test de (KW). Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,267
gl	1
Sig. asintót.	0,260

Tabla 990. Test de (KW). Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,402
gl	1
Sig. asintót.	0,121

Tabla 991. Test de (KW). Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,777
gl	1
Sig. asintót.	0,182

Tabla 992. Test de (KW). Desplazamiento hacia abajo	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,094
gl	1
Sig. asintót.	0,759

Tabla 993. Test de (KW). Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,216
gl	1
Sig. asintót.	0,022

Tabla 994. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	236	131,58	63,76	35	313
Sí	7	197,04	14,78	165	209
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 995. Test de (KW). Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,810
gl	1
Sig. asintót.	0,179

5.6.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Career girls* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (Claire), cuya sig.= 0,013 (tabla 1000).

La tabla 1001 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los planos en los que aparece dicho personaje es cian y frío, frente a aquellos en los que está ausente, cuya media tonal es verde y cálida.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente en el caso de los planos en los que está presente el personaje dominante 5.

Tabla 996. Test de (KW). Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,564
gl	1
Sig. asintót.	0,211

Tabla 997. Test de (KW). Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,443
gl	1
Sig. asintót.	0,506

Tabla 998. Test de (KW). Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,638
gl	1
Sig. asintót.	0,425

Tabla 999. Test de (KW). Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,949
gl	1
Sig. asintót.	0,330

Tabla 1000. Test de (KW). Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	6,193
gl	1
Sig. asintót.	0,013

Tabla 1001. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	131,64	63,63	35	313
Sí	8	187,06	45,47	93	229
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW de las tablas 1002, 1004, 1006, 1008 y 1010 muestran que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y las localizaciones dominantes 1 (casa de Hannah), 2 (casa de estudiantes 2), 3 (casa de estudiantes 1), 4 (calle cualquiera) y 5 (casa de Adrian).

Las tablas 1003, 1005, 1007, 1009 y 1011 muestran –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor grado tonal se encuentran los planos en los que está presente la localización dominante 2, 3, 1, 4 y 5.

Si se considera las seis tonalidades en las que se puede dividir la escala tonal, los planos en los que está presente la localización dominante 1 posee un tono medio verde, en el caso de las localizaciones dominantes 4 y 5 es anaranjado-amarillo, y cian en los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes 2 y 3.

En la escala que divide entre cálidos y fríos, las localizaciones dominantes 1, 4 y 5 son cálidas y las restantes son frías.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las localizaciones dominantes.

Tabla 1002. Test de (KW). Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	12,835
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1003. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	203	141,88	65,14	35	313
Si	40	90,78	32,58	58	213
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 1004. Test de (KW). Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	44,730
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1005. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	207	121,19	61,27	35	313
Si	36	204,04	7,53	188	222
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 1006. Test de (KW). Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	29,844
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1007. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	215	125,25	62,91	35	313
Sí	28	196,59	21,80	140	229
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 1008. Test de (KW). Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	28,403
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1009. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	219	140,55	62,70	35	313
Sí	24	68,82	27,56	40	151
Total	243	133,47	63,82	35	313

Tabla 1010. Test de (KW). Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	33,071
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1011. Estadísticos descriptivos tono medio (0-360°). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	217	141,32	62,82	40	313
Sí	26	67,93	18,34	35	114
Total	243	133,47	63,82	35	313

5.6.2. Saturación

5.6.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1012 muestra una sig.= 0,262, es decir que en *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, las variables no están relacionadas.

Tabla 1012. Test de (KW). Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,392
gl	1
Sig. asintót.	0,531

5.6.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 1013) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1014 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las variables poseen una saturación media, aunque si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se sitúan los planos nocturnos, los que carecen de referencias visuales y los diurnos.

El test Gabriel presente en la tabla 1014 incluye en un grupo a los planos diurnos y en un segundo grupo, a los nocturnos y a los que carecen de referencias visuales. En consecuencia, las mayores diferencias con respecto a la saturación se sitúan entre los planos pertenecientes al primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con cada uno de los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 1013. Test de (KW). Día/Noche/Sin referencias visuales	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	36,530
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1014. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	42	64,11	19,59	33	94		64,11
Día	188	45,37	17,10	9	85	45,37	
Sin referencias visuales	13	61,18	11,79	49	95		61,18
Total	243	49,46	18,85	9	95	1	0,893

5.6.2.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1015 muestran que en *Caree girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos del pasado y del presente.

La tabla 1016 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos del pasado poseen una saturación alta y los del presente, media.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con los planos del pasado y del presente.

Tabla 1015. Test de (KW). Época	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	137,885
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1016. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Época	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Pasado	100	66,35	13,28	36	95
Presente	143	37,65	11,90	9	89
Total	243	49,46	18,85	9	95

5.6.2.4. Escala tonal

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1017) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1018 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe una relación directamente proporcional entre la saturación y la escala tonal. En consecuencia, si se establece una comparativa entre las tonalidades, de mayor a menor saturación se encuentra el magenta, el azul, el cian, el verde y el anaranjado-amarillo. El azul y el magenta poseen una saturación alta, frente a los restantes tonos cuya saturación es media.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las tonalidades presentes.

Tabla 1017. Test de (KW). Tonalidades por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	160,791
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1018. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Tonalidades por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Anaranjado-Amarillo	95	35,16	9,27	9	61
Verde	38	37,33	8,84	22	59
Cian	87	63,48	12,70	32	89
Azul	22	74,58	12,10	51	94
Magenta	1	95,29	.	95	95
Total	243	49,46	18,85	9	95

5.6.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1019, muestran que en *Caree girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos cálidos y fríos presentes.

La tabla 1020 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en ambos caos. No obstante, el valor medio de la saturación de las tonalidades frías es el doble que el de las cálidas.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con la calidez y frialdad de los planos.

Tabla 1019. Test de (KW). Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	156,136
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1020. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	129	35,39	8,83	9	61
Fríos	114	65,37	13,84	31	95
Total	243	49,46	18,85	9	95

5.6.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1021 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano individual.

La tabla 1022 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen una saturación media, y que no existe una relación directamente proporcional entre dicha saturación y la escala del plano.

Si se establece una comparativa entre las tipologías, de mayor a menor saturación se encuentran los PP, PG, PD, “varios”, PGL, PPM, PM y PPP.

El test Gabriel presente en la tabla 1022 incluye en un grupo la tipología PPP, en un segundo grupo PP, y el resto de tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. De ahí que las mayores diferencias con respecto a la saturación se sitúen entre las tipologías del primer y del segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano individual.

Tabla 1021. Test de (KW). Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	44,956
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1022. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	4	57,45	13,43	42	71	57,45	57,45
PPP	32	37,78	13,36	24	82	37,78	
PP	37	65,21	16,63	33	95		65,21
PPM	70	47,52	18,17	16	89	47,52	47,52
PM	66	45,23	16,17	9	87	45,23	45,23
PG	3	61,05	22,25	42	85	61,05	61,05
PGL	6	48,17	14,33	31	64	48,17	48,17
Varios	25	55,28	22,06	22	84	55,28	55,28
Total	243	49,46	18,85	9	95	0,111	0,318

5.6.2.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1023) ofrece una sig.= 0,254. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 1023. Test de (KW). Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,068
gl	3
Sig. asintót.	0,254

5.6.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1024 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1025 muestra –entre otros resultados numéricos– que la única localización cuya saturación es alta es el trabajo, ya que las restantes poseen una saturación media. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentra el trabajo, el ocio, el hogar y las localizaciones neutras

El test Gabriel presente en la tabla 1025 incluye en un grupo las localizaciones neutras y el hogar, y en un segundo grupo el trabajo, ya que el ocio puede pertenecer tanto al primero como al segundo. De ahí que las mayores diferencias en cuanto a la saturación se sitúen entre las localizaciones pertenecientes al primer y segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las localizaciones temáticas presentes.

Tabla 1024. Test de (KW). Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	28,383
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1025. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	157	49,66	20,61	9	94	49,66	
Ocio	35	59,71	11,79	35	95	59,71	59,71
Trabajo	2	77,25	5,54	73	81		77,25
Neutras	49	40,35	10,86	26	79	40,35	
Total	243	49,46	18,85	9	95	0,223	0,327

5.6.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1026 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y el estatismo o dinamismo de la cámara.

La tabla 1027 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos dinámicos poseen una saturación alta, frente a los estáticos cuya saturación es media.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con el movimiento y el estatismo de la cámara.

Tabla 1026. Test de (KW). Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	37,954
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1027. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	169	44,55	17,28	9	94
Dinámico	74	60,66	17,55	22	95
Total	243	49,46	18,85	9	95

5.6.2.10. Movimientos de cámara

En el filme *Career girls* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, las diferencias son estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,000 (tabla 1028); en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro, cuya sig.= 0,000 (tabla 1030); y en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,007 (tabla 1037).

Las tablas 1029, 1031 y 1038 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en todas las variables. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se encuentran los planos en los que está presente un desplazamiento de la cámara hacia delante, los planos en los que está presente un desplazamiento de la cámara al hombro y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente en los casos en los que la cámara se sitúa en un trípode, en los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro y los planos en los que la cámara se desplaza hacia delante.

Tabla 1028. Test de (KW). Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	55,994
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1029. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	63	64,40	14,09	32	89
Sí	180	44,23	17,48	9	95
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1030. Test de (KW). Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	59,018
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1031. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	181	44,16	17,46	9	95
Sí	62	64,93	13,56	36	89
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1032. Test de (KW). Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,189
gl	1
Sig. asintót.	0,275

Tabla 1033. Test de (KW). Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,378
gl	1
Sig. asintót.	0,240

Tabla 1034. Test de (KW). Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,609
gl	1
Sig. asintót.	0,205

Tabla 1035. Test de (KW). Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,873
gl	1
Sig. asintót.	0,171

Tabla 1036. Test de (KW). Desplazamiento hacia abajo	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,189
gl	1
Sig. asintót.	0,275

Tabla 1037. Test de (KW). Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,310
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 1038. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	236	48,86	18,62	9	95
Sí	7	69,64	16,05	36	83
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1039. Test de (KW). Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,858
gl	1
Sig. asintót.	0,091

5.6.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Career girls* las diferencias son estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Hannah), cuya sig.= 0,003 (tabla 1041), y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (Claire) cuya sig.= 0,020 (tabla 1045).

Las tablas 1042 y 1046 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en los planos en los que están presentes los personajes dominantes 2 y 5, aunque el valor es superior en el caso del segundo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente en el caso de los personajes dominantes 2 y 5.

Tabla 1040. Test de (KW). Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,640
gl	1
Sig. asintót.	0,200

Tabla 1041. Test de (KW). Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	8,541
gl	1
Sig. asintót.	0,003

Tabla 1042. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	126	52,33	18,79	9	89
Sí	117	46,36	18,50	22	95
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1043. Test de (KW). Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,525
gl	1
Sig. asintót.	0,469

Tabla 1044. Test de (KW). Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,411
gl	1
Sig. asintót.	0,522

Tabla 1045. Test de (KW). Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,404
gl	1
Sig. asintót.	0,020

Tabla 1046. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	48,93	18,72	9	95
Sí	8	65,00	16,82	35	82
Total	243	49,46	18,85	9	95

5.6.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en la tablas 1047, 1049, 1051, 1053 y 1055 muestran que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas

entre la tonalidad media y las localizaciones dominantes 1 (casa de Hannah), 2 (casa de estudiantes 2), 3 (casa de estudiantes 1), 4 (calle cualquiera) y 5 (casa de Adrian).

Las tablas 1048, 1050, 1052, 1054 y 1056 muestran –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor saturación se encuentran los planos en los que está presente la localización dominante 2, los planos en los que está presente la 3, los planos en los que está presente la 1, los planos en los que está presente la 4 y los planos en los que está presente la 5. De hecho, la saturación es alta exclusivamente en los planos en los que está presente la localización dominante 2, ya que la 1, la 3 y la 4 poseen una saturación media, y la 5 una saturación baja.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las localizaciones dominantes.

Tabla 1047. Test de (KW). Localización dominante 1		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		6,634
gl		1
Sig. asintót.		0,010

Tabla 1048. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	203	51,03	19,58	9	95
Si	40	41,47	11,90	23	89
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1049. Test de (KW). Localización dominante 2		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		64,003
gl		1
Sig. asintót.		0,000

Tabla 1050. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	207	45,11	16,43	9	95
Si	36	74,43	10,75	47	94
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1051. Test de (KW). Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	20,708
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1052. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	215	47,62	18,89	9	95
Sí	28	63,54	11,21	42	82
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1053. Test de (KW). Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	10,554
Gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1054. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	219	50,78	19,32	9	95
Sí	24	37,37	5,55	27	51
Total	243	49,46	18,85	9	95

Tabla 1055. Test de (KW). Localización dominante 5		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		38,062
gl		1
Sig. asintót.		0,000

Tabla 1056. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	217	51,74	18,59	9	95
Sí	26	30,42	5,56	22	41
Total	243	49,46	18,85	9	95

5.6.3. Brillo

5.6.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

En *Career girls* no existen las localizaciones que compartan interior y exterior, de ahí que la prueba de KW (tabla 1057) con una sig.= 0,002, muestre la existencia de diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores e interiores

La tabla 1058 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo de los exteriores es medio, frente al brillo bajo de los interiores.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos interiores y con los exteriores.

Tabla 1057. Test de (KW). Exterior/Interior/Exterior-Interior		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		9,878
gl		1
Sig. asintót.		0,002

Tabla 1058. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	55	33,90	9,60	15	56
Interiores	188	28,61	13,76	7	73
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 1059) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1060 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es medio en los planos diurnos, frente a los nocturnos y los que carecen de referencias visuales cuyo brillo es bajo. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos nocturnos y a los que carecen de referencias visuales, y en otro grupo a los diurnos. De ahí que los planos diurnos y los que carecen de referencias visuales posean mayores similitudes desde el punto de vista del brillo, debido a su pertenencia al mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 1059. Test de (KW). Día/Noche/Sin referencias visuales	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	70,772
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1060. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	42	16,17	7,18	7	31	16,17	
Día	188	33,36	12,31	7	73		33,36
Sin referencias visuales	13	22,44	4,50	11	31		22,44
Total	243	29,81	13,10	7	73	0,11	1

5.6.3.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1061, muestran que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos del pasado y del presente.

La tabla 1062 –entre otros resultados numéricos– que el brillo de los planos del presente es medio, frente a los del pasado cuyo valor es bajo. En consecuencia, el presente es más brillante que el pasado.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos del presente y del pasado.

Tabla 1061. Test de (KW). Época	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	81,599
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1062. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Época	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Pasado	100	21,06	10,36	7	56
Presente	143	35,92	11,24	9	73
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.4. Escala tonal

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1063) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1064 muestra –entre otros resultados numéricos– que todos los tonos poseen un brillo bajo, a excepción del anaranjado-amarillo cuyo brillo es medio. Además, existe una relación inversamente proporcional entre el brillo y el grado tonal y Por lo tanto, de mayor a menor brillo se encuentra el anaranjado-amarillo, el verde, el cian, el azul y el magenta.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 1063. Test de (KW). Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	120,925
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1064. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Anaranjado-Amarillo	95	39,14	10,21	16	73
Verde	38	31,76	10,16	18	57
Cian	87	23,44	9,94	7	56
Azul	22	12,14	3,60	7	18
Magenta	1	10,59	.	11	11
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1065, muestran que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1066 muestra –entre otros resultados numéricos– que las tonalidades cálidas poseen un brillo medio, y las frías, bajo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 1065. Test de (KW). Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	101,606
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1066. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	129	37,44	10,56	16	73
Fríos	114	21,16	9,98	7	56
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1067 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la tipología de plano individual.

La tabla 1068 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen un brillo bajo a excepción de los PPP, cuyo brillo es medio. Por lo tanto, si se establece una comparativa entre las tipologías, de mayor a menor brillo se encuentra PPP, PM, “varios”, PPM, PGL, PD, PG y PP.

El test Gabriel presente en la tabla 1068 incluye en un grupo a la tipología PP, en otro grupo a la PPP, y el resto de tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. De ahí que la mayor diferencia respecto al brillo se sitúe entre las tipologías pertenecientes al primer y al segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 1067. Test de (KW). Tipología de plano individual	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	51,912
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1068. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	4	23,63	6,23	15	29	23,63	23,63
PPP	32	37,12	9,99	9	49		37,12
PP	37	17,91	7,90	7	42	17,91	
PPM	70	30,66	14,12	7	60	30,66	30,66
PM	66	32,63	12,09	7	73	32,63	32,63
PG	3	22,48	11,98	11	35	22,48	22,48
PGL	6	29,48	6,08	23	37	29,48	29,48
Varios	25	30,15	13,74	8	56	30,15	30,15
Total	243	29,81	13,1	7	73	0,227	0,236

5.6.3.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1069) ofrece una sig.= 0,037.

La tabla 1070 muestra –entre otros resultados numéricos– que toda las tipologías poseen un brillo bajo, a excepción de la denominada “variaciones”, cuyo brillo es medio. Además, existe una relación directamente proporcional entre el brillo y la tipología de plano. De ahí que de mayor a menor brillo se encuentre PA-PGL, PPM-PM y PD-PP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano por escala.

Tabla 1069. Test de (KW). Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	8,464
gl	3
Sig. asintót.	0,037

Tabla 1070. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Tipología de plano por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD-PP	74	26,61	12,73	7	49
PPM-PM	127	31,14	13,55	7	73
PA-PGL	28	33,04	9,69	11	53
Variaciones	14	28,15	14,52	8	50
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1071 muestra una sig.= 0,000, es decir que EN *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 1072 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las localizaciones poseen un brillo bajo, a excepción de las neutras cuyo brillo es medio. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se encuentran las localizaciones neutras, el hogar, el ocio y el trabajo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada localización temática.

Tabla 1071. Test de (KW). Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	30,067
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1072. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	157	30,10	14,33	7	73
Ocio	35	21,21	5,71	11	31
Trabajo	2	20,20	8,59	14	26
Neutras	49	35,38	9,15	16	56
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1073 muestra una sig.= 0,026, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos o dinámicos.

La tabla 1074 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo tanto en los planos estáticos como en los dinámicos, aunque los primeros poseen un valor superior a los segundos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo o dinamismo de la cámara.

Tabla 1073. Test de (KW). Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	4,969
gl	1
Sig. asintót.	0,026

Tabla 1074. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	169	31,01	13,42	7	73
Dinámico	74	27,05	11,99	8	57
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.10. Movimientos de cámara

En el filme *Career girls* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, las diferencias son estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,000 (tabla 1075), y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro, cuya sig.= 0,000 (tabla 1077).

Las tablas 1076 y 1078 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en ambas variables, aunque los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode poseen un brillo superior al de aquellos en los que la cámara se desplaza al hombro.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode y aquellos en los que se desplaza al hombro.

Tabla 1075. Test de (KW). Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	12,119
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1076. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	63	24,97	10,64	8	56
Sí	180	31,50	13,49	7	73
Total	243	29,81	13,10	7	73

Tabla 1077. Test de (KW). Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	12,915
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1078. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	181	31,52	13,45	7	73
Sí	62	24,81	10,64	8	56
Total	243	29,81	13,10	7	73

Tabla 1079. Test de (KW). Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,412
gl	1
Sig. asintót.	0,521

Tabla 1080. Test de (KW). Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,476
gl	1
Sig. asintót.	0,224

Tabla 1081. Test de (KW). Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,121
gl	1
Sig. asintót.	0,290

Tabla 1082. Test de (KW). Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,820
gl	1
Sig. asintót.	0,365

Tabla 1083. Test de (KW). Desplazamiento hacia abajo	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,412
gl	1
Sig. asintót.	0,521

Tabla 1084. Test de (KW). Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,906
gl	1
Sig. asintót.	0,167

Tabla 1085. Test de (KW). Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,488
gl	1
Sig. asintót.	0,485

5.6.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Hannah), cuya sig.= 0,008 (tabla 1087); y los planos en los que está presente el personaje dominante 5 (Claire), cuya sig.= 0,001 (tabla 1091).

Las tablas 1088 y 1092 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en ambas variables, aunque los planos en los que está presente el personaje dominante 5 poseen un brillo superior.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en los planos en los que aparece el personaje dominante 2 y el 5.

Tabla 1086. Test de (KW). Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,116
gl	1
Sig. asintót.	0,733

Tabla 1087. Test de (KW). Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,113
gl	1
Sig. asintót.	0,008

Tabla 1088. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	126	27,81	12,87	7	73
Sí	117	31,95	13,07	7	58
Total	243	29,81	13,10	7	73

Tabla 1089. Test de (KW). Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,043
gl	1
Sig. asintót.	0,835

Tabla 1090. Test de (KW). Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,272
gl	1
Sig. asintót.	0,259

Tabla 1091. Test de (KW). Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	10,303
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1092. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	30,31	12,94	7	73
Sí	8	15,10	9,22	7	29
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Career girls*, tal y como muestran las pruebas de KW, existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (casa de estudiantes 2), cuya sig.= 0,000

(tabla 1094); los planos en los que está presente la localización dominante 3 (casa de estudiantes 1), cuya sig.= 0,000 (tabla 1096); los planos en los que está presente la localización dominante 4 (calle cualquiera), cuya sig.= 0,000 (tabla 1098); y los planos en los que está presente la localización dominante 5 (casa de Adrian), cuya sig.= 0,000 (tabla 1100).

Las tablas 1095, 1097, 1099 y 1101 muestran –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en los planos en los que están presentes las localizaciones 2 y 3, y medio en aquellos en los que están presentes las localizaciones 4 y 5.

Si se establece una comparativa entre los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes, de mayor a menor brillo se encuentra la 5, la 4, la 2 y la 3.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con todas las localizaciones dominantes a excepción de la 1.

Tabla 1093. Test de (KW). Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,245
gl	1
Sig. asintót.	0,621

Tabla 1094. Test de (KW). Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	31,745
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1095. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	207	31,72	12,85	7	73
Si	36	18,82	8,32	7	36
Total	243	29,81	13,10	7	73

Tabla 1096. Test de (KW). Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	31,454
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1097. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	215	31,46	12,81	7	73
Sí	28	17,11	7,12	7	33
Total	243	29,81	13,10	7	73

Tabla 1098. Test de (KW). Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	13,533
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1099. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	219	28,94	13,333	7	73
Sí	24	37,71	7,128	24	48
Total	243	29,81	13,109	7	73

Tabla 1100. Test de (KW). Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	36,052
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1101. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	217	28,15	12,71	7	73
Sí	26	43,60	6,77	35	59
Total	243	29,81	13,10	7	73

5.6.4. Duración de los planos

5.6.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

En *Career girls* no existen los planos que comparten exterior e interior, de ahí que la prueba de KW (tabla 1102) cuya sig.= 0,004, haga referencia a la existencia de diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores e interiores.

La tabla 1103 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos exteriores es casi el doble que la de los interiores, es decir que de media, los planos exteriores permanecen en pantalla casi el doble de tiempo que los planos interiores.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos interiores y exteriores.

Tabla 1102. Test de (KW). Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,073
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 1103. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	55	7,10	10,85	1	54
Interiores	188	4,43	6,55	0,2	49
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

5.6.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y aquellos que carecen de referencias visuales, ya que la prueba de KW (tabla 1104) ofrece una sig.= 0,239.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con el día, la noche o los planos sin referencias visuales, las variables no están relacionadas.

Tabla 1104. Test de (KW). Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,864
gl	2
Sig. asintót.	0,239

5.6.4.3. Época

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,094) reflejados en la tabla 1105, muestran que en *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos del presente y del pasado.

Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada duración media con el pasado o con el presente, las variables no están relacionadas.

Tabla 1105. Test de (KW). Época	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,804
gl	1
Sig. asintót.	0,094

5.6.4.4. Escala tonal

En el filme *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1106) ofrece una sig.= 0,363.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con las tonalidades existentes, las variables no están relacionadas.

Tabla 1106. Test de (KW). Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,335
gl	4
Sig. asintót.	0,363

5.6.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,140) reflejados en la tabla 1107, muestran que en *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tonalidades cálidas y frías.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 1107. Test de (KW). Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,177
gl	1
Sig. asintót.	0,140

5.6.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1108 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 1109 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media es directamente proporcional a la escala del plano. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo las tipologías PD, PPP, PPM, PM, PP y PG, en otro grupo la tipología “varios”, y las restantes tipologías pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. En consecuencia, las mayores diferencias se encuentran entre la tipología “varios” y aquellas incluidas en el primer grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual.

Tabla 1108. Test de (KW). Tipología de plano individual		Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado		44,890
gl		7
Sig. asintót.		0,000

Tabla 1109. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD	4	1,75	0,50	1	2	1,75	
PPP	32	2,19	1,34	0,2	6	2,19	37,12
PP	37	3,91	7,24	0,2	43	3,91	
PPM	70	3,77	3,58	0,2	18	3,77	
PM	66	3,80	4,39	0,2	25	3,80	
PG	3	4,66	5,50	1	11	4,66	
PGL	6	10,33	15,75	1	42	10,33	10,33
Varios	25	16,44	14,89	1	54		16,44
Total	243	5,03	7,79	0,2	54	0,18	0,783

5.6.4.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1110) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1111 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración del plano es directamente proporcional al tamaño de su escala, es decir que de mayor a menor duración se encuentra la escala “variaciones”, PA-PGL, PPM-PM y PD-PP.

El test Gabriel presente en la tabla 1111 incluye en un grupo la tipología PD-PP y PPM-PM, en un segundo grupo la PA-PGL, y en un tercer grupo la denominada “variaciones”.

Por lo tanto, en este el filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano por escala.

Tabla 1110. Test de (KW). Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	42,274
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1111. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano por escala						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
PD-PP	74	3,10	5,26	0,2	43	3,10		
PPM-PM	127	3,49	3,42	0,2	19	3,49		
PA-PGL	28	10,92	13,26	1	54		10,92	
Variaciones	14	17,42	14,51	1	49			17,42
Total	243	5,039	7,79	0,2	54	1,000	1,000	1,000

5.6.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1112 muestra una sig.= 0,081, es decir que en *Career girls* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

Por lo tanto, en este filme no es posible identificar una determinada duración media con una localización temática, las variables no están relacionadas.

Tabla 1112. Test de (KW). Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,717
gl	3
Sig. asintót.	0,081

5.6.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1113 muestra una sig.= 0,036, es decir que en *Career girls* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y el estatismo o dinamismo de la cámara.

La tabla 1114 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos duplica a la de los estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara.

Tabla 1113. Test de (KW). Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,401
gl	1
Sig. asintót.	0,036

Tabla 1114. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	169	3,71	4,91	0,2	43
Dinámico	74	8,07	11,49	0,2	54
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

5.6.4.10. Movimientos de cámara

En el filme *Career girls* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,026 (tabla 1118); los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,013 (tabla 1120); y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás, cuya sig.= 0,005 (tabla 1125).

Las tablas 1119, 1121 y 1126 muestran –entre otros resultados numéricos– que de mayor a menor duración se encuentran los planos en los que está presente la panorámica horizontal, los planos en los que está presente la panorámica vertical, y finalmente aquellos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente con los movimientos citados con anterioridad.

Tabla 1115. Test de (KW). Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,126
gl	1
Sig. asintót.	0,723

Tabla 1116. Test de (KW). Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,285
gl	1
Sig. asintót.	0,593

Tabla 1117. Test de (KW). Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,463
gl	1
Sig. asintót.	0,226

Tabla 1118. Test de (KW). Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,961
gl	1
Sig. asintót.	0,026

Tabla 1119. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	4,55	6,66	0,2	54
Sí	8	19,25	19,42	1	49
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1120. Test de (KW). Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,212
gl	1
Sig. asintót.	0,013

Tabla 1121. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	4,75	7,54	0,2	54
Sí	8	13,37	10,78	1	33
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1122. Test de (KW). Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,540
gl	1
Sig. asintót.	0,111

Tabla 1123. Test de (KW). Desplazamiento hacia abajo	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,463
gl	1
Sig. asintót.	0,226

Tabla 1124. Test de (KW). Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,993
gl	1
Sig. asintót.	0,084

Tabla 1125. Test de (KW). Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,878
gl	1
Sig. asintót.	0,005

Tabla 1126. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	4,78	7,46	0,2	54
Sí	8	12,50	12,98	2	42
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

5.6.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Career girls* las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Hannah) cuya sig.= 0,025 (tabla 1128); y los planos en los que está presente el personaje dominante 3 (Ricky), cuya sig.= 0,006 (tabla 1130)

Las tablas 1129 y 1131 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración de los planos en los que está presente el personaje dominante 2 es superior a la de los planos en los que está presente el personaje dominante 3.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente en el caso de los personajes dominantes 2 y 3.

Tabla 1127. Test de (KW). Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,004
gl	1
Sig. asintót.	0,316

Tabla 1128. Test de (KW). Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,990
gl	1
Sig. asintót.	0,025

Tabla 1129. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	126	3,51	3,66	0,2	19
Sí	117	6,67	10,34	0,2	54
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1130. Test de (KW). Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,532
gl	1
Sig. asintót.	0,006

Tabla 1131. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	209	4,97	8,23	0,2	54
Sí	34	5,44	4,26	0,2	19
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1132. Test de (KW). Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,745
gl	1
Sig. asintót.	0,053

Tabla 1133. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	233	5,17	7,92	0,2	54
Sí	10	1,8	0,91	1	4
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1134. Test de (KW). Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,453
gl	1
Sig. asintót.	0,501

5.6.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Career girls*, existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la localización dominante 1, cuya sig.= 0,043 (tabla 1135); los planos en los que está presente la localización dominante 3, cuya sig.= 0,050 (tabla 1138); los planos en los que está presente la localización dominante 4, cuya sig.= 0,009 (tabla 1140); y los planos en los que está presente la localización dominante 5, cuya sig.= 0,003 (tabla 1142).

Las tablas 1136, 1139, 1141 y 1143 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración media es inferior en los planos en los que están presentes las localizaciones 3 y 5, frente a aquellos en los que están ausentes. Dicha duración es superior en los planos en los que están presentes las localizaciones 1 y 4, frente a los planos en las que están ausentes.

Si se establece una comparativa entre las localizaciones dominantes, de mayor a menor duración se encuentra la localización dominante 4, posteriormente la 1, la 3 y la 5.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con las localizaciones dominantes 1, 3, 4 y 5.

Tabla 1135. Test de (KW). Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,094
gl	1
Sig. asintót.	0,043

Tabla 1136. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	203	5,00	7,98	0,2	54
Si	40	5,22	6,79	1	42
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1137. Test de (KW). Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,003
gl	1
Sig. asintót.	0,959

Tabla 1138. Test de (KW). Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,827
gl	1
Sig. asintót.	0,050

Tabla 1139. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	215	5,07	7,93	0,2	54
Sí	28	4,73	6,70	0,2	25
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1140. Test de (KW). Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,851
gl	1
Sig. asintót.	0,009

Tabla 1141. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	219	4,84	7,43	0,2	49
Sí	24	6,83	10,53	1	54
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

Tabla 1142. Test de (KW). Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,815
gl	1
Sig. asintót.	0,003

Tabla 1143. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	217	5,42	8,15	0,2	54
Sí	26	1,85	0,90	0,2	4
Total	243	5,03	7,79	0,2	54

En la tabla 1144 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *Career girls*. Los resultados en **negrita** indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en **negrita**, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 1144. <i>Career girls</i>	Variables	Tono	Saturación	Brillo	Duración del plano
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,263	0,531	0,002	0,004
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,001	0,000	0,000	0,239
	Época	0,000	0,000	0,000	0,094
	Estático/Dinámico	0,000	0,000	0,026	0,036
	Tonalidades por escala	0,000	0,000	0,000	0,363
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,000	0,000	0,140
	Tipología de plano individual	0,000	0,000	0,000	0,000
	Tipología de plano por escala	0,799	0,254	0,037	0,000
	Localizaciones temáticas	0,000	0,000	0,000	0,081
Movimientos de cámara	Cámara en trípode	0,000	0,000	0,000	0,723
	Cámara al hombro	0,000	0,000	0,000	0,593
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,759	0,275	0,521	0,226
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,260	0,240	0,224	0,026
	Panorámica vertical	0,121	0,205	0,290	0,013
	Desplazamiento lateral	0,182	0,171	0,365	0,111
	Desplazamiento hacia arriba				
	Desplazamiento hacia abajo	0,759	0,275	0,521	0,226
	Desplazamiento hacia delante	0,022	0,007	0,167	0,084
	Desplazamiento hacia atrás	0,179	0,091	0,485	0,005
	Desplazamiento circular				
Desplazamiento semicircular					
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,211	0,200	0,733	0,316
	Personaje dominante 2	0,506	0,003	0,008	0,025
	Personaje dominante 3	0,425	0,469	0,835	0,006
	Personaje dominante 4	0,330	0,522	0,259	0,053
	Personaje dominante 5	0,013	0,020	0,001	0,501
Localización dominante	Localización dominante 1	0,000	0,010	0,621	0,043
	Localización dominante 2	0,000	0,000	0,000	0,959
	Localización dominante 3	0,000	0,000	0,000	0,050
	Localización dominante 4	0,000	0,001	0,000	0,009
	Localización dominante 5	0,000	0,000	0,000	0,003

5.7. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME *TOPSY-TURVY*

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *Topsy-Turvy*. La existencia de diferencias significativas entre las medias obtenidas para cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.7.1. Tono

5.7.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

En el filme *Topsy-Turvy* sólo existen interiores y Por lo tanto, no tiene sentido calcular la existencia de una relación entre la tonalidad y dichas localizaciones.

5.7.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1145) cuya sig.= 0,002.

La tabla 1146 muestra que –aunque con valores numéricos diferentes– todos los planos poseen una tonalidad media anaranjada-amarilla y cálida. Si se establece una comparativa entre las variables, de mayor a menor calidez se encuentran los planos diurnos, los nocturnos y finalmente los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 1145. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	12,452
gl	2
Sig. asintót.	0,002

Tabla 1146. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	65	66,61	52,28	23	257
Día	118	62,68	25,56	24	160
Sin referencias visuales	85	74,41	32,53	21	169
Total	268	67,35	36,06	21	257

5.7.1.3. Época

Topsy-Turvy es un filme que es enteramente de época y en el que no se entremezcla el pasado y el presente.

5.7.1.4. Escala tonal

En el filme *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1147) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1148 muestra –entre otros resultados numéricos– este filme carece del tono magenta. No obstante, cada una de las restantes cinco tonalidades existentes posee su propio tono medio y Por lo tanto, cada una pertenece a un grupo distinto, tal y como muestra el test Gabriel presente en la misma tabla.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades que componen el filme.

Tabla 1147. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	165,980
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1148. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal						Test Gabriel				
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)	Sig (sub 4)	Sig (sub 5)
Rojo	20	25,98	2,60	21	30	25,98				
Anaranjado-Amarillo	193	55,37	15,45	31	90		55,37			
Verde	45	111,53	14,24	92	148			111,53		
Cian	8	168,71	14,41	152	196				168,71	
Azul	2	237,88	26,95	219	257					237,88
Total	268	67,35	36,06	21	257	1	1	1	1	1

5.7.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1149, muestran que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1150 –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los cálidos es anaranjado-amarillo, y la de los fríos, cian.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con la calidez y frialdad de los planos. Dicho tono es cian en el caso de los fríos y anaranjado-amarillo en el de los cálidos.

Tabla 1149. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	39,677
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1150. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	254	61,66	26,28	21	133
Fríos	14	170,62	33,84	137	257
Total	268	67,35	36,06	21	257

5.7.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1151 muestra una sig.= 0,028, es decir que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y la tipología de plano individual.

La tabla 1152 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque todas las tipologías poseen un tono medio anarajado-amarillo –a excepción de los PPM, PGL y de “varios”– el grado tonal es directamente proporcional al tamaño del encuadre, es decir que el tono medio aumenta según lo hace la escala del plano. Por lo tanto, en este filme –a excepción de las tipologías citadas– la tipología PD (la de menor tamaño) es la más cálida, y la PG (la de mayor tamaño) la más fría.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 1151. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	15,669
gl	7
Sig. asintót.	0,028

Tabla 1152. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	35,29	.	35	35
PPP	5	48,56	11,18	31	59
PP	31	70,95	29,44	35	148
PPM	78	63,62	28,69	24	157
PM	114	73,13	41,75	21	257
PG	7	84,91	62,09	28	176
PGL	17	59,04	27,89	38	130
Varios	15	45,08	20,40	23	92
Total	268	67,35	36,06	21	257

5.7.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1153) ofrece una sig.= 0,313. Este resultado implica que en este filme no existe una relación entre la tipología de plano por escala y la tonalidad media, las variables no están relacionadas.

Tabla 1153. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,558
gl	3
Sig. asintót.	0,313

5.7.1.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1154 muestra una sig.= 0,138, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada tonalidad con una localización temática concreta, las variables no están relacionadas.

Tabla 1154. Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,956
gl	2
Sig. asintót.	0,138

5.7.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1155 muestra una sig.= 0,990, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con el estatismo y el dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1155. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,000
gl	1
Sig. asintót.	0,990

5.7.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Topsy-Turvy* no existe el desplazamiento de la cámara aéreo, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,016 (tabla 1156), los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*), cuya sig.= 0,022 (tabla 1159); y los planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara, cuya sig.= 0,045 (tabla 1163).

Las tablas 1157, 1160 y 1164 muestran –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los planos en los que está presentes los diferentes movimientos de cámara es anaranjado-amarillo. Si establecemos una comparativa entre todos los movimientos citados, de mayor a menor calidez se encuentran los

planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara, el desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*) y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente con los planos en los que están presentes los movimientos citados.

Tabla 1156. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,800
gl	1
Sig. asintót.	0,016

Tabla 1157. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	6	39,29	12,95	23	54
Sí	262	68,00	36,17	21	257
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1158. Test de KW. Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,572
gl	1
Sig. asintót.	0,449

Tabla 1159. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,255
gl	1
Sig. asintót.	0,022

Tabla 1160. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	263	67,91	36,13	21	257
Sí	5	38,12	14,11	23	54
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1161. Test de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,265
gl	1
Sig. asintót.	0,607

Tabla 1162. Test de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,240
gl	1
Sig. asintót.	0,624

Tabla 1163. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,032
gl	1
Sig. asintót.	0,045

Tabla 1164. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Desplazamiento lateral	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	265	67,72	36,06	21	257
Sí	3	34,82	16,54	23	54
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1165. Test de KW. Tx. Desplazamiento hacia arriba	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,367
gl	1
Sig. asintót.	0,124

Tabla 1166. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,367
gl	1
Sig. asintót.	0,124

Tabla 1167. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,688
gl	1
Sig. asintót.	0,194

Tabla 1168. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,901
gl	1
Sig. asintót.	0,168

5.7.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Topsy-Turvy* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Willie), cuya sig.= 0,004 (tabla 1169) y los planos en los que está presente el personaje dominante 3 (D'Oyly), cuya sig.= 0,000 (tabla 1172).

Las tablas 1170 y 1173 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente el personaje dominante 1 poseen un tono medio anaranjado-amarillo y cálido, frente a aquellos en los que aparece el personaje dominante 3, cuyo tono medio también es cálido pero verde.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con los personajes citados, en el caso del dominante 1 es anaranjado-amarillo y en el del dominante 3 es verde.

Tabla 1169. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,415
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 1170. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	208	65,41	37,71	21	257
Sí	60	74,09	28,87	31	130
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1171. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,476
gl	1
Sig. asintót.	0,224

Tabla 1172. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	13,197
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1173. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	232	63,63	31,57	21	196
Sí	36	91,33	51,56	38	257
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1174. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,589
gl	1
Sig. asintót.	0,207

Tabla 1175. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,316
gl	1
Sig. asintót.	0,574

5.7.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas muestran que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (teatro), cuya sig.= 0,039 (tabla 1176), los planos en los que está presente la localización dominante 3 (casa de Willie), cuya sig.= 0,025 (tabla 1179) y los planos en los que está presente la localización dominante 5 (restaurante), cuya sig.= 0,000 (tabla 1182).

Las tablas 1177, 1180 y 1183 muestran que –aunque con resultados numéricos diferentes– el tono es anaranjado-amarillo y cálido en los planos en los que están presentes las localizaciones 1, 3 y 5. Si establecemos una comparativa entre ellas, de menor a mayor grado tonal se encuentra la localización dominante 1, la 3 y la 5

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio exclusivamente con las localizaciones dominantes 1, 3 y 5.

Tabla 1176. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,264
gl	1
Sig. asintót.	0,039

Tabla 1177. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	112	61,05	28,71	23	160
Si	156	71,88	40,00	21	257
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1178. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,382
gl	1
Sig. asintót.	0,240

Tabla 1179. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,049
gl	1
Sig. asintót.	0,025

Tabla 1180. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	246	68,65	36,76	21	257
Sí	22	52,81	22,83	30	114
Total	268	67,35	36,06	21	257

Tabla 1181. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,004
gl	1
Sig. asintót.	0,951

Tabla 1182. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	15,689
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1183. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	255	68,87	36,23	21	257
Sí	13	37,57	11,27	24	55
Total	268	67,35	36,06	21	257

5.7.2. Saturación

5.7.2.1. Exterior/interior/Exterior-Interior

En el filme *Topsy-Turvy* sólo existen interiores y Por lo tanto, no tiene sentido calcular la existencia de una relación entre la saturación y dichas localizaciones.

5.7.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1184) cuya sig.= 0,000.

La tabla 1185 muestra –entre otros resultados numéricos– que en todas las situaciones la saturación es media, aunque si establecemos una comparativa entre ellas de mayor a menor saturación se sitúan los planos nocturnos, posteriormente los que carecen de referencias visuales y finalmente los diurnos. El test Gabriel presente en la tabla 1185 incluye en un grupo a los planos diurnos, en otro a los que carecen de referencias visuales, y en un tercero a los nocturnos. En consecuencia, no existe una mayor semejanza entre una variable frente a otra.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada tonalidad media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 1184. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	62,701
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1185. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Noche	65	62,26	12,97	38	98			62,26
Día	118	48,36	10,26	27	76	48,36		
Sin referencias visuales	85	58,28	8,56	36	84		58,28	
Total	268	54,88	12,05	27	98	1,000	1,000	1,000

5.7.2.3. Época

Topsy-Turvy es un filme que es enteramente de época y en el que no se entremezcla el pasado y el presente.

5.7.2.4. Escala tonal

En el filme *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1186) ofrece una sig.= 0,001.

La tabla 1187 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todas las tonalidades poseen una saturación media, a excepción del rojo que es alta. Además, el valor de la saturación es inversamente proporcional al grado tonal, es decir que el rojo posee el valor más alto frente al azul cuyo valor es el inferior. El test Gabriel presente en la tabla 1187 incluye en un grupo al azul, en otro grupo el rojo, y el resto de tonalidades pueden pertenecer tanto a un grupo como a otro. En consecuencia, las tonalidades que presentan mayores diferencias en cuanto a la saturación son el rojo y el azul.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio determinado con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 1186. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	18,374
gl	4
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1187. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Rojo	20	66,69	13,31	51	98		66,69
Anaranjado-Amarillo	193	54,56	11,22	27	87	54,56	54,56
Verde	45	52,10	12,76	27	76	52,10	52,10
Cian	8	51,67	8,36	43	67	51,67	51,67
Azul	2	42,55	6,37	38	47	42,55	
Total	268	54,88	12,05	27	98	0,407	0,140

5.7.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,433) reflejados en la tabla 1188, muestran que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos cálidos y fríos. Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada saturación media con la calidez y la frialdad del plano.

Tabla 1188. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,616
gl	1
Sig. asintót.	0,433

5.7.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1189 muestra una sig.= 0,019, es decir que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano individual.

La tabla 1190 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todas las tipologías de plano poseen una saturación media.

Es de destacar que –a excepción de los PD– existe una relación directamente proporcional entre la saturación y la escala del plano, es decir que aumenta según lo hace la escala del plano. Si establecemos una comparativa de mayor a menor saturación, la más alta se sitúa en la tipología “varios” y la más baja en la PPP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano individual.

y con valores muy similares. La tipología con la saturación más alta la encontramos en “varios”, frente a la más baja situada en la tipología PPP.

Tabla 1189. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	16,831
gl	7
Sig. asintót.	0,019

Tabla 1190. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	56,08	.	56	56
PPP	5	51,22	8,50	43	65
PP	31	51,51	14,14	27	84
PPM	78	52,55	12,13	27	81
PM	114	55,34	11,27	29	98
PG	7	57,09	4,33	51	63
PGL	17	59,93	5,96	48	71
Varios	15	64,81	15,43	38	87
Total	268	54,88	12,05	27	98

5.7.2.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1191) ofrece una sig.= 0,258. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano individual.

Tabla 1191. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,030
gl	3
Sig. asintót.	0,258

5.7.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1192 muestra una sig.= 0,073, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con las tipologías de plano temáticas existentes.

Tabla 1192. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,223
gl	2
Sig. asintót.	0,073

5.7.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1193 muestra una sig.= 0,518, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación media con ninguno de las variables citas, no están relacionadas.

Tabla 1193. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,419
gl	1
Sig. asintót.	0,518

5.7.2.10. Movimientos de cámara

En el filme *Topsy-Turvy* no existe el desplazamiento de la cámara aéreo, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que es posible encontrar la cámara, no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y ninguna de ellas, tal y como muestran las tablas 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202 y 1203.

Tabla 1194. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,606
gl	1
Sig. asintót.	0,106

Tabla 1195. Test de KW. Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,288
gl	1
Sig. asintót.	0,130

Tabla 1196. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (track)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,174
gl	1
Sig. asintót.	0,279

Tabla 1197. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,490
gl	1
Sig. asintót.	0,484

Tabla 1198. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,048
gl	1
Sig. asintót.	0,827

Tabla 1199. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,340
gl	1
Sig. asintót.	0,247

Tabla 1200. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,854
gl	1
Sig. asintót.	0,355

Tabla 1201. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,854
gl	1
Sig. asintót.	0,355

Tabla 1202. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,443
gl	1
Sig. asintót.	0,506

Tabla 1203. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,238
gl	1
Sig. asintót.	0,266

5.7.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Topsy-Turvy* las diferencias son estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Willie), cuya sig.= 0,006 (tabla 1204) y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Arthur), cuya sig.= 0,055 (tabla 1206).

Las tablas 1205 y 1207 muestran que –aunque con diferentes valores numéricos– la saturación es media en todas las circunstancias. No obstante, si establecemos una comparativa entre los planos en los que aparecen los personajes dominantes 1 y 2, se observa que los valores de la saturación son diferentes en cada caso, y que además son más bajos en los que está presente el personaje 1 frente a los del 2.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente en los planos en los que aparecen los personajes dominantes 1 y 2.

Tabla 1204. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,414
gl	1
Sig. asintót.	0,006

Tabla 1205. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	208	55,73	12,48	27	98
Sí	60	51,92	9,97	34	78
Total	268	54,88	12,05	27	98

Tabla 1206. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,686
gl	1
Sig. asintót.	0,055

Tabla 1207. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	220	54,27	12,24	27	98
Sí	48	57,65	10,86	35	84
Total	268	54,88	12,05	27	98

Tabla 1208. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,099
gl	1
Sig. asintót.	0,753

Tabla 1209. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,578
gl	1
Sig. asintót.	0,447

Tabla 1210. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,859
gl	1
Sig. asintót.	0,091

5.7.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (teatro), cuya sig.= 0,000 (tabla 1211) y

los planos en los que está presente la localización dominante 2 (oficina de D'Oyly), cuya sig.= 0,001 (tabla 1213).

Las tablas 1212 y 1214 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– la saturación es media en todos los casos. Si se establece una comparativa entre las localizaciones, de menor a mayor valor se encuentra la localización dominante 2 y posteriormente la 1.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media exclusivamente con los planos en los que están presentes las localizaciones 1 y 2.

Tabla 1211. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	18,206
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1212. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	112	51,59	10,77	29	87
Si	156	57,23	12,40	27	98
Total	268	54,88	12,05	27	98

Tabla 1213. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	10,881
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1214. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	237	55,72	12,11	27	98
Si	31	48,41	9,49	34	67
Total	268	54,88	12,05	27	98

Tabla 1215. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,489
gl	1
Sig. asintót.	0,484

Tabla 1216. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,371
gl	1
Sig. asintót.	0,242

Tabla 1217. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,020
gl	1
Sig. asintót.	0,886

5.7.3. Brillo

5.7.3.1. Exterior/interior/Exterior-Interior

En el filme *Topsy-Turvy* sólo existen interiores y Por lo tanto, no tiene sentido calcular la existencia de una relación entre el brillo y dichas localizaciones.

5.7.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1218) cuya sig.= 0,034.

La tabla 1219 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo en todas las situaciones. No obstante, si establecemos una comparativa entre ellos, los planos más brillantes son los que carecen de referencias visuales, posteriormente los diurnos y finalmente los nocturnos. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos nocturnos y

en un segundo grupo a los planos diurnos y a los que carecen de referencias visuales. En consecuencia, existen mayores diferencias en referencia al brillo medio entre los planos del primer grupo y del segundo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada uno de los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 1218. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		6,756
gl		2
Sig. asintót.		0,034

Tabla 1219. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	65	15,19	5,47	4	27	15,19	
Día	118	17,78	4,89	9	29		17,78
Sin referencias visuales	85	18,12	8,29	6	43		18,12
Total	268	17,26	6,38	4	43	1	0,98

5.7.3.3. Época

Topsy-Turvy es un filme que es enteramente de época y en el que no se entremezcla el pasado y el presente.

5.7.3.4. Escala tonal

En el filme *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1220) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1221 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– toda las tonalidades poseen un brillo bajo y que no existe una relación directamente proporcional entre el tono y el brillo. Si establecemos una comparativa entre ellas, de mayor a menor brillo se sitúa el azul, a continuación el rojo, el anaranjado-amarillo, el cian y finalmente el verde. El test Gabriel presente

en la misma tabla incluye en un grupo el verde, en un segundo grupo el azul, y el resto de tonalidades pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. En consecuencia, las mayores diferencias en cuanto al brillo medio se establecen entre el azul y el verde.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 1220. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	41,142
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1221. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Rojo	20	21,14	6,68	5	35	21,14	21,14
Anaranjado-Amarillo	193	17,85	6,24	4	43	17,85	17,85
Verde	45	12,73	4,38	7	28	12,73	
Cian	8	17,25	6,97	6	25	17,25	17,25
Azul	2	23,14	0,55	23	24		23,14
Total	268	17,26	6,38	4	43	0,085	0,493

5.7.3.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,535) reflejados en la tabla 1222, muestran que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 1222. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,384
gl	1
Sig. asintót.	0,535

5.7.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1223 muestra una sig.= 0,342, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la tipología de plano individual. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 1223. Test de KW. Tipología de plano individual	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,890
gl	7
Sig. asintót.	0,342

5.7.3.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1224) ofrece una sig.= 0,374. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio y cada tipología de plano por escala.

Tabla 1224. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,115
gl	3
Sig. asintót.	0,374

5.7.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1225 muestra una sig.= 0,069, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con ninguna localización temática, las variables no están relacionadas.

Tabla 1225. Test de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	5,341
gl	2
Sig. asintót.	0,069

5.7.3.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1226 muestra una sig.= 0,746, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo o dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1226. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,105
gl	1
Sig. asintót.	0,746

5.7.3.10. Movimientos de cámara

En el filme *Topsy-Turvy* no existe el desplazamiento de la cámara aéreo, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se encuentra la cámara, no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y ninguna de ellas, tal y como muestran las tablas 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1234, 1235 y 1236.

Tabla 1227. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,026
gl	1
Sig. asintót.	0,871

Tabla 1228. Test de KW. Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,675
gl	1
Sig. asintót.	0,102

Tabla 1229. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,837
gl	1
Sig. asintót.	0,360

Tabla 1230. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,038
gl	1
Sig. asintót.	0,845

Tabla 1231. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,002
gl	1
Sig. asintót.	0,961

Tabla 1232. Test de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,704
gl	1
Sig. asintót.	0,401

Tabla 1233. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,843
gl	1
Sig. asintót.	0,175

Tabla 1234. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,843
gl	1
Sig. asintót.	0,175

Tabla 1235. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,428
gl	1
Sig. asintót.	0,119

Tabla 1236. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,373
gl	1
Sig. asintót.	0,541

5.7.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Topsy-Turvy* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre el brillo medio y el personaje dominante 5 (Lili Durward), cuya sig.= 0,011 (tabla 1241).

La tabla 1242 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque en ambas situaciones el brillo es bajo los planos los que aparece el personaje dominante 5 poseen un brillo superior a aquellos en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio exclusivamente en el caso de los planos en los que aparece el personaje dominante 5.

Tabla 1237. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,140
gl	1
Sig. asintót.	0,286

Tabla 1238. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,097
gl	1
Sig. asintót.	0,755

Tabla 1239. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,740
gl	1
Sig. asintót.	0,390

Tabla 1240. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,194
gl	1
Sig. asintót.	0,660

Tabla 1241. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	6,417
gl	1
Sig. asintót.	0,011

Tabla 1242. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	242	16,99	6,42	4	43
Si	26	19,77	5,45	8	31
Total	268	17,26	6,38	4	43

5.7.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en las tablas 1243, 1244, 1245, 1246 y 1247 muestran que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones dominantes. Por lo tanto,

en este filme no es posible asociar un brillo medio concreto con ninguna localización dominante, las variables no están relacionadas.

Tabla 1243. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,141
gl	1
Sig. asintót.	0,708

Tabla 1244. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,456
gl	1
Sig. asintót.	0,499

Tabla 1245. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,764
gl	1
Sig. asintót.	0,184

Tabla 1246. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,022
gl	1
Sig. asintót.	0,882

Tabla 1247. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,785
gl	1
Sig. asintót.	0,375

5.7.4. Duración de los planos

5.7.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

En el filme *Topsy-Turvy* sólo existen interiores y Por lo tanto, no tiene sentido calcular la existencia de una relación entre la duración del plano y dichas localizaciones.

5.7.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1248) cuya sig.= 0,948. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, las variables no están relacionadas.

Tabla 1248. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,106
gl	2
Sig. asintót.	0,948

5.7.4.3. Época

Topsy-Turvy es un filme que es enteramente de época y en el que no se entremezcla el pasado y el presente.

5.7.4.4. Escala tonal

En el filme *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1249) ofrece una sig.= 0,315. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con ninguna de las tonalidades presentes en el filme.

Tabla 1249. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,738
gl	4
Sig. asintót.	0,315

5.7.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,090) reflejados en la tabla 1250, muestran que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 1250. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,871
gl	1
Sig. asintót.	0,090

5.7.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1251 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 1252 muestra –entre otros resultados numéricos– que a excepción de los PD, PM y “varios”, en el resto de tipologías existe una relación directamente proporcional entre la duración del plano y el tamaño del encuadre. Es necesario advertir que las tipologías que se salen de este patrón poseen características especiales puesto que sólo existe un plano cuya tipología es el PD, y Por lo tanto, el resultado no es muy representativo. Además, en el caso de los PM y de “varios” poseen una desviación típica muy alta con respecto al resto de tipologías, lo que indica que existe una gran variabilidad en los resultados visible en sus valores máximos y mínimos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las tipologías de plano individual.

Tabla 1251. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	29,209
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1252. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	10,00	.	10	10
PPP	5	3,60	2,40	1	7
PP	31	3,90	5,97	1	34
PPM	78	3,18	2,81	0,2	15
PM	114	5,84	11,83	0,2	104
PG	7	3,85	1,67	1	6
PGL	17	4,05	1,47	2	7
Varios	15	16,80	18,80	2	72
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

5.7.4.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1253) ofrece una sig.= 0,212. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano por escala, no existe una relación entre ellas.

Tabla 1253. Test de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,505
gl	3
Sig. asintót.	0,212

5.7.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1254 muestra una sig.= 0,389, es decir que en *Topsy-Turvy* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas. Este resultado implica que en este caso no es posible asociar una determinada duración media con cada localización temática, las variables no están relacionadas.

Tabla 1254. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,890
gl	2
Sig. asintót.	0,389

5.7.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1255 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 1256 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos triplica a la de los estáticos. Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara, que en el primer caso es tres veces superior al segundo.

Tabla 1255. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	13,210
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1256. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	239	4,32	7,56	0,2	104
Dinámico	29	13,06	18,36	1	72
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

5.7.4.10. Movimientos de cámara

En el filme *Topsy-Turvy* no existe el desplazamiento de la cámara aéreo, semicircular y circular. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente el trípode, cuya sig.= 0,000 (tabla 1257); los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*), cuya sig.= 0,000 (tabla 1260); los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,025 (tabla 1262); los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,007 (tabla 1264); los planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara, cuya sig.= 0,003 (tabla 1266); y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia atrás, cuya sig.= 0,023 (tabla 1271).

La tabla 1258 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode es siete veces inferior a la de los planos móviles.

Si se establece una comparativa entre las duraciones medias de los diferentes movimientos de cámara, las tablas 1261, 1263, 1265, 1267 y 1272 muestran que –de mayor a menor duración– se encuentran los planos en los que está presente el desplazamiento lateral de la cámara, aquellos en los que está presente el desplazamiento de la cámara en soporte estático, posteriormente los

realizados mediante el desplazamiento de la cámara hacia atrás, aquellos en los que está presente la panorámica vertical, la horizontal y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos en los que están presentes las mencionadas posiciones de cámara.

Tabla 1257. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	13,798
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1258. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	6	30,00	22,72	5	69
Sí	262	4,70	8,46	0,2	104
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1259. Test de KW. Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,558
gl	1
Sig. asintót.	0,455

Tabla 1260. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	13,875
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1261. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	263	4,70	8,45	0,2	104
Sí	5	35,00	21,40	11	69
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1262. Test de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,025
gl	1
Sig. asintót.	0,025

Tabla 1263. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	248	4,81	8,67	0,2	104
Sí	20	10,95	17,40	1	72
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1264. Test de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,239
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 1265. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	249	4,75	8,71	0,2	104
Sí	19	12,05	17,09	1	72
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1266. Test de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,722
gl	1
Sig. asintót.	0,003

Tabla 1267. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento lateral	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	265	4,84	8,63	0,2	104
Sí	3	43,00	23,06	25	69
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1268. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,968
gl	1
Sig. asintót.	0,085

Tabla 1269. Test de KW. Desplazamiento hacia abajo	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,968
gl	1
Sig. asintót.	0,085

Tabla 1270. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,901
gl	1
Sig. asintót.	0,089

Tabla 1271. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,153
gl	1
Sig. asintót.	0,023

Tabla 1272. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	265	5,13	9,56	0,2	104
Sí	3	17,00	15,87	5	35
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

5.7.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En el filme *Topsy-Turvy* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la duración del plano y el personaje dominante 2 (Arthur), cuya sig.= 0,056 (tabla 1274).

La tabla 1275 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente el personaje dominante 2 es superior a la de aquellos en los que está ausente. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos en los que está presente el personaje dominante 2, que además es superior a la de aquellos en los que está ausente.

Tabla 1273. Test de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,516
gl	1
Sig. asintót.	0,218

Tabla 1274. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,649
gl	1
Sig. asintót.	0,056

Tabla 1275. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	220	5,12	10,13	0,2	104
Sí	48	5,91	7,31	1	35
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1276. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,307
gl	1
Sig. asintót.	0,129

Tabla 1277. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,516
gl	1
Sig. asintót.	0,218

Tabla 1278. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,475
gl	1
Sig. asintót.	0,116

5.7.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Topsy-Turvy* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la localización dominante 3 (casa de Willie), cuya sig.= 0,004 (tabla 1281).

La tabla 1282 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos los que está presente la localización dominante 3 es más del doble que la de los planos en los que está ausente. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente con los planos en los que está presente la localización dominante 3.

Tabla 1279. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,441
gl	1
Sig. asintót.	0,507

Tabla 1280. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,528
gl	1
Sig. asintót.	0,467

Tabla 1281. Test de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,207
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 1282. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	246	4,79	8,82	0,2	104
Sí	22	10,59	15,84	1	72
Total	268	5,26	9,68	0,2	104

Tabla 1283. Test de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,175
gl	1
Sig. asintót.	0,676

Tabla 1284. Test de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,334
gl	1
Sig. asintót.	0,563

En la tabla 1285 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *Topsy-Turvy*. Los resultados en **negrita** indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en **negrita**, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 1285 <i>Topsy-Turvy</i>	Variables	Tono	Satura- ción	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior				
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,002	0,000	0,034	0,948
	Época				
	Estático/Dinámico	0,990	0,518	0,746	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,001	0,000	0,315
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,433	0,535	0,090
	Tipología de plano individual	0,028	0,019	0,342	0,000
	Tipología de plano por escala	0,313	0,258	0,374	0,212
	Localizaciones temáticas	0,138	0,073	0,069	0,389
Movimien- tos de cámara	Cámara en trípode	0,016	0,106	0,871	0,000
	Cámara al hombro	0,449	0,130	0,102	0,455
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,022	0,279	0,360	0,000
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,607	0,484	0,845	0,025
	Panorámica vertical	0,624	0,827	0,961	0,007
	Desplazamiento lateral	0,045	0,247	0,401	0,003
	Desplazamiento hacia arriba	0,124	0,355	0,175	0,085
	Desplazamiento hacia abajo	0,124	0,355	0,175	0,085
	Desplazamiento hacia delante	0,194	0,506	0,119	0,089
	Desplazamiento hacia atrás	0,168	0,266	0,541	0,023
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,004	0,006	0,286	0,218
	Personaje dominante 2	0,224	0,055	0,755	0,056
	Personaje dominante 3	0,000	0,753	0,390	0,129
	Personaje dominante 4	0,207	0,447	0,660	0,218
	Personaje dominante 5	0,574	0,091	0,011	0,116
Localiza- ción dominante	Localización dominante 1	0,039	0,000	0,708	0,507
	Localización dominante 2	0,240	0,001	0,499	0,467
	Localización dominante 3	0,025	0,484	0,184	0,004
	Localización dominante 4	0,951	0,242	0,882	0,676
	Localización dominante 5	0,000	0,866	0,375	0,563

5.8. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME *ALL OR NOTHING*

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *All or nothing*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las medias obtenidas para cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.8.1. Tono

5.8.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1286 muestra una sig.= 0,500, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un tono concreto con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, las variables no están relacionadas.

Tabla 1286. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,454
gl	1
Sig. asintót.	0,500

5.8.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1287) cuya sig.= 0,014.

La tabla 1288 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– en todos los casos el tono medio es anaranjado amarillo. De mayor a menor calidez

se encuentran los planos diurnos, los nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 1287. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,554
gl	2
Sig. asintót.	0,014

Tabla 1288. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	88	64,22	24,37	25	151
Día	146	58,19	23,75	23	144
Sin referencias visuales	5	69,46	11,95	61	90
Total	239	60,65	23,94	23	151

5.8.1.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.8.1.4. Escala tonal

En el filme *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1289) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1290 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Secrets and lies* no está presente el tono magenta y sólo existe un caso de cian. Entre los restantes tonos existentes, cada uno posee un valor medio diferente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 1289. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	85,323
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1290. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	4	26,12	2,70	23	28
Anaranjado-Amarillo	206	54,36	14,75	31	90
Verde	28	108,61	15,28	92	144
Cian	1	151,06	.	151	151
Total	239	60,65	23,94	23	151

5.8.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,015) reflejados en la tabla 1291, muestran que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1292 muestra que el tono medio de los cálidos es anaranjado-amarillo, y el de los fríos es verde. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada tonalidad media con los planos cálidos y fríos.

Tabla 1291. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,932
gl	1
Sig. asintót.	0,015

Tabla 1292. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	237	59,91	22,66	23	134
Fríos	2	147,53	4,99	144	151
Total	239	60,65	23,94	23	151

5.8.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1293 muestra una sig.= 0,123, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y la tipología de plano individual. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con las tipologías de plano individual, las variables no están relacionadas.

Tabla 1293. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	11,376
gl	7
Sig. asintót.	0,123

5.8.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1294) ofrece una sig.= 0,112. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 1294. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,989
gl	3
Sig. asintót.	0,112

5.8.1.8. Localizaciones temática

La prueba de KW realizada en la tabla 1295 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1296 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todas las localizaciones poseen un tono medio anaranjado-amarillo y cálido. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, el valor más bajo se sitúa en el ocio, a continuación las neutras, el hogar, el trabajo y la sanidad. Por lo tanto, la localización más cálida es el ocio y la más fría la sanidad.

El test Gabriel presente en la tabla 1296 incluye en un grupo el ocio, en un segundo grupo el trabajo, y en un tercer conjunto la sanidad. El hogar y las neutras podrían pertenecer tanto al primer como al segundo grupo. En consecuencia, las localizaciones que muestran mayores diferencias son el ocio, el trabajo y la sanidad.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 1295 Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	59,540
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1296. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localizaciones temáticas						Test Gabriel		
	N	Media	Desvia- ción típica	Míni- mo	Máxi- mo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Hogar	122	54,51	18,61	32	151	54,51	54,51	
Ocio	10	39,25	8,14	25	55	39,25		
Trabajo	48	59,12	23,24	34	134		59,12	
Neutras	10	54,07	24,92	23	90	54,07	54,07	
Sanidad	49	83,12	24,34	31	144			83,12
Total	239	60,65	23,94	23	151	0,194	0,997	1

5.8.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1297 muestra una sig.= 0,309, es decir que en el filme *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este caso no es posible identificar una tonalidad media concreta con el movimiento o el estatismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1297. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,034
gl	1
Sig. asintót.	0,309

5.8.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *All or nothing* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, sólo existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro, cuya sig.= 0,021 (tabla 1299).

La tabla 1300 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente la cámara al hombro poseen un tono medio verde y cálido, frente a las restantes situaciones en las que está ausente cuya media tonal es anaranjada-amarilla. Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro, que en este caso es verde y cálido.

Tabla 1298. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,724
gl	1
Sig. asintót.	0,395

Tabla 1299. Test de KW. Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,352
gl	1
Sig. asintót.	0,021

Tabla 1300. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	235	59,80	22,73	23	144
Sí	4	110,12	43,09	49	151
Total	239	60,65	23,94	23	151

Tabla 1301. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,255
gl	1
Sig. asintót.	0,263

Tabla 1302. Test de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,870
gl	1
Sig. asintót.	0,171

Tabla 1303. Test de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,851
gl	1
Sig. asintót.	0,356

Tabla 1304. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,525
gl	1
Sig. asintót.	0,469

Tabla 1305. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,004
gl	1
Sig. asintót.	0,947

Tabla 1306. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,041
gl	1
Sig. asintót.	0,153

5.8.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Penny), cuya sig.= 0,027 (tabla 1307); los planos en los que está presente el personaje dominante 3 (Rachel), cuya sig.= 0,052 (tabla 1310); y los planos en los que está presente el personaje dominante 4 (Donna), cuya sig.= 0,000 (tabla 1312).

Las tablas 1308, 1311 y 1313 muestran –entre otros resultados numéricos– que aunque con diferentes valores, en todos los casos el tono medio es anaranjado-amarillo. No obstante, si se establece una comparativa entre el tono medio de los planos en los que están presentes los personajes dominantes, el valor más alto se sitúa en los planos en los que surge el personaje dominante 3, a continuación aquellos en los que está presente el 1, y finalmente el 4.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con los personajes 1, 3 y 4, que además en todos ellos es anaranjado-amarillo y cálido.

Tabla 1307. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,494
gl	1
Sig. asintót.	0,034

Tabla 1308. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	169	59,17	24,65	23	151
Sí	70	64,22	21,88	25	126
Total	239	60,65	23,94	23	151

Tabla 1309. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,955
gl	1
Sig. asintót.	0,162

Tabla 1310. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,772
gl	1
Sig. asintót.	0,052

Tabla 1311. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	207	59,71	23,93	23	151
Sí	32	66,71	23,45	41	134
Total	239	60,65	23,94	23	151

Tabla 1312. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	16,279
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1313. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	216	62,41	24,36	23	151
Sí	23	44,13	9,26	32	71
Total	239	60,65	23,94	23	151

Tabla 1314. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,109
gl	1
Sig. asintót.	0,292

5.8.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (hospital), cuya sig.= 0,000 (tabla 1316); y la localización dominante 3 (casa de Donna y Maurine), cuya sig.= 0,001 (tabla 1318).

Las tablas 1317 y 1319 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– todos los casos poseen un tono medio anaranjado-amarillo. No obstante, Si se establece una comparativa entre ambas localizaciones, la localización dominante 2 posee un tono medio superior al de la localización dominante 3.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con las localizaciones dominantes 2 y 3, que en ambos casos es anaranjado-amarillo y cálido.

Tabla 1315. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,439
Gl	1
Sig. asintót.	0,507

Tabla 1316. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	50,153
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1317. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	190	54,85	20,16	23	151
Si	49	83,12	24,34	31	144
Total	239	60,65	23,94	23	151

Tabla 1318. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	10,197
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1319. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	205	62,72	24,92	23	151
Sí	34	48,12	10,32	32	71
Total	239	60,65	23,94	23	151

Tabla 1320. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,694
gl	1
Sig. asintót.	0,193

Tabla 1321. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,636
gl	1
Sig. asintót.	0,425

5.8.2. Saturación

5.8.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1322 muestra una significación sig.= 0,172, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una saturación media concreta con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, las variables no están relacionadas.

Tabla 1322. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,868
gl	1
Sig. asintót.	0,172

5.8.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1323) cuya sig.= 0,000.

La tabla 1324 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– la saturación es media en todas las variables. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, el valor más bajo se sitúa en los planos sin referencias visuales, posteriormente en los planos diurnos y finalmente en los nocturnos. De hecho, el test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos sin referencias visuales, en otro grupo a los planos nocturnos, y los planos diurnos pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 1323. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	35,842
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1324. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	88	48,75	7,79	25	65		48,75
Día	146	41,01	10,36	15	63	41,01	41,01
Sin referencias visuales	5	38,67	3,27	35	44	38,67	
Total	239	43,81	10,10	15	65	0,885	0,093

5.8.2.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.8.2.4. Escala tonal

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1325) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1326 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– en todos los casos existe una saturación media. No obstante, si se establece una comparativa entre las mismas, la saturación más baja se sitúa en el verde, a continuación el rojo, posteriormente el anaranjado-amarillo y finalmente el cian.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con cada una de las tonalidades.

Tabla 1325. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	21,370
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1326. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	4	43,24	9,40	36	57
Anaranjado-Amarillo	206	45,12	9,07	22	65
Verde	28	34,19	12,51	15	64
Cian	1	46,67	.	47	47
Total	239	43,81	10,10	15	65

5.8.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,347) reflejados en la tabla 1327, muestran que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 1327. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,883
gl	1
Sig. asintót.	0,347

5.8.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1328 muestra una sig.= 0,236, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano individual. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación con cada tipología de plano, las variables no están relacionadas.

Tabla 1328. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	9,242
gl	7
Sig. asintót.	0,236

5.8.2.7. Tipología de plano por escala

En el filme *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano por escala, ya que la prueba de KW realizada en la tabla 1329 muestra una sig.= 0,159. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano por escala.

Tabla 1329. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	5,178
gl	3
Sig. asintót.	0,159

5.8.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1330 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1331 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todas las localizaciones poseen una saturación media. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, de menor a mayor saturación se encuentra la sanidad, a continuación las localizaciones neutras, el hogar, el trabajo y el ocio. El Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo la sanidad, en un segundo grupo el hogar y el trabajo, y en un tercer grupo el ocio. Las localizaciones neutras pueden pertenecer tanto al primer grupo como al segundo. En consecuencia, la mayor diferencia se establece entre la sanidad, el hogar, el trabajo y el ocio.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada localización temática.

Tabla 1330. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	44,241
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1331. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Hogar	122	45,11	8,00	24	63		45,11	
Ocio	10	57,57	6,21	45	65			57,57
Trabajo	48	46,05	9,15	22	64		46,05	
Neutras	10	41,49	12,13	23	62	41,49	41,49	
Sanidad	49	36,05	10,82	15	54	36,05		
Total	239	43,81	10,10	15	65	0,442	0,683	1,000

5.8.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1332 muestra una sig.= 0,797, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con el estatismo o el dinamismo de la cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1332. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,066
gl	1
Sig. asintót.	0,797

5.8.2.10. Movimientos de cámara

En el filme *All or nothing* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, no existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y ningún desplazamiento de la cámara, tal y como muestran las tablas 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339 y 1340.

Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada saturación media con ningún movimiento de cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1333. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,024
gl	1
Sig. asintót.	0,878

Tabla 1334. Test de KW. Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,188
gl	1
Sig. asintót.	0,664

Tabla 1335. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,048
gl	1
Sig. asintót.	0,827

Tabla 1336. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,154
gl	1
Sig. asintót.	0,695

Tabla 1337. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,007
gl	1
Sig. asintót.	0,935

Tabla 1338. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,439
gl	1
Sig. asintót.	0,508

Tabla 1339. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,233
gl	1
Sig. asintót.	0,629

Tabla 1340. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,182
gl	1
Sig. asintót.	0,277

5.8.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *All or nothing* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 4 (Donna), cuya sig.= 0,005 (tabla 1344).

La tabla 1345 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– la saturación es media en todos los casos, aunque los planos en los que aparece el

personaje dominante 4 poseen un valor superior a los restantes en los que está ausente.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar una determinada saturación media con el personaje dominante 4, valor que es superior en los planos en los que está presente frente a aquellos en los que está ausente.

Tabla 1341. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,326
gl	1
Sig. asintót.	0,250

Tabla 1342. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,454
gl	1
Sig. asintót.	0,501

Tabla 1343. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,255
gl	1
Sig. asintót.	0,133

Tabla 1344. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,947
gl	1
Sig. asintót.	0,005

Tabla 1345. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	216	43,15	10,06	15	65
Sí	23	50,01	8,38	39	63
Total	239	43,81	10,10	15	65

Tabla 1346. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,005
gl	1
Sig. asintót.	0,945

5.8.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (hospital), cuya sig.= 0,000 (tabla 1348) y los planos en los que está presente la localización dominante 3 (casa de Donna y Maurine), cuya sig.= 0,010 (tabla 1350).

Las tablas 1346 y 1348 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– la saturación es media en todas las situaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, los planos en los que está presente la localización dominante 2 poseen una saturación superior a la de los planos en los que está presente la 3.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con las localizaciones dominantes 2 y 3.

Tabla 1347. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,468
gl	1
Sig. asintót.	0,116

Tabla 1348. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	28,244
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1349. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	190	45,81	8,90	22	65
Si	49	36,05	10,82	15	54
Total	239	43,81	10,10	15	65

Tabla 1350. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	6,716
gl	1
Sig. asintót.	0,010

Tabla 1351. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	205	43,08	10,17	15	65
Sí	34	48,24	8,53	31	63
Total	239	43,81	10,10	15	65

Tabla 1352. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,686
gl	1
Sig. asintót.	0,408

Tabla 1353. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,005
gl	1
Sig. asintót.	0,944

5.8.3. Brillo

5.8.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

En *All or nothing* no existen planos que compartan exterior e interior. Por lo tanto, la prueba de KW realizada en la tabla 1354 muestra una sig.= 0,007, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores e interiores.

La tabla 1355 muestra que –aunque con valores numéricos diferentes– el brillo es bajo en ambas situaciones, aunque los exteriores son más brillantes que los interiores.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos exteriores y con los interiores.

Tabla 1354. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,250
gl	1
Sig. asintót.	0,007

Tabla 1355. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	29	26,72	11,99	5	55
Interiores	210	21,02	8,31	6	47
Total	239	21,71	9,01	5	55

5.8.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1356) cuya sig.= 0,000.

La tabla 1357 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo en todas las ocasiones. No obstante, si se establece una comparativa

entre las variables, de mayor a menor brillo se sitúan los planos diurnos, nocturnos y finalmente los que carecen de referencias visuales. De hecho el test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo los planos nocturnos y sin referencias visuales, y en otro grupo los planos diurnos. En consecuencia, poseen mayores diferencias en cuanto al brillo, los planos de uno y otro grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Tabla 1356. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales		Brillo medio (%)
Chi-cuadrado		124,090
gl		2
Sig. asintót.		0,000

Tabla 1357. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	88	14,39	4,58	5	33	14,39	
Día	146	26,42	7,93	8	55		26,42
Sin referencias visuales	5	13,1	2,83	9	17	13,10	
Total	239	21,71	9,01	5	55	0,945	1

5.8.3.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.8.3.4. Escala tonal

En el filme *Secrets and lies* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1358) ofrece una sig.= 0,051.

La tabla 1359 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo en todos los tonos a excepción del rojo cuyo brillo es medio. Además, no existe una relación proporcional entre el brillo y el grado tonal.

Si se establece una comparativa entre las tonalidades, de mayor a menor brillo se encuentra el rojo, el verde, el anaranjado-amarillo y el cian.

Por lo tanto, en este caso es posible asociar un determinado brillo medio con cada tonalidad existente.

Tabla 1358. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,778
gl	3
Sig. asintót.	0,051

Tabla 1359. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Rojo	4	39,22	15,13	19	55
Anaranjado-Amarillo	206	21,05	7,70	6	45
Verde	28	24,45	13,40	5	47
Cian	1	12,16	.	12	12
Total	239	21,71	9,01	5	55

5.8.3.5. Cálidos/Fríos

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,793) reflejados en la tabla 1360, muestran que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un brillo medio determinado con la calidez o frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 1360. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,069
gl	1
Sig. asintót.	0,793

5.8.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1361 muestra una sig.= 0,001, es decir que en el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la tipología de plano.

La tabla 1362 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo. Además no existe una relación directamente proporcional entre el valor del brillo y la escala del plano. Si se establece una comparativa entre las tipologías, de mayor a menor brillo se sitúa PGL, seguido de PG, a continuación PPM, “varios”, PPP, PP, PM y PD. Por lo tanto, el más oscuro es el PD.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 1361. Test de KW. Tipología de plano individual	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	23,578
gl	7
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1362. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	10,20	.	10	10
PPP	8	22,01	6,84	12	31
PP	60	19,95	8,91	7	47
PPM	88	23,07	8,83	6	41
PM	52	18,88	7,41	5	36
PG	4	28,53	8,66	19	39
PGL	10	32,55	12,66	13	55
Varios	16	22,11	7,21	9	35
Total	239	21,71	9,01	5	55

5.8.3.7. Tipología de plano por escala

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1363) ofrece una sig.= 0,019.

La tabla 1364 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo en todas las tipologías. Además, a excepción de la denominada “variaciones” existe una relación directamente proporcional entre el tamaño de la escala y el brillo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano por escala.

Tabla 1363. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	9,943
gl	3
Sig. asintót.	0,019

Tabla 1364. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Tipología de plano por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD-PP	69	20,05	8,69	7	47
PPM-PM	122	22,04	8,68	6	41
PA-PGL	36	24,16	10,72	5	55
Variaciones	12	20,62	7,41	9	35
Total	239	21,71	9,01	5	55

5.8.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1365 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 1366 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todas las localizaciones poseen un brillo bajo. No obstante, si se establece una comparativa entre todas las localizaciones, el brillo superior se sitúa en las

neutras, a continuación la sanidad, el trabajo, el hogar y el ocio. Por lo tanto, el ocio y el trabajo son las localizaciones más oscuras. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un primer grupo a las localizaciones hogar y ocio, en un tercer grupo a las neutras, pueden pertenecer tanto al primero como al segundo, el trabajo, y al segundo y al tercero, la sanidad. En consecuencia, las localizaciones con mayores diferencias según el test Gabriel son las que pertenecen al primer y al tercer grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las localizaciones temáticas presentes.

Tabla 1365. Test de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	40,501
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1366. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel		
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig sub 3)
Hogar	122	18,89	7,15	5	41	18,89		
Ocio	10	18,00	3,09	13	23	18,00		
Trabajo	48	21,15	8,48	6	45	21,15	21,15	
Neutras	10	29,84	15,83	8	55			29,84
Sanidad	49	28,38	8,47	13	47		28,38	28,38
Total	239	21,71	9,01	5	55	0,913	0,05	1

5.8.3.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1367 muestra una sig.= 0,196, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo y el dinamismo de la cámara.

Tabla 1367. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,675
gl	1
Sig. asintót.	0,196

5.8.3.10. Movimientos de cámara

En el filme *All or nothing* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y ningún desplazamiento de la cámara, tal y como muestran las tablas 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374 y 1375. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un brillo medio determinado con ningún movimiento de cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1368. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,111
gl	1
Sig. asintót.	0,739

Tabla 1369. Test de KW. Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,194
gl	1
Sig. asintót.	0,074

Tabla 1370. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,743
gl	1
Sig. asintót.	0,187

Tabla 1371. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,748
gl	1
Sig. asintót.	0,387

Tabla 1372. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,378
gl	1
Sig. asintót.	0,539

Tabla 1373. Test de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,662
gl	1
Sig. asintót.	0,197

Tabla 1374. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,893
gl	1
Sig. asintót.	0,345

Tabla 1375. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,971

5.8.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y ningún personaje dominante, tal y como muestran las tablas 1376, 1377, 1378, 1379 y 1380. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con ningún personaje dominante, las variables no están relacionadas.

Tabla 1376. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,123
gl	1
Sig. asintót.	0,726

Tabla 1377. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,474
gl	1
Sig. asintót.	0,225

Tabla 1378. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,936
gl	1
Sig. asintót.	0,333

Tabla 1379. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,444
gl	1
Sig. asintót.	0,505

Tabla 1380. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,539
gl	1
Sig. asintót.	0,111

5.8.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la localización dominante 1 (casa de los protagonistas), cuya sig.= 0,000 (tabla 1381), y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (hospital), cuya sig.= 0,000 (tabla 1383)

Las tablas 1382 y 1384 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo en todas las circunstancias. No obstante, si se establece una comparativa entre ellas, los planos en los que está presente la localización dominante 1 poseen un brillo inferior a los que está presente la localización dominante 2.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con la localización dominante 1 y 2.

Tabla 1381. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	37,673
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1382. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	179	23,66	8,91	6	55
Si	60	15,91	6,48	5	32
Total	239	21,71	9,01	5	55

Tabla 1383. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	32,055
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1384. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	190	19,99	8,33	5	55
Si	49	28,38	8,47	13	47
Total	239	21,71	9,01	5	55

Tabla 1385. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,512
gl	1
Sig. asintót.	0,219

Tabla 1386. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,607
gl	1
Sig. asintót.	0,205

Tabla 1387. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,345
gl	1
Sig. asintót.	0,557

5.8.4. Duración de los planos

5.8.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1388 muestra una sig.= 0,073, es decir que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores e interiores. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar una determinada duración media con los planos exteriores, interiores o que comparten interior y exterior, las variables no están relacionadas.

Tabla 1388. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,220
gl	1
Sig. asintót.	0,073

5.8.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1389) cuya sig.= 0,039.

La tabla 1390 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos de mayor duración son nocturnos, posteriormente los diurnos y finalmente los que carecen de referencias visuales. No obstante, también es necesario observar la desviación típica puesto que es más alta en los planos nocturnos, lo que indica una mayor variabilidad en los resultados. De hecho los valores máximos y mínimos indican que existen duraciones altas en los planos diurnos y en los nocturnos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos nocturnos, diurnos y sin referencias visuales.

Tabla 1389. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,475
gl	2
Sig. asintót.	0,039

Tabla 1390. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	88	7,04	8,75	0,2	58
Día	146	5,80	7,94	1	52
Sin referencias visuales	5	4,20	1,78	2	6
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

5.8.4.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.8.4.4. Escala tonal

En el filme *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1391) ofrece una sig.= 0,149. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una duración media concreta con cada uno de los tonos que componen la escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 1391. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,326
gl	3
Sig. asintót.	0,149

5.8.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1392, muestran que en *All or nothing* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada duración del plano con la calidez o frialdad del mismo.

Tabla 1392. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,147
gl	1
Sig. asintót.	0,702

5.8.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1393 muestra una sig.= 0,001, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 1394 muestra –entre otros resultados numéricos– que con las excepciones de los PD y los “varios”, la duración media del plano es directamente proporcional al tamaño del mismo, es decir que los planos de menor escala son los que poseen una menor duración frente a los de mayor escala.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual.

Tabla 1393. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	25,127
gl	7
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1394. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	5,00	.	5	5
PPP	8	4,75	3,69	1	12
PP	60	4,66	4,19	1	27
PPM	88	4,00	4,21	0,2	26
PM	52	7,94	9,90	1	52
PG	4	12,25	7,76	6	22
PGL	10	14,10	15,05	1	44
Varios	16	13,18	15,79	2	58
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

5.8.4.7. Tipología de plano por escala

En el filme *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1395) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1396 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe una relación directamente proporcional entre la duración del plano y el tamaño de la escala.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano por escala.

Tabla 1395. Test de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	21,704
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1396. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	69	4,68	4,08	1	27	4,68	
PPM-PM	122	4,68	5,48	0,2	37	4,68	
PA-PGL	36	12,13	13,02	1	52		12,13
Variaciones	12	13,16	16,35	2	58		13,167
Total	239	6,23	8,18	0,2	58	1	0,996

5.8.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1397 muestra una sig.= 0,006, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas presentes en el filme.

La tabla 1398 muestra –entre otros resultados numéricos– que las localizaciones neutras poseen una duración media bastante superior a las restantes localizaciones (aunque también su desviación típica es alta). Le siguen en duración el trabajo y el hogar, con valores muy similares, a continuación se encuentra la sanidad, y finalmente el ocio. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a todas las localizaciones, a excepción de las neutras situadas en un segundo grupo. En consecuencia, las localizaciones neutras son las más diferentes en cuanto a su duración media.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 1397. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	14,280
gl	4
Sig. asintót.	0,006

Tabla 1398. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	122	6,19	8,48	1	58	6,19	
Ocio	10	3,72	4,22	0,2	15	3,72	
Trabajo	48	6,20	6,14	1	26	6,20	
Neutras	10	17,80	15,72	3	44		17,80
Sanidad	49	4,49	5,62	1	37	4,49	
Total	239	6,23	8,18	0,2	58	0,977	1

5.8.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1399 muestra una sig.= 0,014, es decir que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 1400 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos es más del doble que la de los planos estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con el estatismo y el dinamismo de la cámara.

Tabla 1399. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,025
gl	1
Sig. asintót.	0,014

Tabla 1400. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	218	5,50	6,64	0,2	52
Dinámico	21	13,76	15,88	1	58
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

5.8.4.10. Movimientos de cámara

En el filme *All or nothing* no existe el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,018 (tabla 1404).

La tabla 1405 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente la panorámica horizontal es casi es cuatro veces superior a las restantes situaciones.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos en los que está presente la panorámica horizontal.

Tabla 1401. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,704
gl	1
Sig. asintót.	0,401

Tabla 1402. Test de KW. Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,068
gl	1
Sig. asintót.	0,301

Tabla 1403. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,021
gl	1
Sig. asintót.	0,886

Tabla 1404. Test de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,641
gl	1
Sig. asintót.	0,018

Tabla 1405. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	229	5,69	6,88	0,2	52
Sí	10	18,50	19,87	2	58
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

Tabla 1406. Test de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,610
gl	1
Sig. asintót.	0,435

Tabla 1407. Test de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,545
gl	1
Sig. asintót.	0,214

Tabla 1408. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,833
gl	1
Sig. asintót.	0,092

Tabla 1409. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,731
gl	1
Sig. asintót.	0,188

5.8.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *All or nothing* las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y el personaje dominante 2 (Phil), cuya sig.= 0,000 (tabla 1411) y el personaje dominante 4 (Donna), cuya sig.= 0,001 (tabla 1414).

Las tablas 1412 y 1415 muestran –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que está presente el personaje dominante 2 es casi el doble de la de los planos en los que está ausente. En el caso del personaje dominante 4, la duración media de los planos en los que está presente es la mitad de aquellos en los que está ausente.

Si se establece una comparativa entre ambos personajes, el dominante 2 se asocia con una duración media superior a la del 3.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos en los que está presente el personaje dominante 2 y 3.

Tabla 1410. Test de KW Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,020
gl	1
Sig. asintót.	0,155

Tabla 1411. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	21,625
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1412. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	186	5,20	6,50	0,2	44
Sí	53	9,84	11,79	2	58
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

Tabla 1413. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,724
gl	1
Sig. asintót.	0,395

Tabla 1414. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	11,103
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1415. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	216	6,50	8,41	0,2	58
Sí	23	3,65	4,95	1	20
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

Tabla 1416. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,003
gl	1
Sig. asintót.	0,954

5.8.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *All or nothing* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y la localización dominante 3 (casa de Donna y Maurine), cuya sig.= 0,034 (tabla 1419) y la localización dominante 4 (taxi de Phil), cuya sig.= 0,002 (tabla 1421).

Las tablas 1420 y 1422 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que aparece la localización dominante 3 poseen una menor duración que aquellos en los que está presente la localización dominante 4.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con las localizaciones dominantes 3 y 4.

Tabla 1417. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,301
gl	1
Sig. asintót.	0,069

Tabla 1418. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,180
gl	1
Sig. asintót.	0,075

Tabla 1419. Test de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,479
gl	1
Sig. asintót.	0,034

Tabla 1420. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	205	6,59	8,62	0,2	58
Sí	34	4,02	4,21	1	20
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

Tabla 1421. Test de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	9,189
gl	1
Sig. asintót.	0,002

Tabla 1422. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	216	6,04	8,35	0,2	58
Sí	23	7,95	6,28	2	26
Total	239	6,23	8,18	0,2	58

Tabla 1423. Test de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,247
gl	1
Sig. asintót.	0,619

En la tabla 1424 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *All or nothing*. Los resultados en **negrita** indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en **negrita**, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 1424. <i>All or nothing</i>	Variables	Tono	Saturación	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,500	0,172	0,007	0,073
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,014	0,000	0,000	0,039
	Época				
	Estático/Dinámico	0,309	0,797	0,196	0,014
	Tonalidades por escala	0,000	0,000	0,051	0,149
	Tonalidades cálidas y frías	0,015	0,347	0,793	0,702
	Tipología de plano individual	0,123	0,236	0,001	0,001
	Tipología de plano por escala	0,112	0,159	0,019	0,000
	Localizaciones temáticas	0,000	0,000	0,000	0,006
Movimientos de cámara	Cámara en trípode	0,395	0,878	0,739	0,401
	Cámara al hombro	0,021	0,664	0,074	0,301
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,263	0,827	0,187	0,886
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,171	0,695	0,387	0,018
	Panorámica vertical	0,356	0,935	0,539	0,435
	Desplazamiento lateral	0,469	0,508	0,197	0,214
	Desplazamiento hacia arriba				
	Desplazamiento hacia abajo				
	Desplazamiento hacia delante	0,947	0,629	0,345	0,092
	Desplazamiento hacia atrás	0,153	0,277	0,971	0,188
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,034	0,250	0,726	0,155
	Personaje dominante 2	0,162	0,501	0,225	0,000
	Personaje dominante 3	0,052	0,133	0,333	0,395
	Personaje dominante 4	0,000	0,005	0,505	0,001
	Personaje dominante 5	0,292	0,945	0,111	0,954
Localización dominante	Localización dominante 1	0,507	0,116	0,000	0,069
	Localización dominante 2	0,000	0,000	0,000	0,075
	Localización dominante 3	0,001	0,010	0,219	0,034
	Localización dominante 4	0,193	0,408	0,205	0,002
	Localización dominante 5	0,425	0,944	0,557	0,619

5.9. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME *VERA DRAKE*

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *Vera Drake*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las medias obtenidas para cada una de las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.9.1. Tono

5.9.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1425 muestra una sig.= 0,322, es decir que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un tono medio concreto con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, no existe una relación.

Tabla 1425. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,269
gl	2
Sig. asintót.	0,322

5.9.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1426) cuya sig.= 0,163. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado tono medio con las variables mencionadas, no existe una relación entre ellos.

Tabla 1426. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,624
gl	2
Sig. asintót.	0,163

5.9.1.3. Época

Este filme es enteramente de época.

5.9.1.4. Escala tonal

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1427) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1428 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Vera Drake* no existe ni el rojo ni el magenta, y entre los tonos presentes, cada uno posee un valor medio diferente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 1427. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	141,927
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1428. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Anaranjado-Amarillo	174	61,30	17,48	31	90
Verde	52	113,19	15,94	92	150
Cian	11	175,56	14,52	152	203
Azul	1	214,59	.	215	215
Total	238	78,56	35,82	31	215

5.9.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1429, muestran que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1430 muestra –entre otros resultados numéricos– que la tonalidad media de los cálidos es anaranjada-amarilla y la de los fríos es cian. Por lo tanto, en este caso es posible asociar el anaranjado-amarillo con los cálidos, y el cian con los fríos.

Tabla 1429. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	47,169
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1430. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	221	71,66	25,98	31	134
Fríos	17	168,33	22,57	136	215
Total	238	78,56	35,82	31	215

5.9.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1431 muestra una sig.= 0,001, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y la tipología de plano individual.

La tabla 1432 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías de plano son cálidas y que –a excepción del PP que es verde– poseen un tono anaranjado-amarillo. Por lo tanto, el PP es el tono más frío y el PGL el más cálido.

En consecuencia, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual.

Tabla 1431. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	23,379
gl	7
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1432. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	8	73,20	44,66	34	152
PPP	10	83,44	19,81	52	117
PP	32	103,55	42,95	45	203
PPM	82	80,79	37,73	31	215
PM	78	69,66	27,37	31	134
PG	5	88,09	48,42	31	128
PGL	1	40,94	.	41	41
Varios	22	64,79	25,83	32	150
Total	238	78,56	35,82	31	215

5.9.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1433) ofrece una sig.= 0,001.

La tabla 1434 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tamaño de la escala de plano es inversamente proporcional al grado tonal, Por lo tanto, cuanto menor es el tamaño de dicha escala mayor es la media tonal. Todas las escalas poseen un tono medio cálido aunque la escala menor (PD-PP) posee un tono verde y las restantes un tono anaranjado-amarillo. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo las tipologías por escala PA-PGL y la denominada “variaciones”, en un segundo grupo los PD-PP, y con posibilidad de pertenecer tanto al primer grupo como al segundo, la tipología PPM-PM. Por lo tanto, las mayores diferencias se encuentran entre las tipologías del primer y del segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con las tipologías de plano por escala.

Tabla 1433. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	17,573
gl	3
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1434. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	50	94,67	40,95	34	203		94,67
PPM-PM	136	76,90	34,33	31	215	76,90	76,90
PA-PGL	35	69,53	30,01	31	128	69,53	
Variaciones	17	63,08	27,35	32	150	63,08	
Total	238	78,56	35,82	31	215	0,463	0,188

5.9.1.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1435 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1436 muestra que en este filme están presentes todas las posibles localizaciones temáticas en las que se ha dividido el universo analizado y que todas ellas poseen un tono medio anaranjado-amarillo.

Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor tono medio se encuentra la sanidad, a continuación la justicia, el ocio, las localizaciones neutras y el hogar. Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada localización aunque todas ellas comparten la escala del anaranjado-amarillo y del cálido.

Tabla 1437. Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	26,562
gl	5
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1438. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	102	72,01	40,90	31	215
Ocio	27	80,08	37,13	31	165
Trabajo	4	48,71	7,33	38	54
Neutras	2	74,12	22,96	58	90
Sanidad	19	88,79	29,67	51	133
Justicia	84	85,24	28,82	38	203
Total	238	78,56	35,82	31	215

5.9.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1439 muestra una sig.= 0,020, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y dinámicos. La tabla 1440 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con diferentes valores, el tono es abarajando-amarillo y cálido en ambos casos. No obstante, el valor medio de los estáticos es superior al de los dinámicos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con el estatismo y el dinamismo de la cámara.

Tabla 1439. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,408
gl	1
Sig. asintót.	0,020

Tabla 1440. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	205	80,55	36,58	31	215
Dinámico	33	66,22	28,14	32	150
Total	238	78,56	35,82	31	215

5.9.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Vera Drake* no existe el desplazamiento de la cámara al hombro, hacia arriba, hacia abajo, hacia atrás, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, sólo existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,025 (tabla 1443), y los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,033 (tabla 1445)

Las tablas 1444 y 1446 muestran –aunque con diferentes resultados numéricos– que en cambios movimientos de cámara la tonalidad media es anaranjada-amarilla y cálida. No obstante, los planos en los que está presente la panorámica horizontal poseen un tono medio superior a aquellos en los que está presente la panorámica vertical.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con los planos en los que está presente la panorámica horizontal y la vertical. En ambas situaciones es anaranjado-amarillo y cálido, pero la panorámica horizontal se asocia con un valor superior que la vertical.

Tabla 1441. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,848
gl	1
Sig. asintót.	0,092

Tabla 1442. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)		Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado		2,848
gl		1
Sig. asintót.		0,092

Tabla 1443. Test de KW. Panorámica horizontal		Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado		5,033
gl		1
Sig. asintót.		0,025

Tabla 1444. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	80,00	36,36	31	215
Sí	20	62,94	24,99	32	147
Total	238	78,56	35,82	31	215

Tabla 1445. Test de KW. Panorámica vertical		Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado		4,528
gl		1
Sig. asintót.		0,033

Tabla 1446. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	219	80,02	36,45	31	215
Sí	19	61,72	21,90	32	104
Total	238	78,56	35,82	31	215

Tabla 1447. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,495
gl	1
Sig. asintót.	0,221

Tabla 1448. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,205
gl	1
Sig. asintót.	0,651

5.9.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre el tono medio y el personaje dominante 4 (comisario), cuya sig.= 0,005 (tabla 1452).

La tabla 1453 muestra –entre otros resultados numéricos– que el tono medio de los planos en los que aparece el personaje dominante 4 es verde, y el de los planos en los que no aparece es anaranjado-amarillo, aunque en ambos casos es cálido.

Por lo tanto, en este filme los planos en los que está presente el personaje dominante 4 se asocian con el verde, frente al anaranjado-amarillo de aquellos en los que no está presente.

Tabla 1449. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,027
gl	1
Sig. asintót.	0,870

Tabla 1450. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,568
gl	1
Sig. asintót.	0,451

Tabla 1451. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,120
gl	1
Sig. asintót.	0,729

Tabla 1452. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	8,043
gl	1
Sig. asintót.	0,005

Tabla 1453. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	213	75,74	33,42	31	215
Sí	25	102,61	46,16	41	188
Total	238	78,56	35,82	31	215

Tabla 1454. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,036
gl	1
Sig. asintót.	0,849

5.9.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos en los que está presente la localización dominante 3 (juzgado), cuya sig.= 0,014 (tabla 1457) y los planos en los que está presente la localización dominante 4 (casa de mujer 1), cuya sig.= 0,000 (tabla 1459).

Las tablas 1458 y 1460 muestran –entre otros resultados numéricos– que el tono medio es anaranjado-amarillo en todas las situaciones, aunque los planos en los que está presente la localización dominante 3 poseen un valor superior a

aquellos en los que está presente la 4. Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con las localizaciones dominantes 3 y 4.

Tabla 1455. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,441
gl	1
Sig. asintót.	0,507

Tabla 1456. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,661
gl	1
Sig. asintót.	0,197

Tabla 1457. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	6,021
gl	1
Sig. asintót.	0,014

Tabla 1458. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	206	77,55	37,53	31	215
Sí	32	85,10	21,06	40	128
Total	238	78,56	35,82	31	215

Tabla 1459. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	23,022
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1460. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	229	80,32	35,38	31	215
Sí	9	33,88	2,73	31	40
Total	238	78,56	35,82	31	215

Tabla 1461. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,708
gl	1
Sig. asintót.	0,400

5.9.2.Saturación

5.9.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1462 muestra una significación sig.= 0,878, es decir que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una saturación media concreta con los planos exteriores, interiores o que comparten exterior e interior, no están relacionados.

Tabla 1462. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,024
gl	1
Sig. asintót.	0,878

5.9.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la sig.= 0,036 de la prueba de KW (tabla 1463).

La tabla 1464 muestra que en todas las situaciones la saturación es media, aunque los planos nocturnos poseen el mayor valor, posteriormente los diurnos y finalmente los que carecen de referencias visuales.

El test Gabriel presente en la tabla 1464 incluye en un primer grupo los planos sin referencias visuales y en un segundo grupo los nocturnos, ya que los planos diurnos podrían pertenecer tanto a un grupo como al otro. En consecuencia, la mayor diferencia se establece entre los planos nocturnos y los que carecen de referencias visuales.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, aunque en los tres casos posean una saturación media. No obstante, si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor saturación se encuentran los planos nocturnos, diurnos y sin referencias visuales.

Tabla 1463. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		6,643
gl		2
Sig. asintót.		0,036

Tabla 1464. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Noche	79	44,73	13,73	24	87		44,73
Día	142	41,78	13,17	13	71	41,78	41,78
Sin referencias visuales	17	36,12	9,01	24	59	36,12	
Total	238	42,36	13,25	13	87	0,171	0,694

5.9.2.3. Época

Este filme es enteramente de época.

5.9.2.4. Escala tonal

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1465) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1466 muestra –entre otros resultados numéricos– que el verde y el cian poseen una saturación baja, frente al azul y el rojo cuya saturación es media. Por lo tanto, si se establece una comparativa entre ellas, el azul posee la saturación más alta (aunque sólo existe un caso con dicha tonalidad), posteriormente el rojo, el verde y el cian.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo. El verde y el cian poseen una saturación baja, y el azul y el rojo, media. De mayor a menor saturación se sitúan el azul, el rojo, el verde y el cian.

Tabla 1465. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	61,407
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1466. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Anaranjado-Amarillo	174	46,16	12,73	24	87
Verde	52	31,96	7,96	15	52
Cian	11	30,41	7,38	13	38
Azul	1	52,94	.	53	53
Total	238	42,36	13,25	13	87

5.9.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,001) reflejados en la tabla 1467, muestran que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1468 muestra –entre otros resultados numéricos– que los tonos fríos poseen una saturación baja frente a los cálidos cuya saturación es media. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con la calidez y frialdad de los planos, siendo baja en los primeros y media en los segundos.

Tabla 1467. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	10,541
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1468. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	221	43,11	13,20	15	87
Fríos	17	32,57	9,86	13	53
Total	238	42,36	13,25	13	87

5.9.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1469 muestra una sig.= 0,006, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano individual.

La tabla 1470 muestra –entre otros resultados numéricos– que no existe una relación directamente proporcional entre la saturación y la tipología por escala aunque todas poseen una saturación media. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor se encuentra la tipología “varios”, a continuación PGL, PM, PD, PPP, PPM, PG y PP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano individual que en todas ellas es media.

Tabla 1469. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	19,809
gl	7
Sig. asintót.	0,006

Tabla 1470. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	8	47,79	13,76	31	69
PPP	10	42,35	12,74	27	64
PP	32	34,94	10,35	13	55
PPM	82	42,05	14,23	15	73
PM	78	42,97	11,59	25	74
PG	5	38,12	16,01	16	60
PGL	1	50,59	.	51	51
Varios	22	50,75	13,78	32	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

5.9.2.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1471) ofrece una sig.= 0,040.

La tabla 1472 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen una saturación media. Además existe una relación directamente proporcional entre la saturación y el tamaño de la escala. De ahí que la escala más pequeña (PD-PP) posea la saturación más baja. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a la tipología por escala PD-PP, en otro grupo la denominada “variaciones”, y las otras dos escalas pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. En consecuencia, la mayor diferencia se establece entre los PD-PP y la tipología “variaciones”.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano por escala. Además, existe una relación directamente proporcional entre la saturación y la tipología de plano por escala, siendo la más pequeña la que posee una saturación menor.

Tabla 1471. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	8,294
gl	3
Sig. asintót.	0,040

Tabla 1472. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	50	38,48	12,25	13	69	38,48	
PPM-PM	136	42,97	13,88	15	87	42,97	42,97
PA-PGL	35	42,01	11,90	16	68	42,01	42,01
Variaciones	17	49,55	10,46	32	67		49,55
Total	238	42,36	13,25	13	87	0,626	0,096

5.9.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1473 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1474 muestra –entre otros resultados numéricos– que aunque con diferentes valores, todas las localizaciones poseen una saturación media. Si se establece una comparativa entre ellas, el trabajo posee la saturación más alta, a continuación el hogar, las neutras, la justicia, el ocio y la sanidad. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo el ocio, la sanidad y la justicia, en otro grupo el trabajo, y el hogar y las localizaciones neutras pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. En consecuencia, la mayor diferencia se establece entre las localizaciones del primer y del segundo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 1473. Test de KW. Localizaciones temáticas		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		41,380
gl		5
Sig. asintót.		0,000

Tabla 1474. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	102	46,93	12,46	25	87	46,93	46,93
Ocio	27	35,80	13,98	15	63	35,80	
Trabajo	4	62,16	4,75	58	69		62,16
Neutras	2	46,08	9,15	40	53	46,08	46,08
Sanidad	19	34,30	4,65	27	48	34,30	
Justicia	84	39,70	12,80	13	70	39,70	
Total	238	42,36	13,25	13	87	0,572	0,203

5.9.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1475 muestra una sig.= 0,004, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 1476 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en ambos casos, aunque el valor de los planos estáticos es ligeramente superior al de los dinámicos. Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con el estatismo y el dinamismo de la cámara, y aunque en ambos casos es media, los planos dinámicos poseen un valor más alto.

Tabla 1475. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	8,153
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 1476. Estadísticos descriptivos saturación media (%).Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	205	41,33	12,86	13	74
Dinámico	33	48,73	14,06	25	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

5.9.2.10. Movimientos de cámara

En el filme *Vera Drake* no existe el desplazamiento de la cámara al hombro, hacia arriba, hacia abajo, hacia atrás, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,008 (tabla 1477); los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*), cuya sig.= 0,008 (tabla 1479); los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,041 (tabla 1481); los planos en los que está presente la panorámica vertical, cuya sig.= 0,054 (tabla 1483); y los planos en los

que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,029 (tabla 1486).

Las tablas 1478, 1479, 1481, 1483 y 1486 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en todas las posibles situaciones en las que se puede encontrar la cámara. No obstante, la tabla 1478 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación de los planos en los que está presente el trípode es inferior a la de los planos en movimiento. Frente a ello, las tablas 1479, 1481, 1483 y 1486 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es superior en los planos en los que aparecen dichos movimientos que en los que están ausentes.

Si se establece una comparativa entre las diferentes posibilidades en las que existen diferencias estadísticamente significativas, de mayor a menor saturación se encuentran los siguientes movimientos: desplazamiento hacia delante, en soporte estático (*track*), panorámica horizontal, vertical y cámara en trípode.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los movimientos de cámara citados.

Tabla 1477. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,030
gl	1
Sig. asintót.	0,008

Tabla 1478. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	8	55,05	14,24	44	87
Sí	230	41,91	13,03	13	74
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1479. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,030
gl	1
Sig. asintót.	0,008

Tabla 1480. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	230	41,91	13,03	13	74
Sí	8	55,05	14,24	44	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1481. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,181
gl	1
Sig. asintót.	0,041

Tabla 1482. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	41,80	13,06	13	87
Sí	20	48,37	14,13	25	70
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1483. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,704
gl	1
Sig. asintót.	0,054

Tabla 1484. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	219	41,89	13,25	13	87
Sí	19	47,78	12,32	29	70
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1485. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,127
gl	1
Sig. asintót.	0,721

Tabla 1486. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,795
gl	1
Sig. asintót.	0,029

Tabla 1487. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	233	42,04	13,01	13	74
Sí	5	57,18	17,42	44	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

5.9.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Vera Drake* las diferencias son estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Vera), cuya sig.= 0,013 (tabla 1488); los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Stan), cuya sig.= 0,006 (tabla 1490); y los planos en los que está presente el personaje dominante 4 (comisario), cuya sig.= 0,014 (tabla 1493).

Las tablas 1489, 1491 y 1493 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– la saturación es media en todas las situaciones. No obstante, si se establece una comparativa entre ellos, de mayor a menor se sitúan los planos en los que está presente el personaje dominante 2, a continuación el personaje dominante 1 y finalmente el personaje dominante 4. No obstante, la saturación es superior en los planos en los que aparecen los personajes dominantes 1 y 2, frente a aquellos en los que están ausentes. En el caso del personaje dominante 4, la saturación es inferior en los planos en los que está presente que en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con los personajes dominantes 1 y 2.

Tabla 1488. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	6,139
gl	1
Sig. asintót.	0,013

Tabla 1489. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	158	40,64	12,62	13	74
Sí	80	45,75	13,88	25	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1490. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	7,496
gl	1
Sig. asintót.	0,006

Tabla 1491. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	196	41,31	12,80	13	73
Sí	42	47,25	14,33	16	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1492. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,956
gl	1
Sig. asintót.	0,328

Tabla 1493. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	6,021
gl	1
Sig. asintót.	0,014

Tabla 1494. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	213	43,00	13,33	13	87
Sí	25	36,91	11,36	24	68
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1495. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,479
gl	1
Sig. asintót.	0,224

5.9.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW muestran que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente la localización dominante 1 (casa de Vera), cuya sig.= 0,007 (tabla 1496), los planos en los que está presente la localización dominante 2 (comisaría), cuya sig.= 0,005 (tabla 1498); y los planos en los que está presente la localización dominante 4 (casa de mujer 1), cuya sig.= 0,000 (tabla 1501).

Las tablas 1497, 1499 y 1502 muestran que –aunque con diferentes resultados numéricos– la saturación es media en todos los casos. No obstante, si se establece una comparativa entre todas, la saturación más alta se encuentra en los planos en los que aparece la localización dominante 4, le siguen los planos en los que está presente la localización dominante 1, y finalmente con la saturación más baja se encuentran los planos en los que está presente la localización dominante 2. Es de destacar que en los planos en los que está presente la localización dominante 1 y la 4 poseen una saturación superior a los planos en los que no aparecen. Frente a ello, la localización dominante 2 posee un

valor inferior en los planos en los que aparece frente a los que no aparece. De hecho esta última localización posee una saturación muy próxima a la baja.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes 1, 2 y 4.

Tabla 1496. Test de KW. Localización dominante 1		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		7,249
gl		1
Sig. asintót.		0,007

Tabla 1497. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	175	41,10	13,21	13	71
Si	63	45,86	12,82	25	87
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1498. Test de KW. Localización dominante 2		Saturación media (%)
Chi-cuadrado		7,777
gl		1
Sig. asintót.		0,005

Tabla 1499. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	192	43,54	13,83	13	87
Si	46	37,43	9,04	24	64
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1500. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,966
gl	1
Sig. asintót.	0,326

Tabla 1501. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	18,295
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1502. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	229	41,52	12,77	13	87
Sí	9	63,53	5,49	57	71
Total	238	42,36	13,25	13	87

Tabla 1503. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,572
gl	1
Sig. asintót.	0,450

5.9.3. Brillo

5.9.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1504 muestra una sig.= 0,146 es decir que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores e interiores. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con los planos exteriores, interiores o los que comparten exterior e interior, no existe relación entre ellos.

Tabla 1504. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,853
gl	2
Sig. asintót.	0,146

5.9.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la sig.= 0,000 de la prueba de KW (tabla 1505).

La tabla 1506 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– el brillo es bajo en todos los planos. No obstante, si se establece una comparativa entre todos, los planos diurnos son los más brillantes, posteriormente los nocturnos y finalmente los que carecen de referencias visuales. El test Gabriel presente en la misma tabla 1501 incluye en grupos diferentes a los planos diurnos, nocturnos y los que carecen de referencias visuales, destacando las diferencias entre ellos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos nocturnos y sin referencias visuales.

Tabla 1505. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	34,235
gl	2
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1506. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales						Test Gabriel		
	N	Me-dia	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)
Noche	79	18,31	6,96	3	41		18,31	
Día	142	22,54	7,91	9	46			22,54
Sin referencias visuales	17	13,59	3,29	7	20	13,59		
Total	238	20,49	7,84	3	46	1	1	1

5.9.3.3. Época

Este filme es enteramente de época.

5.9.3.4. Escala tonal

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1507) ofrece una sig.= 0,029.

La tabla 1508 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todas las tonalidades poseen un brillo bajo. Además existe una relación directamente proporcional entre el brillo y el tono. Si se establece una comparativa entre todas las tonalidades, de mayor a menor brillo se encuentra el cian, a continuación el verde, el anaranjado-amarillo y el azul.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las tonalidades existentes.

Tabla 1507. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	9,057
gl	3
Sig. asintót.	0,029

Tabla 1508. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Escala tonal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Anaranjado-Amarillo	174	19,82	7,61	3	46
Verde	52	21,76	8,13	5	43
Cian	11	25,38	8,47	12	42
Azul	1	17,65	.	18	18
Total	238	20,49	7,84	3	46

5.9.3.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,095) reflejados en la tabla 1509 muestran que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un brillo determinado con la calidez o la frialdad de los planos, las variables no están relacionadas.

Tabla 1509. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,780
gl	1
Sig. asintót.	0,095

5.9.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1510 muestra una sig.= 0,505 es decir que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la tipología de plano individual. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con una tipología de plano concreta, no están relacionados.

Tabla 1510. Test de KW. Tipología de plano individual	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	6,305
gl	7
Sig. asintót.	0,505

5.9.3.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las diferentes tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1511) ofrece una sig.= 0,737. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un brillo medio concreto con una determinada tipología de plano por escala, las variables no están relacionadas.

Tabla 1511. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,265
gl	3
Sig. asintót.	0,737

5.9.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1512 muestra una sig.= 0,066, es decir que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un brillo medio concreto con cada localización temática, no están relacionadas.

Tabla 1512. Test de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	10,359
gl	5
Sig. asintót.	0,066

5.9.3.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1513 muestra una sig. = 0,852, es decir que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este caso no es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo o el dinamismo de la cámara, no están relacionados.

Tabla 1513. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,035
gl	1
Sig. asintót.	0,852

5.9.3.10. Movimientos de cámara

En el filme *Vera Drake* no existe el desplazamiento de la cámara al hombro, hacia arriba, hacia abajo, hacia atrás, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y ningún movimiento de cámara, tal y como muestran los resultados de las tablas 1514, 1515, 1516, 1517, 1518 y 1519.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con ningún movimiento de cámara, las variables no están relacionadas.

Tabla 1514. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,121
gl	1
Sig. asintót.	0,728

Tabla 1515. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,121
gl	1
Sig. asintót.	0,728

Tabla 1516. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,052
gl	1
Sig. asintót.	0,820

Tabla 1517. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,687
gl	1
Sig. asintót.	0,407

Tabla 1518. Test de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,730
gl	1
Sig. asintót.	0,098

Tabla 1519. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,202
gl	1
Sig. asintót.	0,273

5.9.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre el brillo medio y el personaje dominante 4 (comisario), cuya sig.= 0,015 (tabla 1523).

La tabla 1524 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las circunstancias, aunque el valor es superior en los planos en los que está presente el personaje dominante 4, frente a los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con el personaje dominante 4, que aunque bajo en ambas situaciones, es superior en los planos en los que está presente frente a los que está ausente.

Tabla 1520. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,012
gl	1
Sig. asintót.	0,156

Tabla 1521. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,328
gl	1
Sig. asintót.	0,068

Tabla 1522. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,564
gl	1
Sig. asintót.	0,453

Tabla 1523. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	5,880
gl	1
Sig. asintót.	0,015

Tabla 1524. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Personaje dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	213	20,26	8,10	3	46
Sí	25	22,51	4,74	13	35
Total	238	20,49	7,84	3	46

Tabla 1525. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,371
gl	1
Sig. asintót.	0,543

5.9.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en las tablas 1526, 1527, 1528, 1529 y 1530 muestran que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones dominantes. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con una localización determinada, las variables no están relacionadas.

Tabla 1526. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,033
gl	1
Sig. asintót.	0,154

Tabla 1527. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,027
gl	1
Sig. asintót.	0,868

Tabla 1528. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,367
gl	1
Sig. asintót.	0,545

Tabla 1529. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,572
gl	1
Sig. asintót.	0,210

Tabla 1530. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,473
gl	1
Sig. asintót.	0,116

5.9.4. Duración de los planos

5.9.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1531 muestra una sig.= 0,039, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores e interiores.

La tabla 1532 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos que comparten exterior e interior poseen la duración más alta que duplica a la de los siguientes, los exteriores. La duración de éstos últimos también duplica a la de los de menor duración, los interiores. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos interiores, en otro a los que comparten exterior e interior, y los planos exteriores pueden pertenecer tanto a un grupo como al otro. En consecuencia, la mayor diferencia se sitúa entre los planos interiores y los que comparten interior y exterior.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior.

Tabla 1531. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,476
gl	2
Sig. asintót.	0,039

Tabla 1532. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Exterior/Interior/Exterior-Interior						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Exteriores	3	12,33	3,21	10	16	12,33	12,33
Interiores	232	6,01	7,01	1	50	6,01	
Interior y Exterior	3	22,33	31,77	3	59		22,33
Total	238	6,29	7,76	1	59	0,51	0,139

5.9.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1533), cuya sig.= 0,078. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con el día, la noche o los planos sin referencias visuales, las variables no están relacionadas.

Tabla 1533. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,103
gl	2
Sig. asintót.	0,078

5.9.4.3. Época

Este filme es enteramente de época.

5.9.4.4. Escala tonal

En el filme *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1534) ofrece una sig.= 0,923. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una duración media concreta con cada uno de los tonos que componen la escala, no están relacionados.

Tabla 1534. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,483
gl	3
Sig. asintót.	0,923

5.9.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,312) reflejados en la tabla 1535, muestran que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad del plano, no son variables relacionadas.

Tabla 1535. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,024
gl	1
Sig. asintót.	0,312

5.9.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1536 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 1537 muestra –entre otros resultados numéricos– que en este filme el tamaño del encuadre no es directamente proporcional a la duración del plano. La mayoría de las tipologías poseen una duración media aproximada, a excepción de los PG y “varios”, cuya duración media duplica a la de las restantes tipologías. Si descartamos los PGL (sólo existe un plano), la duración más baja se sitúa en los PPM, y la más alta en “varios”.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual. En este caso no existe una relación

directamente proporcional entre la escala del plano y su duración, aunque menor duración se sitúa en una de las tipologías de tamaño medio y la más abundante (los PPM), y la de mayor duración en las tipologías “varios” y PG.

Tabla 1536. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	48,037
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1537. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	8	5,25	3,65	2	11
PPP	10	6,10	4,01	1	14
PP	32	5,40	4,63	1	22
PPM	82	4,50	3,72	1	17
PM	78	5,09	7,95	1	59
PG	5	10,80	10,37	3	29
PGL	1	3,00	.	3	3
Varios	22	18,18	12,58	5	50
Total	238	6,29	7,76	1	59

5.9.4.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las diferentes tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1538) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1539 muestra –entre otros resultados numéricos– que a excepción de la tipología PPM-PM, existe una relación directamente proporcional entre la duración del plano y el tamaño de la escala. Por lo tanto, los planos de mayor duración son los denominados “variaciones”, frente a los de menor duración que incluyen desde los PPM a los PM.

El test Gabriel en la tabla 1539 incluye en un grupo las escalas PD-PP, PPM-PM y PA-PGL y en un segundo grupo la tipología denominada “variaciones”. En

consecuencia, existen mayores semejanzas entre las tres tipologías incluidas en el mismo grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las tipologías por escala.

Tabla 1538. Test de KW. Tipología de plano por escala	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	41,311
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1539. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	50	5,52	4,30	1	22	5,52	
PPM-PM	136	4,74	6,31	1	59	4,74	
PA-PGL	35	7,34	8,24	1	43	7,34	
Variaciones	17	18,88	12,76	6	50		18,88
Total	238	6,29	7,76	1	59	0,527	1

5.9.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1540 muestra una sig.= 0,026, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1541 muestra –entre otros resultados numéricos– que las localizaciones neutras poseen la duración media más alta, a continuación se encuentran el hogar, la justicia, la sanidad, el ocio y el trabajo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las localizaciones temáticas.

Tabla 1540. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	12,712
gl	5
Sig. asintót.	0,026

Tabla 1541. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	102	7,41	10,27	1	59
Ocio	27	4,29	3,95	1	20
Trabajo	4	2,00	1,41	1	4
Neutras	2	13,50	3,53	11	16
Sanidad	19	5,00	5,48	1	25
Justicia	84	5,91	5,15	1	33
Total	238	6,29	7,76	1	59

5.9.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1542 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Vera Drake* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos estáticos y dinámicos. La tabla 1543 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos casi triplica a la de los planos estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una duración media determinada con los planos estáticos y dinámicos, que en el caso de los últimos casi triplica a la de los primeros.

Tabla 1542. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	25,586
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1543. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	205	5,01	5,22	1	50
Dinámico	33	14,27	14,01	1	59
Total	238	6,29	7,76	1	59

5.9.4.10. Movimientos de cámara

En el filme *Vera Drake* no existe el desplazamiento de la cámara al hombro, hacia arriba, hacia abajo, hacia atrás, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode, cuya sig.= 0,001 (tabla 1544); los planos en los que la cámara se desplaza en soporte estático (*track*), cuya sig.= 0,001 (tabla 1546); los que incluyen una panorámica horizontal, cuya sig.= 0,000 (tabla 1548); una panorámica vertical cuya sig.= 0, 000 (tabla 1550) y los que incluyen el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,000 (tabla 1553).

La tabla 1545 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode es cinco veces inferior a la de los planos en los que está en movimiento. Es el único caso en el la duración media es inferior, ya que en las restantes situaciones (tablas 1547, 1549, 1551 y 1554) la duración media de los planos en los que están presentes los movimientos de la cámara es superior a la de los planos en los que están ausentes.

Si se establece una comparativa entre los diferentes movimientos de cámara, de mayor a menor duración se encuentra el desplazamiento de la cámara hacia delante, el desplazamiento de la cámara en soporte estático, la panorámica horizontal y la vertical con el mismo valor y los planos realizados con trípode.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada uno de los movimientos citados.

Tabla 1544. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	11,871
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1545. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	8	25,12	18,35	2	59
Sí	230	5,64	6,27	1	50
Total	238	6,29	7,76	1	59

Tabla 1546. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	11,871
gl	1
Sig. asintót.	0,001

Tabla 1547. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	230	5,64	6,27	1	50
Sí	8	25,12	18,35	2	59
Total	238	6,29	7,76	1	59

Tabla 1548. Test de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	19,266
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1549. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	5,41	5,85	1	50
Sí	20	15,95	15,92	2	59
Total	238	6,29	7,76	1	59

Tabla 1550. Test de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	14,502
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1551. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	5,41	5,85	1	50
Sí	20	15,95	15,92	2	59
Total	238	6,29	7,76	1	59

Tabla 1552. Test de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,198
gl	1
Sig. asintót.	0,138

Tabla 1553. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	14,043
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1554. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	233	5,67	6,27	1	50
Sí	5	35,20	15,03	20	59
Total	238	6,29	7,76	1	59

5.9.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Vera Drake* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la duración media del plano y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Vera), cuya sig.= 0,000 (tabla 1555).

La tabla 1556 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente el personaje dominante 1 poseen una duración media superior a la de los planos en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media exclusivamente en el caso del personaje dominante 1.

Tabla 1555. Test de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	21,709
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1556. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	158	5,31	7,51	1	59
Sí	80	8,25	7,93	1	43
Total	238	6,29	7,76	1	59

Tabla 1557. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,072
gl	1
Sig. asintót.	0,788

Tabla 1558. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,297
gl	1
Sig. asintót.	0,586

Tabla 1559. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,978

Tabla 1560. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	3,381
gl	1
Sig. asintót.	0,066

5.9.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en las tablas 1561, 1562, 1563, 1564 y 1565 muestran que en *Vera Drake* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones dominantes.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con las diferentes localizaciones dominantes, las variables no están relacionadas.

Tabla 1561. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	1,019
gl	1
Sig. asintót.	0,313

Tabla 1562. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,927
gl	1
Sig. asintót.	0,336

Tabla 1563. Test de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,039
gl	1
Sig. asintót.	0,153

Tabla 1564. Test de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,031
gl	1
Sig. asintót.	0,860

Tabla 1565. Test de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,741
gl	1
Sig. asintót.	0,389

En la tabla 1566 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *Vera Drake*. Los resultados en **negrita** indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en **negrita**, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 1566. <i>Vera Drake</i>	Variables	Tono	Satura- ción	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,322	0,878	0,146	0,039
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,163	0,036	0,000	0,078
	Época				
	Estático/Dinámico	0,020	0,004	0,852	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,000	0,029	0,923
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,001	0,095	0,312
	Tipología de plano individual	0,001	0,006	0,505	0,000
	Tipología de plano por escala	0,001	0,040	0,737	0,000
	Localizaciones temáticas	0,000	0,000	0,066	0,026
Movimientos de cámara	Cámara en trípode	0,092	0,008	0,728	0,001
	Cámara al hombro				
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,092	0,008	0,728	0,001
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,025	0,041	0,820	0,000
	Panorámica vertical	0,033	0,054	0,407	0,000
	Desplazamiento lateral	0,221	0,721	0,098	0,138
	Desplazamiento hacia arriba				
	Desplazamiento hacia abajo				
	Desplazamiento hacia delante	0,651	0,029	0,273	0,000
	Desplazamiento hacia atrás				
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,870	0,013	0,156	0,000
	Personaje dominante 2	0,451	0,006	0,068	0,788
	Personaje dominante 3	0,729	0,328	0,453	0,586
	Personaje dominante 4	0,005	0,014	0,015	0,978
	Personaje dominante 5	0,849	0,224	0,543	0,066
Localización dominante	Localización dominante 1	0,507	0,007	0,154	0,313
	Localización dominante 2	0,197	0,005	0,868	0,336
	Localización dominante 3	0,014	0,326	0,545	0,153
	Localización dominante 4	0,000	0,000	0,210	0,860
	Localización dominante 5	0,400	0,450	0,116	0,389

5.10. CRUCES DE LAS VARIABLES CUANTITATIVAS CON LAS CUALITATIVAS EN EL FILME *HAPPY-GO-LUCKY*

En este apartado se especifica si existe una relación entre las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y el resto de las variables cualitativas analizadas en el filme *All or nothing*. La existencia de diferencias estadísticamente significativas entre las variables implica que existe una relación entre ellas.

5.10.1. Tono

5.10.1.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1567 muestra una significación sig.= 0,003, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos exteriores, interiores y aquellos que comparten exterior e interior.

La tabla 1568 muestra que –aunque con diferentes resultados numéricos– todos ellos poseen un tono medio verde, aunque los exteriores y los interiores son cálidos, y los que comparten exterior e interior son fríos. Por lo tanto, el tono medio más alto se sitúa en las localizaciones que comparten exterior e interior, a continuación los interiores y finalmente los exteriores. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a los planos exteriores y en otro grupo a los que comparten exterior e interior. Los planos interiores pueden pertenecer a ambos grupos. En consecuencia, las mayores diferencias en cuanto al tono se encuentran entre los exteriores y los que comparten exterior e interior.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Todos ellos poseen un tono verde, aunque los exteriores e interiores son cálidos, y los que comparten exterior e interior son fríos.

Tabla 1567. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	11,548
gl	2
Sig. asintót.	0,003

Tabla 1568. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Exterior/Interior/Exterior-Interior						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Exteriores	57	112,42	29,78	56	210	112,42	
Interiores	179	124,80	31,99	41	217	124,80	124,80
Interior y Exterior	6	139,29	23,90	100	164		139,29
Total	242	122,24	31,76	41	217	0,607	0,477

5.10.1.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1569) cuya sig.= 0,602. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un tono medio concreto con los planos citados, no están relacionados.

Tabla 1569. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,273
gl	1
Sig. asintót.	0,602

5.10.1.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.10.1.4. Escala tonal

En el filme *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1570) ofrece una sig.= 0,000.

En la tabla 1571 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Happy-go-Lucky* no existen ni el rojo ni el magenta. Entre los restantes tonos existentes cada uno posee un valor medio diferente. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo diferente a cada tono, lo que implica que en este filme no existen mayores similitudes entre unos tonos frente a otros. En consecuencia, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada una de las tonalidades.

Tabla 1570. Test de KW. Escala tonal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	181,596
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1571. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Escala tonal						Test Gabriel			
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)	Sig (sub 3)	Sig (sub 4)
Anaranjado - Amari- llo	44	75,79	12,44	41	90	75,79			
Verde	149	121,73	15,65	93	150		121,73		
Cian	47	163,37	13,55	151	210			163,37	
Azul	2	215,29	2,99	213	217				215,29
Total	242	122,24	31,76	41	217	1	1	1	1

5.10.1.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1572, muestran que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1573 muestra –entre otros resultados numéricos– que la tonalidad media de los cálidos es verde y la de los fríos es cian.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con los cálidos y los fríos, que en el caso de los primeros es el verde y en el de los segundos, el cian.

Tabla 1572. Test de KW. Cálidos/Fríos	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	167,362
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1573. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	154	103,45	21,01	41	134
Fríos	88	155,12	17,33	136	217
Total	242	122,24	31,76	41	217

5.10.1.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1574 muestra una sig.= 0,053, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y la tipología de plano individual.

La tabla 1575 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen un tono medio verde y cálido, a excepción de la tipología PD, cuyo tono medio es cian y frío (aunque sólo hay un caso del cian). En consecuencia, si se establece una comparativa entre todas las tipologías, de mayor

a menor tono se sitúan los PD, los PPM, los PP, los PG, los PM, los varios, los PGL y los PPP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado tono medio con cada tipología de plano individual. Los PD son los únicos que poseen un tono cian y frío, y los restantes, verde y cálido. Los PPP son los más cálidos.

Tabla 1574. Test de KW. Tipología de plano individual	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	13,923
gl	7
Sig. asintót.	0,053

Tabla 1575. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	151,06	.	151	151
PPP	28	106,13	29,12	49	167
PP	29	123,07	33,49	64	200
PPM	89	128,96	26,65	79	217
PM	49	121,67	31,06	52	169
PG	13	122,39	36,85	68	175
PGL	10	109,84	46,49	58	213
Varios	23	120,06	37,21	41	210
Total	242	122,24	31,76	41	217

5.10.1.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1576) ofrece una sig.= 0,015.

La tabla 1577 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las tipologías poseen un tono medio verde y cálido. También es posible apreciar que –a excepción de la escala PD-PP– existe una relación inversamente proporcional entre el tono medio y el tamaño de la escala, es decir que el tono más alto lo ostenta la escala de los PPM-PM.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con cada tipología de plano por escala.

Tabla 1576. Test de KW. Tipología de plano por escala	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	10,480
gl	3
Sig. asintót.	0,015

Tabla 1577. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Tipología de plano por escala	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD-PP	58	115,38	32,36	49	200
PPM-PM	125	126,97	27,86	52	217
PA-PGL	44	119,74	37,80	58	213
Variaciones	15	116,71	37,34	41	171
Total	242	122,24	31,76	41	217

5.10.1.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1578 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Happy-go-Luck* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1579 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe un tono medio verde y cálidos en todas las localizaciones aunque existen diferencias numéricas entre ellas. Si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor valor tonal se encuentra el trabajo, el hogar, las localizaciones neutras, la sanidad y finalmente el ocio.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada tonalidad media con cada localización temática, aunque todas ellas poseen un tono verde y cálido.

Tabla 1578. Test de KW. Localizaciones temáticas	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	31,350
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1579. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	59	126,89	32,52	41	195
Ocio	48	107,47	40,57	49	217
Trabajo	82	132,71	21,91	75	181
Neutras	47	114,77	28,94	58	210
Sanidad	6	110,12	23,62	72	143
Total	242	122,24	31,76	41	217

5.10.1.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1580 muestra una sig.= 0,653, es decir que en el filme *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible identificar una tonalidad media concreta con el movimiento o el estatismo de la cámara, no están relacionados.

Tabla 1580. Test de KW. Estático/Dinámico	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,202
gl	1
Sig. asintót.	0,653

5.10.1.10. Movimientos de cámara

En el filme *Happy-go-Lucky* no existe el desplazamiento de la cámara hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, no existen diferencias estadísticamente significativas

entre el tono medio y ninguna de ellas, tal y como muestran los resultados de las tablas 1581, 1582, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588 y 1589.

Tabla 1581. Test de KW. Cámara en trípode	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,190
gl	1
Sig. asintót.	0,663

Tabla 1582. Test de KW. Cámara al hombro	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,648
gl	1
Sig. asintót.	0,421

Tabla 1583. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,331
gl	1
Sig. asintót.	0,565

Tabla 1584. Test de KW. Panorámica horizontal	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,279
gl	1
Sig. asintót.	0,258

Tabla 1585. Test de KW. Panorámica vertical	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,205
gl	1
Sig. asintót.	0,651

Tabla 1586. Test de KW. Desplazamiento lateral	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,511
gl	1
Sig. asintót.	0,113

Tabla 1587. Test de KW. Tx. Desplazamiento hacia arriba	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,980

Tabla 1588. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,023
gl	1
Sig. asintót.	0,880

Tabla 1589. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,296
gl	1
Sig. asintót.	0,587

5.10.1.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Happy-go-lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el tono medio y los personajes dominantes, tal y como muestran los resultados de las tablas 1590, 1591, 1592, 1593 y 1594. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un tono medio concreto con un personaje dominante determinado, no están relacionados.

Tabla 1590. Test de KW. Personaje dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	0,634
gl	1
Sig. asintót.	0,426

Tabla 1591. Test de KW. Personaje dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	1,382
gl	1
Sig. asintót.	0,240

Tabla 1592. Test de KW. Personaje dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,767
gl	1
Sig. asintót.	0,096

Tabla 1593. Test de KW. Personaje dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	3,026
gl	1
Sig. asintót.	0,082

Tabla 1594. Test de KW. Personaje dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,358
gl	1
Sig. asintót.	0,125

5.10.1.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en las tablas 1595, 1597, 1599 y 1601 muestran que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y las localizaciones dominantes 1 (coche de la autoescuela), 2 (calle cualquiera), 3 (casa de Poppy) y 4 (escuela).

Las tablas 1596, 1598, 1600 y 1602 muestran –entre otros resultados numéricos– que el tono medio es verde en todas las situaciones, aunque en las localizaciones dominantes 1, 2 y 3 también es cálido, y frío en la localización dominante 4. Si se establece una comparativa entre los planos en los que están presentes cada una de las localizaciones, de mayor a menor tono medio se encuentra la localización dominante 4, la 3, la 1 y la 2.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un tono medio concreto con las localizaciones 1, 2, 3, 4 y 5.

Tabla 1595. Test de KW. Localización dominante 1	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	4,284
gl	1
Sig. asintót.	0,038

Tabla 1596. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	181	120,16	34,55	41	217
Si	61	128,42	20,49	75	171
Total	242	122,24	31,76	41	217

Tabla 1597. Test de KW. Localización dominante 2	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	5,858
gl	1
Sig. asintót.	0,016

Tabla 1598. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	195	124,03	32,23	41	217
Si	47	114,83	28,90	58	210
Total	242	122,24	31,76	41	217

Tabla 1599. Test de KW. Localización dominante 3	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	6,882
gl	1
Sig. asintót.	0,009

Tabla 1600. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	205	120,22	30,89	49	217
Sí	37	133,43	34,55	41	195
Total	242	122,24	31,76	41	217

Tabla 1601. Test de KW. Localización dominante 4	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	14,322
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1602. Estadísticos descriptivos tono medio (0°-360°). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	221	120,08	31,74	41	217
Sí	21	145,01	21,89	99	181
Total	242	122,24	31,76	41	217

Tabla 1603. Test de KW. Localización dominante 5	Tono medio (0°-360°)
Chi-cuadrado	2,094
gl	1
Sig. asintót.	0,148

5.10.2. Saturación

5.10.2.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1604 muestra una significación sig.= 0,458, es decir que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una saturación media concreta con los planos exteriores, interiores o aquellos que comparten exterior e interior, no están relacionados.

Tabla 1604. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,550
gl	1
Sig. asintót.	0,458

5.10.2.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En *Happy-go-Lucky* no existen los planos que carecen de referencias visuales, de ahí que las diferencias estadísticamente significativas estén presentes entre la saturación media y los planos diurnos y nocturnos, tal y como muestra la sig.= 0,000 de la prueba de KW (tabla 1605).

La tabla 1606 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media en todos los casos, aunque es más alta en los planos nocturnos que en los diurnos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con los planos diurnos y nocturnos, valor que es medio en ambos casos, aunque superior en los nocturnos.

Tabla 1605. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	25,567
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1606. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	35	53,78	16,39	27	95
Día	207	38,80	12,66	15	96
Total	242	40,96	14,24	15	96

5.10.2.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.10.2.4. Escala tonal

En el filme *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1607) ofrece una sig.= 0,000.

La tabla 1608 muestra –entre otros resultados numéricos– que en *Happy-go-Lucky* no existe el tono rojo ni el magenta. De entre los existentes –aunque cada uno posee un valor diferente– la saturación es media en todos los casos. Además existe una relación directamente proporcional entre la saturación media y el tono, ya que cuanto más alto es el tono medio, mayor es la saturación, y Por lo tanto, el azul posee el valor más alto frente al más bajo del anaranjado-amarillo. El test Gabriel presente en la tabla 1608 incluye en un grupo a los tonos anaranjado-amarillo, verde y cian, y en otro grupo al azul. En consecuencia, las mayores diferencias se sitúan entre los tonos pertenecientes a cada grupo.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada tonalidad, aunque todas ellas poseen una saturación media. Además, existe una relación directa entre la saturación y el tono, ya que aumenta

según lo hace el valor del tono. El azul posee la saturación más alta frente a la más baja del anaranjado-amarillo.

Tabla 1607. Test de KW. Escala tonal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	28,684
gl	3
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1608. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Escala tonal						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Anaranjado-Amarillo	44	36,91	13,19	19	65	36,91	
Verde	149	38,63	11,37	15	71	38,63	
Cian	47	50,61	17,09	18	96	50,61	
Azul	2	77,25	16,63	65	89		77,25
Total	242	40,96	14,24	15	96	0,245	1,000

5.10.2.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,000) reflejados en la tabla 1609, muestran que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la tonalidad media y los planos cálidos y fríos.

La tabla 1610 muestra –entre otros resultados numéricos– que tanto los tonos cálidos como los fríos poseen una saturación media, aunque la de los cálidos es inferior a la de los fríos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con la calidez o frialdad de los planos. Aunque en ambos casos dicha saturación es media, los fríos poseen una saturación superior a la de los cálidos.

Tabla 1609. Test de KW. Cálidos/Fríos	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	16,081
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1610. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cálidos/Fríos	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Cálidos	154	37,91	11,90	15	71
Fríos	88	46,31	16,35	18	96
Total	242	40,96	14,24	15	96

5.10.2.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1611 muestra una sig.= 0,091, es decir que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano individual. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con cada tipología de plano individual, no están relacionadas.

Tabla 1611. Test de KW. Tipología de plano individual	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	12,302
gl	7
Sig. asintót.	0,091

5.10.2.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y la tipología de plano por escala, ya que la prueba de KW realizada en la tabla 1612 muestra una sig.= 0,809. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con una determinada tipología de plano por escala, no están relacionadas.

Tabla 1612. Test de KW. Tipología de plano por escala	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,970
gl	3
Sig. asintót.	0,809

5.10.2.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1613 muestra una sig.= 0,048, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1614 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las localizaciones poseen una saturación media, a excepción de la sanidad cuya saturación es baja. Por lo tanto, si se establece una comparativa entre ellas, de mayor a menor saturación se sitúa la sanidad, a continuación el trabajo, posteriormente el hogar, las localizaciones neutras y el ocio. El test Gabriel presente en la misma tabla 1614 incluye en un primer grupo a la sanidad, y en un segundo grupo a las restantes localizaciones. En consecuencia, las mayores diferencias se encuentran entre la sanidad y las restantes localizaciones.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con cada localización temática. Aunque en todos los casos dicha saturación es media, el valor más alto se sitúa en el ocio, a continuación le siguen las localizaciones neutras, el hogar, el trabajo y la sanidad.

Tabla 1613. Test de KW. Localizaciones temáticas	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	9,588
gl	4
Sig. asintót.	0,048

Tabla 1614. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	59	40,05	13,04	17	72		40,05
Ocio	48	43,68	15,31	20	95		43,68
Trabajo	82	39,70	10,84	22	73		39,70
Neutras	47	43,31	18,75	15	96		43,31
Sanidad	6	26,99	8,09	17	39	26,99	
Total	242	40,96	14,24	15	96	1,000	0,988

5.10.2.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1615 muestra una sig.= 0,127, es decir que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos estáticos y dinámicos. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con el estatismo o el dinamismo de la cámara, no están relacionados.

Tabla 1615. Test de KW. Estático/Dinámico	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,325
gl	1
Sig. asintót.	0,127

5.10.2.10. Movimientos de cámara

En el filme *Happy-go-Lucky* no existe el desplazamiento de la cámara hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y los planos en los que está presente el desplazamiento de la cámara al hombro, cuya sig.= 0,030 (tabla 1617); los que incluyen la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,052 (tabla 1620) y en los que está presente el desplazamiento de la cámara hacia delante, cuya sig.= 0,044 (tabla 1625).

Las tablas 1618 y 1626 muestran –entre otros resultados numéricos– que la saturación es baja en los planos en los que están presentes la cámara al hombro y el desplazamiento de la cámara hacia delante. Frente a ello, los planos que incluyen la panorámica horizontal (tabla 1621) poseen una saturación media.

Si se establece una comparativa entre ellos, los planos con la saturación más alta son los que incluyen la panorámica horizontal, a continuación le siguen los que incluyen el desplazamiento de la cámara hacia delante, y finalmente los que se realizan con la cámara al hombro.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación media con ciertos movimientos de cámara. Dicha saturación es baja en el caso de los planos en los que la cámara se sitúa al hombro y en los que existe un desplazamiento de la cámara hacia delante, y media en los que está presente la panorámica horizontal.

Tabla 1616. Test de KW. Cámara en trípode	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,382
gl	1
Sig. asintót.	0,066

Tabla 1617. Test de KW. Cámara al hombro	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,711
gl	1
Sig. asintót.	0,030

Tabla 1618. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	239	41,16	14,21	15	96
Sí	3	25,75	6,51	19	32
Total	242	40,96	14,24	15	96

Tabla 1619. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,808
gl	1
Sig. asintót.	0,179

Tabla 1620. Test de KW. Panorámica horizontal	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,765
gl	1
Sig. asintót.	0,052

Tabla 1621. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	41,42	14,13	15	96
Sí	24	36,80	14,83	19	80
Total	242	40,96	14,24	15	96

Tabla 1622. Test de KW. Panorámica vertical	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,006
gl	1
Sig. asintót.	0,157

Tabla 1623. Test de KW. Desplazamiento lateral	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	2,702
gl	1
Sig. asintót.	0,100

Tabla 1624. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,081
gl	1
Sig. asintót.	0,776

Tabla 1625. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	4,053
gl	1
Sig. asintót.	0,044

Tabla 1626. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	238	41,18	14,24	15	96
Sí	4	28,33	7,41	19	36
Total	242	40,96	14,24	15	96

Tabla 1627. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,772
gl	1
Sig. asintót.	0,052

5.10.2.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Happy-go-Lucky* las diferencias son estadísticamente significativas exclusivamente entre la saturación media y los planos en los que está presente el personaje dominante 2 (Scout), cuya sig.= 0,050 (tabla 1629).

La tabla 1630 muestra –entre otros resultados numéricos– que la saturación es media tanto en los planos en los que está presente el personaje dominante 2 como en aquellos en los que no. No obstante, el valor es inferior en los planos en los que está presente que en los que está ausente.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada saturación con el personaje dominante 2.

Tabla 1628. Test de KW. Personaje dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,091
gl	1
Sig. asintót.	0,762

Tabla 1629. Test de KW. Personaje dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,832
gl	1
Sig. asintót.	0,050

Tabla 1630. Estadísticos descriptivos saturación media (%). Personaje dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	188	42,02	14,97	15	96
Sí	54	37,30	10,69	18	73
Total	242	40,96	14,24	15	96

Tabla 1631. Test de KW. Personaje dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,016
gl	1
Sig. asintót.	0,898

Tabla 1632. Test de KW. Personaje dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,001
gl	1
Sig. asintót.	0,972

Tabla 1633. Test de KW. Personaje dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,611
gl	1
Sig. asintót.	0,434

5.10.2.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en las tablas 1634, 1635, 1636, 1637 y 1638 muestran que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y las localizaciones dominantes. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada saturación media con las localizaciones dominantes, no están relacionadas.

Tabla 1634. Test de KW. Localización dominante 1	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,167
gl	1
Sig. asintót.	0,683

Tabla 1635. Test de KW. Localización dominante 2	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,221
gl	1
Sig. asintót.	0,269

Tabla 1636. Test de KW. Localización dominante 3	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	3,159
gl	1
Sig. asintót.	0,076

Tabla 1637. Test de KW. Localización dominante 4	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	0,926
gl	1
Sig. asintót.	0,336

Tabla 1638. Test de KW. Localización dominante 5	Saturación media (%)
Chi-cuadrado	1,377
gl	1
Sig. asintót.	0,241

5.10.3. Brillo

5.10.3.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1639 muestra una sig.= 0,502, es decir que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos exteriores, interiores y que comparten exterior e interior. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con los planos diurnos, nocturnos y los que comparten exterior e interior, no están relacionados.

Tabla 1639. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,379
gl	2
Sig. asintót.	0,502

5.10.3.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos diurnos y nocturnos, tal y como muestra la sig.= 0,000 de la prueba de KW (tabla 1640).

La tabla 1641 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las ocasiones, aunque los planos diurnos son más brillantes que los nocturnos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con los planos diurnos y nocturnos. Aunque es un brillo bajo en ambas situaciones, el día es más brillante que la noche.

Tabla 1640. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	49,759
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1641. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Día/Noche/Sin referencias visuales	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Noche	35	12,50	7,64	4	29
Día	207	26,51	9,62	9	62
Total	242	24,49	10,57	4	62

5.10.3.3. Época

En este filme no se entremezclan épocas diferentes.

5.10.3.4. Escala tonal

En el filme *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1642) ofrece una sig.= 0,098. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con cada una de las seis tonalidades que componen la escala, no están relacionadas.

Tabla 1642. Test de KW. Escala tonal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	6,292
gl	3
Sig. asintót.	0,098

5.10.3.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,193) reflejados en la tabla 1643, muestran que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar un brillo medio determinado con la calidez o frialdad de los planos, no están relacionados.

Tabla 1643. Test de KW. Cálidos/Fríos	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,698
gl	1
Sig. asintót.	0,193

5.10.3.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1644 muestra una sig.= 0,002, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la tipología de plano individual.

La tabla 1645 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo en todas las tipologías y que el tamaño del plano no es proporcional al brillo medio, aunque los planos más brillantes son los más brillantes, frente a los más oscuros que son los de menor tamaño. La escala de plano más brillante es el PD (aunque sólo existe un caso que encaje en dicha tipología y Por lo tanto, no es muy representativo), le sigue PGL, a continuación PG, varios, PM, PPP, PPM y PP.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano individual, aunque en todas ellas es bajo. No obstante, la mayoría de los planos más brillantes son los de mayor tamaño, frente a los de menor tamaño, más oscuros.

Tabla 1644. Test de KW. Tipología de plano individual	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	22,577
gl	7
Sig. asintót.	0,002

Tabla 1645. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	38,04	.	38	38
PPP	28	23,60	10,95	8	47
PP	29	21,16	10,48	4	51
PPM	89	22,91	8,12	4	42
PM	49	24,43	10,49	6	56
PG	13	29,41	11,59	4	44
PGL	10	33,53	9,43	9	41
Varios	23	28,66	14,82	5	62
Total	242	24,49	10,57	4	62

5.10.3.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1646) ofrece una sig.= 0,003.

La tabla 1647 muestra –entre otros resultados numéricos– que a excepción de la tipología “variaciones”, el tamaño de la escala es proporcional al brillo, es decir que la tipología de inferior tamaño posee el menor brillo. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo la tipología PD-PP, en un segundo grupo la PA-PGL, y las restantes pueden pertenecer a ambos grupos. En consecuencia, las grandes diferencias se encuentran entre los PD-PP y los PA-PGL.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada tipología de plano por escala. Además el brillo es proporcional al tamaño de la tipología, y por ello las de mayor tamaño son las que poseen el mayor brillo.

Tabla 1646. Test de KW. Tipología de plano por escala	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	14,188
gl	3
Sig. asintót.	0,003

Tabla 1647. Estadísticos descriptivos brillo medio (%).Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	58	22,63	10,79	4	51	22,63	
PPM-PM	125	23,36	9,02	4	56	23,36	23,36
PA-PGL	44	29,30	10,87	4	47		29,30
Variaciones	15	26,95	16,15	5	62	26,95	26,95
Total	242	24,49	10,57	4	62	0,4	0,099

5.10.3.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1648 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones temáticas.

La tabla 1649 muestra –entre otros resultados numéricos– que todas las localizaciones poseen un brillo bajo, a excepción de la sanidad con un valor medio. Por lo tanto, la sanidad es la localización más brillante, posteriormente el trabajo, le sigue el hogar, el ocio y finalmente la más oscura es la neutra. El test Gabriel presente en la misma tabla incluye en un grupo a la sanidad, y en otro grupo a las restantes localizaciones. En consecuencia, la sanidad es la localización que mayores diferencias posee con respecto a las demás.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con cada localización temática, aunque todas ellas poseen un brillo bajo.

Tabla 1648. Test de KW. Localizaciones temáticas	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	20,561
gl	4
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1649. Estadísticos descriptivos brillo medio (%) .Localizaciones temáticas						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
Hogar	59	23,93	8,93	9	49	23,93	
Ocio	48	22,48	9,76	4	56	22,48	
Trabajo	82	26,81	8,83	12	62	26,81	
Neutras	47	21,24	13,60	4	51	21,24	
Sanidad	6	39,74	9,57	28	53		39,74
Total	242	24,49	10,57	4	62	0,545	1

5.10.3.9 Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1650 muestra una sig.= 0,008, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y los planos estáticos y dinámicos.

La tabla 1651 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es bajo independientemente del estatismo o el dinamismo de la cámara, aunque los planos dinámicos son más brillantes que los estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo medio con el estatismo y dinamismo de la cámara. Aunque es bajo en ambas circunstancias, los dinámicos son más brillantes que los estáticos.

Tabla 1650. Test de KW. Estático/Dinámico	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	7,080
gl	1
Sig. asintót.	0,008

Tabla 1651. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	207	23,68	9,69	4	53
Dinámico	35	29,27	14,00	5	62
Total	242	24,49	10,57	4	62

5.10.3.10. Movimientos de cámara

En el filme *Happy-go-Lucky* no existe el desplazamiento de la cámara hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas exclusivamente entre la saturación media y los planos en los que está presente la panorámica horizontal, cuya sig.= 0,052 (tabla 1655).

La tabla 1656 muestra –entre otros resultados numéricos– que el brillo es medio en los planos en los que está presente la panorámica horizontal, y bajo en los que está ausente. Por lo tanto, en este filme es posible asociar un determinado brillo con los planos en los que está presente la panorámica horizontal, y además dicho brillo es medio frente al bajo de los planos en los que está ausente.

Tabla 1652. Test de KW. Cámara en trípode	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,161
gl	1
Sig. asintót.	0,075

Tabla 1653. Test de KW. Cámara al hombro	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,173
gl	1
Sig. asintót.	0,279

Tabla 1654. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (track)	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,470
gl	1
Sig. asintót.	0,062

Tabla 1655. Test de KW. Panorámica horizontal	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	8,157
gl	1
Sig. asintót.	0,004

Tabla 1656. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	23,78	9,85	4	53
Sí	24	30,87	14,42	5	62
Total	242	24,49	10,57	4	62

Tabla 1657. Test de KW. Panorámica vertical	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,972
gl	1
Sig. asintót.	0,160

Tabla 1658. Test de KW. Desplazamiento lateral	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,477
gl	1
Sig. asintót.	0,062

Tabla 1659. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,012
gl	1
Sig. asintót.	0,911

Tabla 1660. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,863
gl	1
Sig. asintót.	0,172

Tabla 1661. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	3,350
gl	1
Sig. asintót.	0,067

5.10.3.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas en las tablas 1669, 1670, 1671, 1672 y 1673 muestran que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y las localizaciones dominantes.

Por lo tanto, en este filme no es posible asociar un determinado brillo medio con ninguna localización dominante, no están relacionadas.

Tabla 1669. Test de KW. Personaje dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,853
gl	1
Sig. asintót.	0,356

Tabla 1670. Test de KW. Personaje dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,690
gl	1
Sig. asintót.	0,406

Tabla 1671. Test de KW. Personaje dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,638
gl	1
Sig. asintót.	0,424

Tabla 1672. Test de KW. Personaje dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,049
gl	1
Sig. asintót.	0,824

Tabla 1673. Test de KW. Personaje dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	1,011
gl	1
Sig. asintót.	0,315

5.10.3.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre el brillo medio y la localización dominante 2 (calle cualquiera), cuya sig.= 0,033 (tabla 1663) y la localización dominante 4 (escuela), cuya sig.= 0,000 (tabla 1666).

Las tablas 1664 y 1667 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente la localización dominante 2 poseen un brillo bajo, frente a los que está presente la localización dominante 4, cuyo brillo es medio.

Por lo tanto, en este filme no sólo es posible asociar un determinado valor del brillo en los planos en los que están presentes las localizaciones dominantes 2 y 4, sino que dicho brillo es bajo en el caso de los planos en los que está presente la localización dominante 2, y medio, en el caso de la 4.

Tabla 1662. Test de KW. Localización dominante 1	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,003
gl	1
Sig. asintót.	0,955

Tabla 1663. Test de KW. Localización dominante 2	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	4,552
gl	1
Sig. asintót.	0,033

Tabla 1664. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	195	25,34	9,63	4	62
Si	47	20,96	13,34	4	51
Total	242	24,49	10,57	4	62

Tabla 1665. Test de KW. Localización dominante 3	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	2,880
gl	1
Sig. asintót.	0,090

Tabla 1666. Test de KW. Localización dominante 4	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	22,859
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1667. Estadísticos descriptivos brillo medio (%). Localización dominante 4	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	221	23,47	10,14	4	56
Sí	21	35,14	9,22	20	62
Total	242	24,49	10,57	4	62

Tabla 1668. Test de KW. Localización dominante 5	Brillo medio (%)
Chi-cuadrado	0,205
gl	1
Sig. asintót.	0,651

5.10.4. Duración de los planos

5.10.4.1. Exterior/Interior/Exterior-Interior

La prueba de KW realizada en la tabla 1674 muestra una sig.= 0,012, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos exteriores, interiores y los que comparten exterior e interior.

La tabla 1675 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos de mayor duración son los exteriores, con la mitad de dicha duración se encuentran los interiores y finalmente se encuentran los que comparten exterior e interior.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración con cada uno de los planos citados, siendo los más largos los exteriores, posteriormente los interiores y finalmente los que comparten interior y exterior.

Tabla 1674. Test de KW. Exterior/Interior/Exterior-Interior	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	8,808
gl	2
Sig. asintót.	0,012

Tabla 1675. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Exterior/Interior/Exterior-Interior	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Exteriores	57	10,72	22,54	0,2	167
Interiores	179	5,79	9,31	0,2	96
Interior y Exterior	6	4,66	2,80	2	10
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

5.10.4.2. Día/Noche/Sin referencias visuales

En el filme *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales, tal y como muestra la prueba de KW (tabla 1676) cuya sig.= 0,151. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada duración media con los planos diurnos, nocturnos o los que carecen de referencias visuales, no existe una relación entre ellos.

Tabla 1676. Test de KW. Día/Noche/Sin referencias visuales	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,059
gl	1
Sig. asintót.	0,151

5.10.4.3. Época

En este filme no se entremezclan diferentes épocas.

5.10.4.4. Escala tonal

En el filme *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, ya que la prueba de KW (tabla 1677) ofrece una sig.= 0,981. Por lo tanto, en este filme no es posible asociar una determinada duración media con cada una de las citadas tonalidades.

Tabla 1677. Test de KW. Escala tonal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,177
gl	3
Sig. asintót.	0,981

5.10.4.5. Tonalidades cálidas y frías

Los resultados obtenidos mediante la prueba de KW (sig.= 0,635) reflejados en la tabla 1678 muestran que en *Happy-go-Lucky* no existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos cálidos y fríos. Este resultado implica que en este filme no es posible asociar una determinada duración media con la calidez o frialdad de los planos.

Tabla 1678. Test de KW. Cálidos/Fríos	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,226
gl	1
Sig. asintót.	0,635

5.10.4.6. Tipología de plano individual

La prueba de KW realizada en la tabla 1679 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano individual.

La tabla 1680 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media del plano no es directamente proporcional al tamaño del mismo. Las tipologías “varios” y PD poseen duraciones muy superiores a las restantes, pero en el caso de los PD sólo existe un caso (y por lo tanto, no es representativo) y la tipología “varios” posee una alta desviación típica que indica una amplia variabilidad evidente en el valor máximo. Por lo tanto, dejando a un lado las dos tipologías citadas, si se establece una comparativa entre las restantes, de mayor a menor duración se encuentran los PM, PG, PPM, PGL, PPP y PP.

En consecuencia, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano individual, aunque dicha duración no es proporcional al tamaño del encuadre. La tipología con la mayor duración es PM y la de menor duración PP.

Tabla 1679. Test de KW. Tipología de plano individual	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	46,129
gl	7
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1680. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano individual	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
PD	1	15,00	.	15	15
PPP	28	4,57	5,86	1	33
PP	29	2,86	1,84	1	8
PPM	89	4,88	6,41	0,2	36
PM	49	7,40	7,87	1	32
PG	13	5,38	3,66	2	11
PGL	10	4,70	2,83	2	11
Varios	23	23,30	36,83	2	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

5.10.4.7. Tipología de plano por escala

En el filme *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las tipologías de plano por escala, ya que la prueba de KW (tabla 1681) ofrece una sig.= 0,037.

La tabla 1682 muestra –entre otros resultados numéricos– que existe una relación directamente proporcional entre la duración del plano y el tamaño de la escala. Por lo tanto, la menor duración se sitúa en los PD-PP y la mayor en la denominada “variaciones”. En este último caso destaca la duración media que supera en más de cinco veces a las restantes duraciones. No obstante, la desviación típica es muy alta, lo que indica una alta variabilidad en los resultados tal y como se observa en su valor máximo. El test Gabriel de la tabla 1682 incluye en un grupo a las tipologías PD-PP, PPM-PM y PA-PGL, y en otro grupo a “variaciones”. En consecuencia, la gran diferencia se establece entre ésta última y las restantes.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada tipología de plano por escala, duración que es directamente proporcional al tamaño de la escala.

Tabla 1681. Test de KW. Tipología de plano por escala		Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado		8,489
gl		3
Sig. asintót.		0,037

Tabla 1682. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Tipología de plano por escala						Test Gabriel	
	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo	Sig (sub 1)	Sig (sub 2)
PD-PP	58	3,89	4,57	1	33	3,89	
PPM-PM	125	5,84	7,53	0,2	42	5,84	
PA-PGL	44	6,75	5,94	1	32	6,75	
Variaciones	15	28,20	44,57	2	167		28,20
Total	242	6,92	13,66	0,2	167	0,919	1

5.10.4.8. Localizaciones temáticas

La prueba de KW realizada en la tabla 1683 muestra una sig.= 0,058, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y las localizaciones temáticas.

La tabla 1684 muestra –entre otros resultados numéricos– que la sanidad posee una duración media superior a las restantes localizaciones, le sigue el ocio (aunque en este caso posee una alta desviación típica), el trabajo, las localizaciones neutras y el hogar.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada una de las localizaciones temáticas. De mayor a menor duración se encuentran la sanidad, el ocio, las localizaciones neutras y el hogar.

Tabla 1683. Test de KW. Localizaciones temáticas	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	9,147
gl	4
Sig. asintót.	0,058

Tabla 1684. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localizaciones temáticas	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Hogar	59	5,52	7,03	0,2	36
Ocio	48	8,08	23,99	1	167
Trabajo	82	6,58	11,49	1	96
Neutras	47	6,96	7,12	0,2	33
Sanidad	6	15,83	16,84	2	42
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

5.10.4.9. Estático/Dinámico

La prueba de KW realizada en la tabla 1685 muestra una sig.= 0,000, es decir que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos estáticos y dinámicos. La tabla 1686 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media de los planos dinámicos cuadruplica a la de los estáticos.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una duración media concreta con los planos estáticos y dinámicos, que en el caso de los segundos es cuatro veces superior a los primeros.

Tabla 1685. Test de KW. Estático/Dinámico	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	38,892
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1686. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Estático/Dinámico	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
Estático	207	4,90	5,82	0,2	36
Dinámico	35	18,91	30,75	2	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

5.10.4.10. Movimientos de cámara

En el filme *Happy-go-Lucky* no existe el desplazamiento de la cámara hacia abajo, semicircular, circular y aéreo. Entre las restantes posibilidades en las que se puede encontrar la cámara, existen diferencias estadísticamente significativas entre la saturación media y todos los desplazamientos de la cámara tal y como muestran los resultados de las tablas 1687, 1689, 1691, 1693, 1695, 1697, 1699, 1701 y 1703.

La tabla 1688 muestra –entre otros resultados numéricos– que la duración media es siete veces inferior en los planos en los que la cámara se sitúa en el trípode, frente a los que están en movimiento.

Las restantes tablas 1690, 1692, 1694, 1696, 1698, 1700, 1702 y 1704 muestran –entre otros resultados numéricos– que si se establece una comparativa entre las restantes posibilidades en las que se puede situar la cámara, de mayor a menor duración se encuentra el desplazamiento de la cámara hacia arriba, hacia atrás, en soporte estático (*track*), lateral, hacia delante, la panorámica vertical, la panorámica horizontal y al hombro.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con cada movimiento de cámara, siendo el de mayor duración el desplazamiento hacia arriba, y el de menor el de la cámara en el trípode.

Tabla 1687. Test de KW. Cámara en trípode	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	20,655
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1688. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Cámara en trípode	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	13	35,07	46,68	2	167
Sí	229	5,32	5,91	0,2	36
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1689. Test de KW. Cámara al hombro	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,040
gl	1
Sig. asintót.	0,025

Tabla 1690. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Cámara al hombro	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	239	6,85	13,73	0,2	167
Sí	3	12,66	4,50	8	17
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1691. Test de KW. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	17,199
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1692. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	231	5,39	5,94	0,2	36
Sí	11	39,18	49,91	2	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1693. Test de KW. Panorámica horizontal	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	32,187
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1694. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica horizontal	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	218	5,20	6,33	0,2	42
Sí	24	22,58	35,99	2	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1695. Test de KW. Panorámica vertical	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	12,556
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1696. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Panorámica vertical	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	228	5,62	6,62	0,2	42
Sí	14	28,14	46,71	2	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1697. Test de KW. Desplazamiento lateral	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	9,531
gl	1
Sig. asintót.	0,002

Tabla 1698. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento lateral	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	234	5,97	8,70	0,2	96
Sí	8	34,87	54,63	2	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1699. Test de KW. Desplazamiento hacia arriba	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,027
gl	1
Sig. asintót.	0,025

Tabla 1700. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia arriba	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	240	6,23	8,97	0,2	96
Sí	2	90,50	108,18	14	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1701. Test de KW. Desplazamiento hacia delante	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	7,936
gl	1
Sig. asintót.	0,005

Tabla 1702. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia delante	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	238	6,48	12,47	0,2	167
Sí	4	33,50	41,82	8	96
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1703. Test de KW. Desplazamiento hacia atrás	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,635
gl	1
Sig. asintót.	0,010

Tabla 1704. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Desplazamiento hacia atrás	N	Media	Desviación típica	Máximo
No	239	6,10	8,70	96
Sí	3	72,33	83,72	167
Total	242	6,92	13,66	167

5.10.4.11. Personaje dominante 1, 2, 3, 4 y 5

En *Happy-go-Lucky* las diferencias son estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente el personaje dominante 1 (Poppy), cuya sig.= 0,000 (tabla 1705) y el personaje dominante 3 (Zowie), cuya sig.= 0,018 (tabla 1708).

Las tablas 1706 y 1709 muestran –entre otros resultados numéricos– que los planos en los que está presente el personaje dominante 1 y el personaje dominante 3 poseen una duración media superior a los planos en los que están ausentes. Además, si se establece una comparativa entre ellos, la duración media de los planos en los que está presente el personaje 3 es superior a la del personaje 1.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con los personajes dominantes 1 y 3. En ambas situaciones la duración media es superior en los planos en los que están presentes frente a los que están ausentes, y entre ellos es superior la duración media de los planos en los que está presente el personaje 3 frente al personaje 1.

Tabla 1705. Test de KW. Personaje dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	27,872
gl	1
Sig. asintót.	0,000

Tabla 1706. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 1	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	91	3,76	5,11	0,2	34
Sí	151	8,83	16,57	1	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1707. Test de KW. Personaje dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,455
gl	1
Sig. asintót.	0,500

Tabla 1708. Test de KW. Personaje dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	5,606
gl	1
Sig. asintót.	0,018

Tabla 1709. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Personaje dominante 3	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	207	6,10	9,37	0,2	96
Sí	35	11,80	27,63	1	167
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1710. Test de KW. Personaje dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,000
gl	1
Sig. asintót.	0,992

Tabla 1711. Test de KW. Personaje dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,233
gl	1
Sig. asintót.	0,629

5.10.4.12. Localización dominante 1, 2, 3, 4 y 5

Las pruebas de KW realizadas muestran que en *Happy-go-Lucky* existen diferencias estadísticamente significativas entre la duración media y los planos en los que está presente la localización dominante 2 (calle cualquiera), cuya sig.= 0,041 (tabla 1713) y aquellos en los que está presente la localización dominante 5 (casa de Helen), cuya sig.= 0,012 (tabla 1717).

La tabla 1714 muestra –entre otros resultados numéricos– que los planos los que está presente la localización dominante 2 poseen una longitud media superior a la de aquellos en los que está ausente. Frente a ello, la duración media de los planos en los que está presente la localización dominante 5 (tabla 1718) es inferior en más de la mitad frente a la de aquellos en los que está ausente. Si se establece una comparativa entre los planos en los que están presentes la localización 2 y la 5, la duración media es superior en el caso de la localización 2.

Por lo tanto, en este filme es posible asociar una determinada duración media con las localizaciones 2 y 5. Los planos en los que está presente la localización 2 se asocian con una duración media superior a la de aquellos en los que se encuentra la localización 5.

Tabla 1712. Test de KW. Localización dominante 1	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,093
gl	1
Sig. asintót.	0,760

Tabla 1713. Test de KW. Localización dominante 2	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	4,174
gl	1
Sig. asintót.	0,041

Tabla 1714. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 2	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	195	6,84	14,83	0,2	167
Si	47	7,26	7,14	0,2	33
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

Tabla 1715. Test de KW. Localización dominante 3	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	0,607
gl	1
Sig. asintót.	0,436

Tabla 1716. Test de KW. Localización dominante 4	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	2,264
gl	1
Sig. asintót.	0,132

Tabla 1717. Test de KW. Localización dominante 5	Duración del plano en segundos
Chi-cuadrado	6,274
gl	1
Sig. asintót.	0,012

Tabla 1718. Estadísticos descriptivos duración del plano en segundos. Localización dominante 5	N	Media	Desviación típica	Mínimo	Máximo
No	226	7,19	14,08	0,2	167
Sí	16	3,13	2,92	0,2	9
Total	242	6,92	13,66	0,2	167

En la tabla 1719 quedan expuestas las significaciones asintóticas de las variables cuantitativas (tono, saturación, brillo y duración de los planos) y las cualitativas del filme *Happy-go-Lucky*. Los resultados en negrita indican la existencia de una relación positiva y los que no aparecen en negrita, de una negativa. Los espacios en blanco indican la inexistencia en el filme de la variable considerada.

Tabla 1719. <i>Happy-go-Lucky</i>	Variables	Tono	Satura- ción	Brillo	Duración de los planos
	Exterior/Interior/Exterior-Interior	0,003	0,458	0,502	0,012
	Día/Noche/Sin referencias visuales	0,602	0,000	0,000	0,151
	Época				
	Estático/Dinámico	0,653	0,127	0,008	0,000
	Tonalidades por escala	0,000	0,000	0,098	0,981
	Tonalidades cálidas y frías	0,000	0,000	0,193	0,635
	Tipología de plano individual	0,053	0,091	0,002	0,000
	Tipología de plano por escala	0,015	0,809	0,003	0,037
	Localizaciones temáticas	0,000	0,048	0,000	0,058
Movimientos de cámara	Cámara en trípode	0,663	0,066	0,075	0,000
	Cámara al hombro	0,421	0,030	0,279	0,025
	Desplazamiento en soporte estático (<i>track</i>)	0,565	0,179	0,062	0,000
	Desplazamiento por el aire				
	Panorámica horizontal	0,258	0,052	0,004	0,000
	Panorámica vertical	0,651	0,157	0,160	0,000
	Desplazamiento lateral	0,113	0,100	0,062	0,002
	Desplazamiento hacia arriba	0,980	0,776	0,911	0,025
	Desplazamiento hacia abajo				
	Desplazamiento hacia delante	0,880	0,044	0,172	0,005
	Desplazamiento hacia atrás	0,587	0,052	0,067	0,010
	Desplazamiento circular				
	Desplazamiento semicircular				
Personaje dominante	Personaje dominante 1	0,426	0,762	0,955	0,000
	Personaje dominante 2	0,240	0,050	0,033	0,500
	Personaje dominante 3	0,096	0,898	0,090	0,018
	Personaje dominante 4	0,082	0,972	0,000	0,992
	Personaje dominante 5	0,125	0,434	0,651	0,629
Localización dominante	Localización dominante 1	0,038	0,683	0,356	0,760
	Localización dominante 2	0,016	0,269	0,406	0,041
	Localización dominante 3	0,009	0,076	0,424	0,436
	Localización dominante 4	0,000	0,336	0,824	0,132
	Localización dominante 5	0,148	0,241	0,315	0,012

CONCLUSIONES

Uno de los objetivos principales planteados en esta investigación se basa en la creación de una herramienta metodológica que permita un análisis exhaustivo de los parámetros más importantes relacionados con el estilo cinematográfico, y más concretamente con la fotografía cinematográfica, así como de ciertos elementos del contenido narrativo. El resultado obtenido es la configuración de una herramienta metodológica que permite elaborar análisis sistemáticos, objetivos y verificables por otros investigadores, de los parámetros citados, en un filme y/o en un conjunto de filmes, es decir a pequeña y a gran escala. La base estadística que posee la herramienta metodológica creada permite que los resultados obtenidos sean generalizables a la totalidad del conjunto analizado.

La tecnología digital forma parte de la metodología empleada, lo que permite en primer lugar traducir el lenguaje subjetivo que tradicionalmente se emplea para aludir a ciertos parámetros estilísticos de la imagen como la colorimetría (por ejemplo azul claro), en otro lenguaje objetivo, concreto y universal (valores RGB).

En segundo lugar, la tecnología digital facilita la obtención automática de un vasto conjunto de datos cuantitativos, que permanecen inmutables independientemente de las veces que se realice la medición y del investigador que la aborde. Esta característica permite obtener un conjunto de resultados similares para cualquier investigador, cuyo análisis posterior ofrecerá conclusiones más o menos divergentes dependiendo de la profundidad de análisis de cada uno de ellos.

En tercer lugar, la posibilidad de obtener una serie de datos cuantitativos de modo automático a través de la aplicación de la tecnología digital permite una nueva lectura sobre el estilo, puesto que no sólo es posible describir objetivamente los parámetros fotográficos, sino analizar objetivamente la existencia de relaciones entre ellos, es decir las posibles significaciones existentes o las funciones que cumplen. Estas características permiten la identificación de motivos repetitivos (*patterns*) en el comportamiento de los datos, no sólo en un filme sino en el conjunto analizado, lo que indica la existencia de un determinado estilo

conjunto. Además permiten contrastar las pretensiones iniciales de los creadores con el resultado obtenido en la imagen.

Por lo tanto, la herramienta metodológica basada en la tecnología digital transforma nuestra habilidad para usar y entender la información obtenida, de un modo alternativo a un acercamiento tradicional. Dicha herramienta transforma el análisis tradicional, en lo que podemos denominar análisis digital del estilo cinematográfico (*digital analysis of style* o *digital style (d-style)*).

La herramienta metodológica creada posee la suficiente flexibilidad para la incorporación futura de otros parámetros relacionados con el estilo cinematográfico o con el contenido narrativo (entre ellos, el contraste de la imagen, la calidad de la luz o su dirección).

Del mismo modo, los datos obtenidos de la totalidad de las variables analizadas permite la realización de multitud de futuros análisis que no se han considerado en esta investigación debido al vasto volumen de los resultados conseguidos. Entre ellos las posibles relaciones entre las variables cualitativas como la tipología de plano individual y los movimientos de cámara.

La metodología empleada permite por otro lado, elaborar clasificaciones objetivas sobre ciertos parámetros del estilo cinematográfico, como los que aluden a la clave de la imagen (alta, media y baja) y que están íntimamente relacionadas con el brillo. Por ejemplo, sería interesante analizar en futuras investigaciones si los filmes considerados pertenecientes al cine negro, realmente poseen una clave baja.

Del mismo modo, el método empleado también permite elaborar clasificaciones objetivas sobre la saturación de la imagen. Presupuestos basados en consideraciones subjetivas acerca de la saturación llevan a realizar afirmaciones generalizadas como que los filmes de época poseen una saturación baja. Con este método es posible certificar si esas afirmaciones son ciertas o no. Del mismo modo es posible clasificar determinados géneros cinematográficos (comedia, drama, terror, bélicos, infantil, etc.) atendiendo al nivel de saturación o a las tonalidades empleadas.

En relación al contenido narrativo este método permite establecer una clasificación de los personajes principales a través de la consideración del porcentaje de su presencia en la totalidad de los planos analizados.

La metodología empleada también permite formular nuevas preguntas sobre el estilo de otros autores en la totalidad de su obra conjunta e incluso pensar en un proyecto más ambicioso que contemple el análisis de una escuela completa formada por las obras de varios autores.

Las conclusiones acerca de la herramienta creada para el análisis del estilo cinematográfico no estarían completas sin aludir a las posibles debilidades detectadas en la misma. Entre ellas destaca el formato empleado para la obtención de ciertos parámetros estilísticos. El empleo del formato DVD frente al celuloide original provoca que los resultados obtenidos estén limitados debido a la compresión de la imagen que afecta al brillo, a la saturación y al tono de la imagen. No obstante, la imposibilidad de emplear el celuloide original es una causa suficientemente justificada para su sustitución por el DVD, que al menos comparten todos los filmes. Además, también se consideró la posibilidad de emplear otro formato de mayor calidad como el Blu-Ray, pero gran parte de la obra seleccionada no se encontraba editada en este soporte. No obstante, una futura investigación podría estar basada en establecer una comparativa entre los resultados relativos al brillo de la imagen obtenidos con ambos formatos.

En esta sección se abordan las conclusiones relativas al análisis descriptivo y multivariante de las variables cuantitativas y cualitativas analizadas en esta investigación. El objetivo de encontrar un estilo conjunto en las obras creadas por Mike Leigh y Dick Pope provoca la búsqueda entre los resultados obtenidos, exclusivamente de los patrones comunes, lo que lleva a descartar otro tipo de información.

Análisis descriptivo: variables cuantitativas

Entre las conclusiones relativas a las variables cuantitativas analizadas en esta investigación, se extraen los siguientes patrones comunes:

A. La tonalidad

El universo analizado se caracteriza por poseer una media tonal de 106,82°, y por lo tanto es verde y cálido. Si nos detenemos en cada uno de los filmes, existe un patrón común en cuanto a que el tono medio de la totalidad de los filmes

oscila entre los 60° (anaranjado-amarillo y cálido), y los 161° (cian y frío), lo que define el universo tonal de la obra analizada.

Es posible detectar una pauta habitual en la evolución del tono a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo, ya que existe un vacío de puntos en la franja de los tonos fríos hacia la mitad del segundo cuartil, de los tonos cálidos hacia la mitad del tercero, y de los verdes en la mitad del cuarto. Por lo tanto, en la totalidad del universo se producen vacíos comunes en relación a ciertas tonalidades hacia la mitad del segundo, tercero y cuarto cuartil. La evolución de la tonalidad media a lo largo de los filmes ordenados de modo cronológico, muestra una doble curvatura que marca una tendencia común a la filmografía. Los tres primeros filmes (*Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies*) forman parte de un tramo de la onda que asciende desde tonalidades más cálidas hacia otras más frías. En los tres siguientes filmes, partir de *Career girls*, incluyendo *Tospy-Turvy* y *All or nothing*, la curva se invierte hacia tonalidades más cálidas, para volver a ascender en *Vera Drake* y en *Happy-go-Lucky*.

Existe una tendencia reiterada en el universo analizado que muestra un aumento del tono medio a lo largo del desarrollo narrativo, es decir el tono medio se enfría si consideramos la totalidad del universo. Dicha inclinación es similar en la mayoría de los filmes si nos detenemos en cada uno de ellos. Por lo tanto, la mayoría de las obras cinematográficas describen un arco paralelo a la narración en el que se produce –de media– un enfriamiento de la tonalidad inicial.

B. La saturación

El universo posee un valor medio del 40%, lo que indica una saturación media, escala que se reitera en la mayoría de los filmes en los que los valores oscilan entre un mínimo del 9% y un máximo del 98%.

Existe un modelo frecuente en la evolución de la saturación a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo que muestra una tendencia media hacia un descenso de la misma lo largo del desarrollo narrativo. Dicha predisposición también se cumple en la mayoría de los filmes. Además, dicha mayoría concentra sus máximos valores en los dos primeros cuartiles, es decir que la saturación más alta se sitúa al principio del desarrollo narrativo.

En el citado universo también existe una norma redundante, ya que tanto los valores más bajos como los más altos disminuyen desde el principio al final del desarrollo narrativo. También se produce un descenso de la saturación hacia el final del primer cuartil, un aumento hacia la mitad del segundo y un descenso al inicio del tercero. Por lo tanto, la saturación marca los cambios entre el primer y segundo acto y entre el segundo y el tercero.

La evolución de la saturación media a lo largo de los filmes ordenados cronológicamente muestra un patrón común que consiste en que la saturación desciende en los tres primeros filmes (*Life is sweet*, *Naked* y *Secrets and lies*), asciende en los dos siguientes (*Career girls* y *Tospy-Turvy*), y vuelve a descender en los tres últimos (*All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*). De hecho se trata de una curva inversa en gran parte a la descrita con respecto al tono, y por lo tanto, la saturación media evoluciona en gran parte de los filmes, de modo inverso a la tonalidad.

C. El brillo

La obra conjunta de Dick Pope y Mike Leigh se caracteriza por un universo en el que existe un brillo medio del 25%, es decir en el que domina la clave baja, los tonos oscuros. Este nivel de brillo es más propio de los filmes pertenecientes al género dramático, frente al de otros géneros como los dibujos animados cuyo nivel de brillo es superior.

Si nos detenemos en cada uno de los filmes, la mayoría posee una clave baja aunque las tres obras menos brillantes se suceden cronológicamente, ya que de mayor a menor oscuridad se encuentran *Tospy-Turvy*, *Vera Drake* y *All or nothing* (aunque *All or nothing* es anterior a *Vera Drake*). El cuarto filme más oscuro es *Naked*, la segunda obra analizada de la filmografía de ambos creadores y la más nihilista desde el punto de vista narrativo.

La evolución del brillo a lo largo de los cuatro cuartiles en los que se ha dividido el universo muestra una pauta repetitiva, ya que el cambio entre actos se caracteriza por el aumento de los niveles más bajos del brillo. Dichos niveles más bajos disminuyen hacia la mitad de cada uno de los cuartiles, frente a los valores más altos situados hacia la mitad del primer y del tercer cuartil.

Si ordenamos los filmes cronológicamente, en la evolución del brillo está presente un modelo repetitivo, ya que el primero –*Life is sweet*– es el más brillante de todos, pero a partir de este filme el brillo medio de la imagen se divide en dos ciclos. En el primero desciende notablemente desde *Life is sweet* a *Naked* –el segundo filme por orden cronológico– aumenta en el siguiente filme –*Secrets & lies*– y se mantiene en *Career girls*. En un segundo ciclo el brillo medio vuelve a reducirse de forma acusada en *Topsy-Turvy*, nivel que aumenta ligeramente en el siguiente –*All or nothing*– y se estabiliza en *Vera Drake*. Tras los dos ciclos citados se produce un nuevo cambio hacia un aumento del brillo medio en *Happy-go-Lucky*, pero sin alcanzar los niveles iniciales de *Life is sweet*. Si se tiene en cuenta el brillo medio al principio y al final de su filmografía, se detecta un descenso del mismo tal y como sucede en los filmes Hollywoodienses de los últimos 75 años. Constituye una norma frecuente en la mayoría de los filmes el hecho de que concentren sus porcentajes más altos relativos al brillo en los dos últimos cuartiles, es decir en la parte final del desarrollo narrativo. Por lo tanto, aunque los niveles medios del brillo desciendan desde su primera obra hasta la última, la tendencia general en la mayoría de los filmes es hacia un aumento del brillo hacia el final de su desarrollo narrativo.

La evolución a lo largo del desarrollo narrativo del tono, la saturación y el brillo no posee una pauta común que se reitere en la mayoría de los filmes.

D. La duración del plano

En cuanto a la duración media del plano, la totalidad del universo analizado posee un valor de 6,58 segundos, es decir bastante superior en comparación a la media propia del cine comercial americano entre 1988-1993 (5,85 segundos) y 1994-1999 (4,92 segundos), pero más próxima a la del cine británico entre 1988-1993 (7,4") y 1994-1999 (6,8")⁶¹⁴. La mayoría de los filmes que forman parte de esta investigación poseen una duración media que supera a la de los filmes del cine americano comercial de los años 90, y se encuentran más cercanas a la del cine británico. *Life is sweet* se encuentra por encima de la media del cine británico y por supuesto del cine norteamericano, entre 1988 y 1993; *Naked* y *Secrets and*

⁶¹⁴ SALT, BARRY, *Moving into pictures. More on Film History, Style, and Analysis* London, Starword, 2006, pp. 321-325

lies poseen un valor medio ligeramente por encima del presente en el cine británico de dichas décadas; en el caso de *Career girls* y *Topsy-Turvy* se encuentra entre las existentes en el cine norteamericano y el británico entre 1994 y 1999; y la longitud media de los tres últimos filmes se sitúa más próxima a la existente en el cine británico de las citadas décadas.

Si tenemos en cuenta cada uno de los filmes, no existe una evolución hacia una menor duración en el conjunto de la filmografía analizada, sino que las tres primeras obras poseen un valor medio superior a las restantes. Esta cifra desciende hasta alcanzar sus cotas más bajas en los dos siguientes que se sitúan cronológicamente en medio del conjunto analizado, y vuelve a ascender en los dos últimos.

Por lo tanto en cuanto a la duración media del plano, el estilo de Mike Leigh y Dick Pope se sitúa más próximo a la tendencia media presente en el cine británico.

Este estilo implica que Leigh y Pope dejan que la acción se desarrolle dentro del cuadro sin enfatizarla mediante el recurso del montaje. Además, los planos en los que la longitud es superior coinciden con los que poseen una mayor intensidad dramática mostrada a través de los sentimientos, emociones y diálogos de sus personajes, y no a través de la acción física propiamente dicha.

Existe una tendencia compartida por la totalidad del universo que consiste en el aumento de la duración media del plano en paralelo con el desarrollo narrativo, lo que también es contrario a las prácticas comerciales, al menos del cine comercial norteamericano especialmente a partir de la década de los noventa. Es necesario advertir que –aunque en la totalidad del universo la longitud media de la mayoría de los planos se sitúa entre los 0 y los 5 segundos– existen algunos en los que dicho valor se sitúa muy por encima. Entre ellos destacan los 460 segundos de un plano presente en dicho universo, que indica que como mínimo se encuentra en algún filme. Este tipo de valor provoca el aumento de la duración media especialmente hacia el final del desarrollo narrativo, puesto que la presencia de planos de una extensión muy superior a la media aumenta progresivamente según avanza la narración. Si nos detenemos en cada uno de los filmes, todos poseen al menos algún plano cuya duración alcanza los 50" como mínimo. Además, el plano de mayor duración o al menos uno de los más largos, se sitúa hacia la mitad del desarrollo narrativo. Por lo tanto el estilo de Dick Pope

y Mike Leigh se desvía en este aspecto de las convenciones estilísticas del cine comercial norteamericano de esta época.

Análisis descriptivo: variantes cualitativas

Entre las conclusiones relativas a las variables cualitativas analizadas en esta investigación, se extraen los siguientes patrones comunes:

A. Escala tonal y tonalidades cálidas y frías

La escala que divide en seis tonalidades el universo cromático muestra una paleta de color que caracteriza el universo creado por Mike Leigh y Dick Pope, en la que destaca el predominio en primer lugar de la tonalidad anaranjada-amarilla, en segundo lugar la verde y en tercer lugar la cian. Con un porcentaje escaso, apenas significativo se encuentran el azul, el rojo, y el magenta (éste último prácticamente inexistente). Por lo tanto, en el universo analizado existe un claro predominio de las tonalidades cálidas frente a las frías, ya que dos de las tres tonalidades con mayor porcentaje son cálidas y la otra es fría. El anaranjado-amarillo y el cian son colores-luz secundarios y primario en el caso del verde.

Si nos detenemos en cada uno de los filmes, la mayoría posee representación de cuatro tonalidades de las seis. El tono principal empleado varía entre el anaranjado-amarillo y el verde, ya que el primero es el tono principal de *Career girls*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake*; el verde es el de *Life is sweet*, *Naked* y *Happy-go-Lucky*; y el cian el de *Secrets and lies*. De hecho, si nos detenemos en los cuartiles de cada filme, *Life is sweet*, *Topsy-Turvy*, *All or nothing* y *Vera Drake* poseen un predominio de las tonalidades cálidas en todos los cuartiles (siendo *All or nothing* el filme más cálido de toda su filmografía); *Career girls* y *Happy-go-Lucky* poseen tres de sus cuartiles cálidos y uno frío; *Naked* es un filme mayoritariamente frío, puesto que tres de sus cuartiles están dominados por esta tonalidad. Finalmente, *Secrets and lies* es el filme más frío de toda la filmografía, puesto que en todos sus cuartiles posee un predominio de esta tonalidad.

Existe un patrón común a la mayoría de los filmes en cuanto a que acumulan los máximos porcentajes de los tonos cálidos en los dos primeros

cuartiles, y los relativos a los fríos, en los dos últimos. Por lo tanto, en dicha mayoría la primera parte del desarrollo narrativo es cálida y la segunda fría.

B. Tipologías de plano individual y por escala

Las tipologías de plano individual más empleadas en la totalidad del universo analizado son PPM, PM y PP. Las intermedias son PA, PPP, varios, y las menos utilizadas son PGL, PD, y PG.

La evolución de las tipologías de plano individual a lo largo del universo analizado se caracteriza porque la más empleada –PPM– mantiene siempre el porcentaje más alto en todos los cuartiles con respecto a las restantes tipologías, es decir, en ningún cuartil le supera en porcentaje otra tipología. Si nos detenemos en cada una de las obras, existe una pauta frecuente que consiste en el empleo mayoritario de la tipología PPM, y en segundo lugar de la tipología PM. También dicha mayoría comparte como norma habitual el empleo de las tipologías PA, PPP y varios como categorías intermedias, y de los PGL, PD y PG como las menos empleadas.

La tipología PD es la menos utilizada en la totalidad de los filmes, ya que sólo representa el 2% del total. Además, dicha tipología prácticamente desaparece si consideramos su evolución a lo largo de la filmografía, y por lo tanto, el detalle de ciertos elementos es menos imprescindible en los filmes que se sitúan hacia el final de la misma.

En el universo analizado el máximo porcentaje de la tipología PPM se concentra en el 4º cuartil, es decir hacia el final del desarrollo narrativo; en el primer cuartil en el caso de la segunda tipología más utilizada (PM); y en el segundo cuartil en el caso de la tercera tipología más aplicada (PP). Por lo tanto en el universo no aumenta el porcentaje de planos más cortos hacia el final de la narración.

La mayoría de los filmes de Mike Leigh y Dick Pope concentran sus máximos porcentajes de las tipologías PD, PPP y PPM en los dos últimos cuartiles, es decir a partir de la segunda mitad del desarrollo narrativo, y los máximos porcentajes de las tipologías PM, PA y PG en los dos primeros cuartiles, es decir en la primera mitad de la narración. Por lo tanto, los planos de menor

tamaño se sitúan en la segunda mitad del desarrollo narrativo frente a los de mayor tamaño en la primera mitad.

El hecho de que las tipologías de plano individual más empleadas sean las citadas con anterioridad implica que en los filmes dirigidos por este tándem, el principal énfasis se sitúa en las expresiones faciales y en los movimientos corporales de los personajes, pero no en el detalle exclusivo de la cara, no se aproxima demasiado invadiendo el rostro, sino que permite la observación detallada pero con cierta distancia. De hecho, si se tiene en cuenta las tipologías de plano por escala, las más utilizadas en el universo en un orden de mayor a menor son PPM-PM, PD-PP, PA-PGL y variaciones, jerarquía compartida por la mayoría de los filmes. En consecuencia, la tipología por escala con mayor porcentaje es aquella que incluye los planos de tamaño intermedio, le sigue la que abarca las escalas inferiores, a continuación la que contiene los tamaños superiores, y finalmente aquellas que comprenden los encuadres móviles. Por lo tanto, de nuevo en esta variable los tamaños más utilizados son aquellos centrados en la zona del rostro humano.

La mayoría de los filmes reúne los máximos valores de la tipología PD-PPP en el tercer cuartil, es decir hacia el final del desarrollo narrativo; los de la tipología "variaciones" en el primer cuartil, es decir en el inicio de la narración; y los de las tipologías PPM-PM y PA-PGL en los dos primeros cuartiles, es decir en la primera parte de los filmes.

C. Movimientos de cámara

El universo creado por Mike Leigh y Dick Pope se caracteriza por el estatismo de la cámara que evoluciona a lo largo de los cuatro cuartiles aumentando del primero al cuarto. De hecho si nos detenemos en cada uno de los filmes, la mayoría aglutina sus máximos porcentajes de planos estáticos en el último cuartil, es decir en la parte final del desarrollo narrativo, y por lo tanto los máximos porcentajes de planos dinámicos hacia el principio de la narración. Esta característica también se cumple si nos detenemos en cada uno de los filmes, puesto que en la mayoría los porcentajes más altos de los movimientos de cámara existentes se sitúan en los dos primeros cuartiles, es decir en la primera mitad del filme. Esta característica común convierte el estilo de estos autores en contrario a

la tendencia imperante desde finales de los ochenta y sobre todo a partir de los noventa, sobre todo en el cine comercial norteamericano, que enfatiza la movilidad de la cámara hacia el final del desarrollo narrativo, coincidiendo con el momento climático.

De toda la filmografía, *Secrets and lies* y *All or nothing* son los filmes más estáticos y *Career girls* el más dinámico, con un valor muy por encima de la media de las restantes obras.

El estilo estático de Leigh y Pope provoca que el espectador –libremente– deba realizar un esfuerzo sobre el material visionado, puesto que la cámara no le dicta hacia dónde dirigir la mirada, sino que ésta se desplaza libremente por el encuadre. Además, tampoco promueve su participación directa en la acción física, puesto que cuando la cámara permanece estática no se producen los cambios de perspectiva propios de su traslación, que también tienen lugar cuando es el propio espectador el que se convierte en actor. Por lo tanto, la cámara se encuentra al servicio de los personajes y de sus acciones, y el espectador permanece como observador. Con la organización de la coreografía del director, los actores se mueven libremente frente a la cámara y no en función de ella.

Los escasos movimientos de cámara que destacan en la obra conjunta de Mike Leigh y Dick Pope son en una escala de mayor a menor porcentaje de presencia, la panorámica horizontal (7,9%); la vertical (5,2%); el desplazamiento de la cámara al hombro (4,2%); el desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*) (2,0%); el desplazamiento de la cámara hacia delante (1,2%); el desplazamiento de la cámara hacia atrás (1,1%); el desplazamiento lateral de la cámara (0,9%); el desplazamiento de la cámara hacia arriba (0,2%); y el desplazamiento de la cámara hacia abajo (0,1%). De entre los movimientos citados, están presentes en mayor o menor medida en la mayoría de los filmes la panorámica horizontal, la panorámica vertical, el desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*), el desplazamiento de la cámara hacia delante, el desplazamiento de la cámara hacia atrás, y el desplazamiento lateral de la cámara. Por lo tanto, Leigh y Pope emplean mayoritariamente movimientos de cámara sencillos y anclados a la tierra. La inexistencia de movimientos aéreos, circulares o realizados con sofisticadas grúas implica que la mayoría de los movimientos presentes no están destinados a producir un embellecimiento formal, es decir a la obtención de imágenes bellas y espectaculares. En este sentido no se asemeja a las

tendencias estilísticas más actuales, sobre todo a partir de la década de los noventa, en el cine comercial norteamericano.

Aunque la totalidad de su filmografía es eminentemente estática se detecta un pequeño incremento en la introducción de ciertos movimientos de mayor complejidad, sobre todo a partir de *Career girls*, que es un filme situado hacia la mitad de su filmografía. Entre ellos, la traslación de la cámara en soporte estático (*track*), posee un porcentaje muy reducido aunque ligeramente superior al resto en *Vera Drake* y en *Happy-go-Lucky*; el desplazamiento de la cámara hacia delante se encuentra ligeramente por encima de la media en *Career girls* y en *Vera Drake*; el movimiento de la cámara hacia arriba sólo está presente en *Tospy-Turvy* y en *Happy-go-Lucky*; y el desplazamiento de la cámara hacia abajo sólo está presente en *Career girls* y en *Tospy-Turvy*.

D. Exterior/Interior/Exterior-Interior

El universo analizado se caracteriza por poseer un predominio de las localizaciones interiores frente a las exteriores, y en el que las localizaciones que comparten interior y exterior son notablemente inferiores al resto, prácticamente inexistentes. Este resultado que se repite si nos detenemos en cada uno de los filmes indica el predominio del rodaje en localizaciones interiores, lo que implica un mejor control de la iluminación.

Existe un patrón común a la mayoría de los filmes en cuanto a la concentración de los máximos valores relativos a las localizaciones exteriores situados en los dos primeros cuartiles, es decir en la primera mitad del desarrollo narrativo.

E. Día/Noche/Sin referencias visuales

El universo creado por Mike Leigh y Dick Pope está dominado en primer lugar por los planos diurnos, en segundo lugar por los nocturnos, y finalmente por los que carecen de referencias visuales. En la mayoría de filmes dominan los planos diurnos en la totalidad de los cuartiles.

En el caso de los planos sin referencias visuales, su escaso porcentaje en la totalidad del universo indica un estilo en el que predomina la justificación de las fuentes lumínicas, y por lo tanto más cercano a un planteamiento realista que

D'Allones calificaría como nivel dos puesto que mezcla la luz natural con la artificial.

F. Localizaciones temáticas y dominantes

En el universo entero dominan por orden de mayor a menor las siguientes localizaciones temáticas: hogar, trabajo, ocio, neutras, justicia y sanidad. Por lo tanto, es un universo en el que los individuos son retratados principalmente en sus hogares, (en espacios íntimos), en segundo lugar en el trabajo (con un tercio de dicha proporción) y de modo minoritario en las restantes localizaciones temáticas.

Si consideramos cada uno de los filmes, el hogar es la localización temática más abundante, aunque su presencia disminuye del primer al último filme como si perdiera importancia. Aunque también la mayoría de las obras posee el ocio como la tercera localización más abundante, existe una mayor disparidad en cuanto a la segunda. En la mayor parte del conjunto fílmico no existen las seis localizaciones temáticas, ya que sólo están presentes en *Vera Drake*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky* poseen cinco localizaciones temáticas; *Life is sweet*, *Naked*, *Secrets and lies* y *Career girls*, cuatro; y tres *Topsy-Turvy*. Por lo tanto se produce un aumento de las localizaciones temáticas hacia el final de su filmografía. Frente a ello, la sanidad y la justicia aparecen en los tres últimos filmes (*All or nothing*, *Vera Drake* y *Happy-go-Lucky*) más hacia la etapa de madurez del director, quizás relacionado con preocupaciones de ese tipo.

Es un patrón común que la mayoría de los filmes acumulen los porcentajes más altos de las localizaciones hogar, trabajo, ocio y neutras en los dos primeros cuartiles, es decir al inicio del desarrollo narrativo.

En el universo analizado, la localización dominante 1 está presente en un 38,7%; la localización dominante 2, en un 16,5%, la localización dominante 3, en un 12,4%, la localización dominante 4, en un 7,3% y la localización dominante 5, en un 5,4%. Por lo tanto, de la 1 a la 2 existe más del doble de porcentaje.

Es una pauta habitual a la mayoría de los filmes el hecho de que la localización dominante 1 sea la casa de los protagonistas. Aunque no existe un patrón común en el resto de localizaciones dominantes, el hogar continúa estando presente en la 2, 3, 4 y 5.

En todos los filmes, la suma del porcentaje de las cinco localizaciones dominantes supera el 60%, lo que indica que las restantes localizaciones suponen el 30%. Por lo tanto, o el resto de localizaciones no poseen un gran protagonismo, o el cine de Mike Leigh y Dick Pope no se caracteriza por un excesivo número de localizaciones.

Constituye una norma reiterada en la mayoría de los filmes el hecho de que la localización dominante 1 y la 5 concentren sus máximos porcentajes en los dos últimos cuartiles, es decir en la segunda mitad del desarrollo narrativo, frente a la dominante 3 y 4, cuyos máximos porcentajes se concentran en los dos primeros cuartiles, es decir en la primera mitad del desarrollo narrativo.

G. Personajes dominantes

En el universo creado por Mike Leigh y Dick Pope, el personaje dominante 1 está presente en un 36,9%; el personaje dominante 2, en un 25%; el personaje dominante 3, en un 15,3%; el personaje dominante 4, en un 11,4%; y el personaje dominante 5, en un 8,1%. Por lo tanto entre el personaje dominante 1 y el 2, así como entre el 2 y el 3 existe un 10% de diferencia; del 3 al 4 es del 4% y del 4 al 5 del 3%. Estos datos revelan que la filmografía analizada da cabida a un mayor número de personajes, se centra fundamentalmente en uno o en dos.

Se considera un modelo común a la mayoría de los filmes que casi todos los personajes dominantes –a excepción del 3– concentren sus máximos porcentajes en los dos últimos cuartiles, es decir aparecen con mayor asiduidad hacia el final del desarrollo narrativo. Además, los personajes dominantes 1, 2 y 3 se encuentran presentes en los cuatro cuartiles en todos los filmes, es decir a lo largo de los cuatro actos del desarrollo narrativo. Frente a ello, en la mayoría de las obras los personajes dominantes 4 y 5 no están presentes en los cuatro cuartiles.

Los personajes dominantes 1 y 4 son mayoritariamente femeninos en la práctica totalidad de las obras dirigidas por Mike Leigh y Dick Pope. En el caso del personaje dominante 2 y el 3, el porcentaje de personajes femeninos y masculinos está equilibrado, y sólo en el caso del personaje dominante 5, existe una mayoría masculina. Estos datos indican la certeza de la afirmación del director Mike Leigh en cuanto a que las mujeres poseen un papel preponderante en sus filmes.

En todos los filmes, la suma de los porcentajes de los personajes dominantes es superior al 50%, lo que implica que la presencia de dichos personajes al menos supone la mitad de la totalidad de los personajes.

Desde un punto de vista narrativo se observa que los personajes protagonistas de los filmes coinciden en gran medida con los dominantes. Aunque no existen dudas acerca de quién es el personaje protagonista en ciertos filmes, en aquellos en los que sí, esta clasificación permite establecer una escala entre ellos. En este caso, sólo *Naked* y *Happy-go-Lucky* poseen un protagonista indiscutible sobre el resto de personajes, que se refleja en el alto porcentaje de planos en los que está presente (33,7% y 41,5% respectivamente). Llama la atención el carácter antagónico de la personalidad de los dos personajes citados.

En los restantes filmes existe un porcentaje más igualado entre los cinco personajes dominantes. En la mayoría de ellos, el conjunto de la familia forma parte de ese protagonismo, pero por ejemplo en *Life is sweet* se centra más en la madre y en la hija Nicola; en *Secrets and lies* en los dos hermanos y en la hija adoptada; en *All or nothing* en los esposos (Penny y Phil); y en *Vera Drake* en Vera. En *Topsy-Turvy*, los actores pueden considerarse la familia de los protagonistas, aunque el filme se centra especialmente en los compañeros de trabajo Willie y Arthur. *Career girls* es la única que no se centra en la familia sino exclusivamente en la amistad entre Annie y Hannah.

Análisis multivariante: variables cuantitativas y cualitativas

En este apartado se exponen las conclusiones relativas al análisis multivariante de las variables cuantitativas y cualitativas analizadas en esta investigación.

A. Correlaciones

En cuanto a las correlaciones entre las variables cuantitativas, en primer lugar tanto en el universo como en la totalidad de los filmes analizados, no existe ninguna correlación entre la duración del plano y las variables tono, saturación y brillo; por lo tanto la duración del plano no está relacionada con dichas variables.

En segundo lugar, existe una correlación negativa fuerte entre la saturación y el brillo en la mayoría de los filmes, es decir existe una relación inversamente proporcional entre ambas variables.

En tercer lugar, en la práctica totalidad de las obras cinematográficas no existe una correlación fuerte entre la saturación y el tono, y por lo tanto la relación entre ambas variables es débil o prácticamente inexistente. Sólo *Career girls* y *Vera Drake* poseen una correlación fuerte, que en el caso del primer filme es positiva y por lo tanto directamente proporcional, y en el del segundo filme es negativa y por lo tanto inversamente proporcional.

En cuarto lugar, en la mayoría de las películas no existe una correlación fuerte entre el brillo y el tono, por lo que la relación entre dichas variables es débil o inexistente. *Career girls* es el único filme en el que existe una correlación negativa fuerte entre el brillo y el tono, y por lo tanto la relación es inversamente proporcional entre las variables.

De las conclusiones se deduce en primer lugar que *Career girls* es el filme en el que existe un mayor número de correlaciones fuertes entre las variables. Es el filme en el que las relaciones entre las variables cuantitativas aportan una mayor significación.

En segundo lugar, *Naked* es el filme con el menor número de correlaciones y en el que las relaciones entre las variables cuantitativas aportan una menor significación.

B. Relaciones estadísticamente significativas compartidas por todos los filmes

En cuanto a las relaciones entre las variables cuantitativas y las cualitativas, de entre los 128 cruces posibles entre las 32 variables cualitativas y las 4 variables cuantitativas, *Career girls* es el filme que posee un mayor número de relaciones estadísticamente significativas (64); a continuación se sitúa el universo, es decir la totalidad de planos sin diferenciar entre películas, con 63 relaciones estadísticamente significativas; *Naked*, con 48; *Happy-go-Lucky*, con 45; *Vera Drake*, con 43; *Life is sweet*, con 41; *Secrets and lies*, con 38; *Topsy-Turvy*, con 32; y *All or nothing*, con 34.

En cuanto a la duración del plano, existen 120 relaciones estadísticamente significativas. De mayor a menor número de variables relacionadas se sitúa en

primer lugar el universo, con 21 relaciones estadísticamente significativas, a continuación *Happy-go-Lucky*, con 18; *Life is sweet* y *Career girls*, con 14; *Naked*, con 13; *Vera Drake*, con 11; *Topsy-Turvy* y *All or nothing*, ambas con 10; y *Secrets and lies*, con 9. Por lo tanto *Happy-go-Lucky* es el filme en el que los lazos entre la duración del plano y las restantes variables poseen una mayor significación, frente a *Secrets and lies* en el que dichas uniones aportan la menor significación.

En relación a la tonalidad, existen 106 relaciones estadísticamente significativas. De mayor a menor número de variables vinculadas se sitúa en primer lugar el universo, con 17 relaciones estadísticamente significativas, a continuación *Career girls*, con 16; *Topsy-Turvy*, con 12; *Secrets and lies* y *Vera Drake*, ambas con 11; *Naked*, *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*, todas con 10; y *Life is sweet*, con 9. *Career girls* es el filme en el que las relaciones entre el tono y las restantes variables aporta la mayor significación, frente a *Life is sweet* en el que dichos vínculos aportan la menor significación.

En referencia a la saturación, existen 100 relaciones estadísticamente significativas. De mayor a menor número de variables enlazadas se encuentra en primer lugar *Vera Drake*, con 18 relaciones estadísticamente significativas; a continuación *Career girls*, con 17; el universo y *Naked*, ambas con 13; *Secrets and lies* y *Happy-go-Lucky*, ambas con 9; *Life is sweet*, con 8; *Topsy-Turvy*, con 7; y *All or nothing*, con 6. La relación entre la saturación y las restantes variables aporta una mayor significación en *Vera Drake*, frente a *All or nothing* en la que dichos nexos aportan la menor significación.

En cuanto al brillo, existen 82 relaciones estadísticamente significativas. De mayor a menor número de variables vinculadas se encuentra en primer lugar *Career girls*, con 17 relaciones estadísticamente significativas; a continuación el universo y *Naked*, ambas con 12; *Life is sweet*, con 10; *Secrets and lies*, con 9; *All or nothing* y *Happy-go-Lucky*, ambas con 8; *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, ambas con 3. Por lo tanto *Career girls* es el filme en el que los lazos entre el brillo y las restantes variables aporta una mayor significación, frente a *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* en las que dichos nexos aportan la menor significación.

Si nos detenemos en cada una de las cuatro variables cuantitativas, existen relaciones estadísticamente significativas compartidas tanto por el universo entero como por cada uno de los filmes, lo que es indicativo de un patrón de comportamiento común en la obra conjunta de Mike Leigh y Dick Pope. Entre

ellas se encuentra la existente entre la duración del plano y la tipología de plano individual, lo que indica que es posible asociar un determinado valor medio relativo a la duración con cada tipología de plano individual, y por lo tanto, cumple una función identificadora. Además –a excepción de las tipologías PD y varios– existe una relación directamente proporcional entre la duración del plano y la mayoría de las tipologías.

Es un patrón común a la mayoría de los filmes que la tipología “varios” posea una duración superior al resto. Si se establecen dos zonas de mayor y de menor duración, la práctica totalidad de las obras se sitúa en la de mayor duración las tipologías PGL, varios, PG y PM; y en la de menor duración las tipologías PD, PPP, PP y PPM. Esta escala confirma que en este conjunto fílmico mayoría los planos de mayor escala son los de mayor longitud.

En cuanto a la relación entre la duración del plano y el estatismo/dinamismo de la cámara, se puede vincular un determinado valor medio con los planos estáticos y dinámicos, y por lo tanto cumple una función identificadora. Constituye una pauta habitual al conjunto de los filmes el hecho de que la duración de los planos dinámicos –como mínimo– duplique a la de los estáticos, ya que en *Secrets and lies*, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, la triplica, y en *Naked* y *Happy-go-Lucky*, la cuadruplica.

Relación de la tonalidad con la escala tonal

Es posible asociar un determinado valor medio relativo a la tonalidad con cada una de las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, y por lo tanto el tono cumple una función identificadora.

Relación de la tonalidad con los cálidos y fríos

Se pueden identificar las tonalidades cálidas y frías con un determinado valor numérico relativo al tono, que cumple una función identificadora. Constituye una norma redundante al conjunto fílmico que la tonalidad fría sea el cian, así como que en la práctica totalidad de las obras, el cálido corresponda con el anaranjado-amarillo.

Relación de la saturación con el día, la noche y los planos sin referencias visuales

El día, la noche y los planos sin referencias visuales se pueden asociar individualmente con un valor numérico concreto, por lo que la saturación cumple una función temporal. Si se establece una comparativa de mayor a menor saturación, el único patrón común a la mayoría de los filmes es que los planos nocturnos son los más saturados.

Relación de la saturación con la escala tonal

Es posible diferenciar cada una de las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo a través de una cifra determinada relativa a la saturación, con lo que cumple una función identificadora.

Considerando una escala que divide en dos zonas de mayor y de menor saturación, la mayoría de los filmes sitúan en la zona de mayor saturación el anaranjado-amarillo, el rojo y el magenta, y en la de menor saturación el verde y el cian.

Relación del brillo con el día, la noche y los planos sin referencias visuales

El día, la noche y los planos sin referencias visuales pueden ser identificados mediante un valor numérico concreto relativo al brillo, por lo que cumple una función temporal.

Es un patrón común a la mayoría de los filmes el hecho de que los planos diurnos son los más brillantes y los nocturnos los más oscuros.

Teniendo en cuenta las conclusiones anteriores, la duración del plano está vinculada exclusivamente con las variables relacionadas con la cámara cinematográfica. La escala tonal está relacionada con el tono y con la saturación del plano. El día, la noche y los planos sin referencias visuales poseen un nexo con la saturación y con el brillo. Finalmente, la calidez o frialdad de los planos está enlazada exclusivamente con el tono.

C. Relaciones estadísticamente significativas compartidas por la mayoría de los filmes

Una vez consideradas las relaciones estadísticamente significativas que se cumplen en la totalidad de los filmes, es posible abordar aquellas cuya presencia sea mayoritaria en la mayoría de los filmes (se ha considerado que como mínimo estén presentes en 5 filmes de 8). Entre las cuantitativas, la duración del plano es la variable en la que existe un mayor número de relaciones estadísticamente significativas (10), le sigue el tono (9), la saturación (7) y el brillo (4). En cuanto a las variables cualitativas, el mayor número de vínculos estadísticamente significativos compartidos por la mayoría de las obras se produce en primer lugar en las localizaciones temáticas (4 variables cuantitativas); a continuación en las variables escala tonal y día/noche/sin referencias visuales (con tres variables cuantitativas: tono, saturación y brillo), y en la tipología de plano individual (con tres variables cuantitativas: tono, brillo y duración del plano). Le siguen las variables tonalidad cálida y fría, y la localización dominante 1 (con dos variables cuantitativas: tono y saturación); y la tipología de plano por escala (con dos variables cuantitativas: tono y duración del plano). Finalmente se encuentran la localización dominante 3 (con la variable cuantitativa tono); el personaje dominante 2 y la localización dominante 2 (con la variable cuantitativa saturación); y las variables exterior/interior/exterior-interior, estático/dinámico, cámara en trípode, panorámica horizontal, panorámica vertical, desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*) y desplazamiento de la cámara hacia atrás (duración del plano) (con la variable cuantitativa duración del plano).

Teniendo en cuenta la anterior clasificación, *All or nothing* es la obra en la que existen menos uniones estadísticamente significativas compartidas con los restantes filmes, con 11 cruces en los que no existe ninguna relación. A continuación se encuentra *Topsy-Turvy*, con 8; *Vera Drake*, *Career girls* y *Naked*, con 6; *Happy-go-Lucky*, con 5; y *Secrets and lies* y *Life is sweet*, con 4.

Si nos detenemos en cada variable, *All or nothing* es el filme en el que la duración del plano posee menos relaciones estadísticamente significativas compartidas con los restantes filmes (5 cruces en los que no existe ninguna relación). Con respecto al tono, en *All or nothing*, *Vera Drake* y el universo están presentes un menor número de relaciones estadísticamente significativas compartidas con los restantes filmes (3 cruces en los que no existe ninguna

relación). En el caso de la saturación, *All or nothing* es el filme en el que está presente un menor número de enlaces estadísticamente significativos (3 cruces en los que no existe ninguna relación), y con respecto al brillo, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* son los filmes en los que existe un menor número de nexos estadísticamente significativos (2 cruces en los que no existe ninguna relación).

Relación de la duración del plano y la panorámica horizontal

Entre las relaciones estadísticamente significativas que se detectan en al menos siete filmes, se encuentran las existentes entre la duración y los planos en los que está presente la panorámica horizontal. Este resultado implica que es posible asociar un valor medio relativo a la duración, con los planos en los que está presente el citado movimiento cumpliendo de este modo una función identificadora. En dicha mayoría, la duración media oscila entre los 10,95" y los 23,71", frente a los planos en los que está ausente cuya media oscila entre los 4,55" y los 7,60".

Relación de la tonalidad con las localizaciones temáticas

También figuran las presentes entre el tono y las localizaciones temáticas, es decir es posible asociar un valor medio relativo al tono con cada localización temática, y por lo tanto cumple una función espacial. La práctica totalidad de los filmes sitúa en la zona de mayor valor tonal la sanidad, el hogar y la justicia, y en la de menor valor tonal, las localizaciones neutras y el ocio.

Relación de la tonalidad y la localización dominante 3

Es posible asociar un valor medio relativo al tono con los planos en los que está presente la localización dominante 3, por lo que cumple una función espacial al identificar una determinada localización de la narración. En el caso de *Life is sweet* se trata de la escuela infantil, en el caso de *Naked* la casa de la mujer ebria, en *Career girls* la casa de los estudiantes 1, en *Topsy-Turvy* es la casa de Willie, en *All or nothing* es la casa de Donna y Maurine, en *Vera Drake* es el juzgado y en *Happy-go-Lucky* es la casa de Poppy.

Relación de la saturación y las localizaciones temáticas

Las localizaciones temáticas pueden ser identificadas mediante un valor numérico concreto relativo a la saturación, y por lo tanto cumple una función espacial. La mayoría de los filmes sitúan en la zona de mayor saturación el ocio y el trabajo, y en la de menor saturación, el hogar, las neutras y la justicia.

Relación de la duración y las localizaciones temáticas

A continuación se exponen las relaciones estadísticamente significativas que se cumplen en al menos seis filmes, entre las que se encuentra la existente entre la duración y las localizaciones temáticas. De este modo se puede diferenciar cada localización temática mediante una cifra concreta relacionada con la duración, por lo que cumple una función espacial. La mayoría de los filmes sitúan en la zona de mayor duración las localizaciones neutras, y en la zona de menor duración las restantes localizaciones.

Relación de la duración del plano y la cámara estática

Los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode se pueden asociar con un valor numérico concreto relativo a la duración, es decir se cumple una función identificadora. En los citados filmes la duración media de los planos en los que la cámara se sitúa en un trípode es inferior a los planos en movimiento, valor que oscila entre los 4,70"-8,10", frente a los 13,60"-35,07" de los planos en los que está ausente.

Relación de la duración del plano y la panorámica vertical

Es posible diferenciar los planos en los que está presente la panorámica vertical a través de una cifra determinada relativa a la duración, por lo que se cumple una función identificadora. El valor de los planos en los que está presente dicho movimiento oscila entre los 12,04"-29,00", frente a los 4,75"-8,15" de los planos en los que está ausente.

Relación de la tonalidad y la escala del plano

Las tipologías de plano individual pueden distinguirse a través de un valor numérico concreto relativo al tono, y de esta manera se cumple una función identificadora. La mayoría de los filmes sitúan en la zona de mayor grado tonal las tipologías PG, PPM y PP, y en la de menor grado tonal las tipologías PGL, varios, PPP y PD.

Relación de la saturación y las localizaciones dominantes

Se puede adjudicar un valor concreto relativo a la saturación con los planos en los que está presente la localización dominante 1, y por lo tanto, cumple una función espacial al identificar a la localización más importante. En el caso de *Life is sweet* y *Naked* se trata de la casa de los protagonistas, en *Secrets and Lies* es la casa de Maurice, en *Career girls* es la casa de Hannah, en *Topsy-Turvy* es el teatro y en *Vera Drake* es la casa de Vera.

La localización dominante 2 puede ser identificada a través de una cifra concreta relativa a la saturación, por lo que se cumple una función espacial al identificar a la segunda localización más importante. En el caso de *Life is sweet* es el restaurante de Aubrey, en *Secrets and Lies* es la casa de Cinthya y Roxanne, en *Career girls* es la casa de los estudiantes 2, en *Topsy-Turvy* es la casa de Willie, en *All or nothing* es el hospital, y en *Vera Drake* es la comisaría. Existe un patrón común a la mayoría de los filmes que consiste en que el valor de la saturación media es inferior en los planos en los que está presente la localización dominante 2, frente a los que está ausente.

Relación del brillo y la tonalidad por escala

Cada una de las seis tonalidades que componen la escala tonal pueden asociarse con un valor numérico relativo al brillo, y por lo tanto, cumple una función identificadora.

Si se establece una escala que divide en dos zonas de mayor y menor brillo, la mayoría de los filmes sitúa en la zona más brillante el verde y el rojo, y en la menos brillante el anaranjado-amarillo, el cian y el magenta. De hecho, el magenta es la tonalidad con el brillo más bajo en los filmes en los que está presente.

Relación del brillo y la escala del plano

Es posible vincular un determinado valor medio relativo al brillo con cada tipología de plano individual, con lo que se cumple una función identificadora.

En una escala que separe en dos zonas de mayor y menor brillo, la mayoría de los filmes sitúa en la más brillante las tipologías varios y PPM, y en la menos brillante las tipologías PPP, PP y PD. En consecuencia las tipologías de plano más brillantes son la más abundante (PPM) y la que incluye variaciones del tamaño del encuadre, frente a las más oscuras que son las de menor tamaño.

Relación del brillo y las localizaciones temáticas

Las localizaciones temáticas se pueden distinguir a través de una cifra concreta relativa al brillo, y cumpliéndose una función espacial.

Si se establece una escala que divide en dos zonas de mayor y menor brillo, el hogar, la sanidad y las localizaciones neutras se sitúan en la más brillante, y el trabajo y el ocio en la menos brillante.

Relación de la duración del plano y los interiores, exteriores y mixtos

Entre las relaciones estadísticamente significativas que se manifiestan en al menos cinco filmes se encuentran las existentes entre la duración y los planos interiores, exteriores y los que comparten interior y exterior, es decir es posible asociar un valor medio relativo a la duración con las citadas variables, por lo que se cumple una función espacial.

En la mayoría de las obras se repite una pauta que consiste en que los exteriores poseen la duración superior a las restantes variables.

Relación de la duración del plano y la tipología de plano individual

Es posible identificar cada tipología de plano individual con un determinado valor relativo a la duración, y por lo tanto cumple una función identificadora. Constituye una norma habitual en la mayoría de los filmes la existencia de una relación directamente proporcional entre la duración y el tamaño de la escala del plano.

Relación de la duración del plano y el desplazamiento de la cámara en soporte estático

Los planos en los que la cámara se desplaza en soporte estático (*track*) se pueden distinguir a través de una cifra numérica determinada relativa a la duración, y produciéndose una función identificadora.

Existe un patrón común a la mayoría de los filmes que consiste en que la duración media de los planos en los que está presente el citado movimiento oscila entre los 23,25"-39,18", frente a los 4,70"-8,10" de los planos en los que está ausente.

Relación de la duración del plano y el desplazamiento trasero de la cámara

Se puede vincular un valor medio relativo a la duración con los planos en los que está presente el desplazamiento hacia atrás de la cámara, y consumándose una función identificadora.

La mayoría de los filmes comparte un modelo reiterativo que consiste en que los planos en los que está presente el citado movimiento poseen una duración media que oscila entre los 12,50"-72,33", frente a los 4,78"-7,5" de los que está ausente.

Relación de la tonalidad con los planos diurnos, nocturnos y sin referencias visuales

Es posible relacionar un valor concreto relativo a la tonalidad con el día, la noche y los planos sin referencias visuales, y por lo tanto cumple una función temporal al identificar cada momento del día.

En una escala de mayor a menor grado tonal, en la mayoría de los filmes el único comportamiento común es que la noche ocupa la segunda posición. Del mismo modo constituye una norma habitual que los planos sin referencias visuales posean un tono anaranjado-amarillo y cálido, y los planos diurnos y nocturnos también sean cálidos.

Relación de la tonalidad y la escala del plano

Cada tipología de plano por escala puede ser asociada con un determinado valor numérico tonal, con lo que se formaliza una función identificadora.

Constituye un patrón común a la mayoría de los filmes el que todas las tipologías posean un tono medio cálido. En una escala que divide en dos zonas de mayor y menor grado tonal, la mayoría de los filmes sitúa en la de mayor grado tonal las tipologías PA-PGL y PPM-PM, y en la de menor grado tonal PD-PP y variaciones. Por lo tanto, las de menor tamaño y las que incluyen diversas tipologías son las más cálidas.

Relación de la tonalidad y el personaje dominante 1

Se puede identificar los planos en los que está presente el personaje dominante 1 con un valor numérico concreto relacionado con el tono, y produciéndose una función actoral al identificar al personaje principal. En el caso de *Life is sweet* el personaje dominante 1 es Wendy, en *Naked* es Johnny, en *Secrets and lies* es Cinthya, en *Topsy-Turvy* es Willie, y en *All or nothing* es Penny.

La mayoría de los filmes cumple una norma habitual que consiste en que el grado tonal es superior en los planos en los que está presente el citado personaje, frente a los que está ausente.

Relación de la tonalidad y la localización dominante 1

Es posible adjudicar una cifra concreta relacionada con el tono con la localización dominante 1, por lo que se cumple una función espacial al identificar la localización principal. En el caso de *Naked* es la casa de los protagonistas, en *Secrets and lies* es la casa de Maurice, en *Career girls* es la casa de Hannah, en *Topsy-Turvy* es el teatro y en *Happy-go-Lucky* es el coche de la autoescuela.

Existe un modelo común a la mayoría de los filmes que consiste en que el grado tonal es superior en los planos en los que está presente la citada localización, que en los que está ausente.

Relación de la saturación con las tonalidades cálidas y frías

Las tonalidades cálidas y frías pueden diferenciarse a través de un valor numérico relativo a la saturación, lo que desempeña una función identificadora.

Constituye una pauta recurrente a la mayoría de los filmes el hecho de que las tonalidades cálidas posean la saturación más alta.

Relación de la saturación con el personaje dominante 2

Existe la posibilidad de identificar los planos en los que está presente el personaje dominante 2 con un valor numérico relativo a la saturación, y por lo tanto se realiza una función actoral al identificar a uno de los personajes principales. En el caso de *Naked* es Louise, en *Career girls* es Hannah, en *Topsy-Turvy* es Arthur, en *Vera Drake* es Stan, y en *Happy-go-Lucky* es Scott.

La mayoría de los filmes comparten el hecho de que el valor medio de la saturación sea superior en los planos en los que está presente el personaje dominante 2, frente a los que está ausente.

Características estilísticas de los filmes

Además de la descripción de las variables cuantitativas y cualitativa presentes en la mayoría de los filmes, uno de los objetivos de esta investigación se basa en averiguar la existencia de determinadas características estilísticas comunes a las obras que se centran en décadas diferentes a la de su producción como *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, y qué las diferencia de las restantes.

En *Career girls* –aunque intercala a través del *flashback* diferentes tiempos narrativos– es interesante observar cómo actúan los elementos estilísticos para distinguir las diferentes épocas.

Aunque *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* se centran en épocas distintas del pasado (finales del siglo XIX en el caso de la primera y la década de los cincuenta del siglo XX en el caso de la segunda) comparten el hecho de que son los filmes más oscuros de toda la filmografía, siendo *Topsy-Turvy* el de mayor oscuridad de los dos. Además, tanto en *Vera Drake* como en *Topsy-Turvy* las tonalidades se concentran sobre todo en la franja del anaranjado-amarillo y en menor medida en el verde. Aunque estas características también son comunes a *All or nothing*,

ninguna otra obra las comparte, y por lo tanto supone una característica estilística diferenciadora. El hecho de que *All or nothing* se encuentre en orden cronológico entre *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, indica una pauta estilística común a los tres filmes que responde más que al contenido, a un periodo temporal de los creadores, dominado por los citados tonos.

Contrariamente a la tendencia generalizada que considera los filmes de época con una escasa saturación, en el universo de Dick Pope y Mike Leigh no poseen un valor inferior que los que narran tiempos contemporáneos al de su momento de producción. De hecho, aunque ambas poseen una saturación media como la mayoría de los filmes, *Topsy-Turvy* es el que posee el porcentaje más alto de toda la filmografía, y *Vera Drake* es la cuarta obra si consideramos una escala de mayor a menor saturación.

Otras características comunes a *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* que las diferencian de las restantes obras son que emplean la tipología de plano por escala PPM-PM de modo superior a los restantes filmes. Además, poseen el porcentaje más bajo de toda la filmografía en cuanto a la suma total de los cinco personajes dominantes, lo que indica que son los dos filmes en los que existe un mayor número de personajes diferentes a los dominantes.

Topsy-Turvy y *Vera Drake* se diferencian del resto de la filmografía en la inexistencia de una correlación negativa y débil entre la saturación y el brillo, ya que en los restantes filmes es negativa y fuerte. Además, son los únicos en los que no existe una relación estadísticamente significativa entre el brillo y la tipología de plano individual, y entre el brillo y las localizaciones temáticas.

Aunque ambas obras poseen características que los unen, también existen otras características que las hacen únicas. Entre ellas, *Topsy-Turvy* se distingue de los restantes filmes en que la localización dominante no es el hogar de los protagonistas sino el teatro. También posee el menor número de localizaciones temáticas y el único en el que no existen las localizaciones neutras.

Topsy-Turvy es el filme con el mayor porcentaje de las tipologías PM, PA y PGL, y PA-PGL, es decir escalas de tamaño superior a la media. Del mismo modo es el filme que menos emplea la tipología PD-PP, es decir la escala que abarca los planos de menor tamaño.

Topsy-Turvy es el único filme en el que no existe una relación estadísticamente significativa entre el tono y las localizaciones temáticas, y entre la saturación y las localizaciones temáticas.

En el caso de *Career girls*, los elementos estilísticos actúan para diferenciar los planos del presente y del pasado.

Si nos centramos en los valores numéricos de la tonalidad, *Career girls* es el único en el que se detecta una pauta clara en cuanto al comportamiento de los tonos medios a lo largo de los cuartiles, sobre todo en los tres primeros, que revelan una estructura fílmica. El primer cuartil se subdivide en dos tramos; en el primero dominan las tonalidades cálidas y en el segundo las frías. En el segundo cuartil todas las tonalidades son frías. El principio del tercer cuartil está dominado por las tonalidades cálidas y a partir de la segunda parte se intercalan por igual, planos cálidos y fríos. En el último cuartil en principio dominan las tonalidades cálidas pero posteriormente existe una acumulación de tonalidades frías que se tornan en cálidas al final del cuartil.

Si nos centramos en las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo tonal y en la saturación, los planos del pasado se caracterizan por la dominancia de la tonalidad cian y la saturación alta, frente a los planos del presente cuya colorimetría está dominada por el tono anaranjado-amarillo y por la saturación media.

Los planos del pasado también destacan por la aplicación de otros elementos estilísticos relacionados con la tecnología cinematográfica como la utilización del formato cinematográfico de 16 mm., el proceso de laboratorio denominado *bleach by pass* y los movimientos de la cámara al hombro. Frente a ello los planos del presente destacan por el empleo del formato de 35 mm., la ausencia de cualquier proceso especial del laboratorio y los planos estáticos.

Por lo tanto, en *Career girls* los elementos estilísticos citados cumplen una función temporal referencial, ya que actúan como significantes de una determinada época. El contraste entre los elementos estilísticos aplicados al presente y al pasado contribuye a que el espectador se sitúe narrativamente en cada época.

En cuanto a otras características que diferencian a *Career girls* del resto de la filmografía destaca el hecho de que sea –con diferencia– el filme más dinámico

de todos con diferencia. Destaca en especial la presencia de la cámara al hombro frente a la ausencia o escasez de este movimiento en los restantes filmes. Por lo tanto, el movimiento de cámara al hombro parece estar concebido exclusivamente para esta obra.

Career girls también despunta por poseer un porcentaje superior que el resto de filmes en cuanto al empleo del desplazamiento de la cámara hacia atrás y lateral, así como por poseer un porcentaje inferior al resto en cuanto a la panorámica horizontal y al desplazamiento de la cámara en soporte estático (*track*).

En cuanto a las relaciones existentes entre las variables, *Career girls* es el filme en el que las uniones del tono y del brillo con las restantes variables aportan la mayor significación, es decir es la obra en la que los citados nexos son más expresivos. Frente a ello, los vínculos entre el brillo y las restantes variables aportan la menor significación en los otros filmes en los que está presente el pasado (*Topsy-Turvy* y *Vera Drake*).

En cuanto a los vínculos existentes entre *Career girls*, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake*, destaca el hecho de que *Career girls* y *Vera Drake* son los filmes en los que los nexos de la saturación con las restantes variables aportan la mayor significación de toda la filmografía.

Career girls y *Topsy-Turvy* son los únicos filmes en los que no existe una relación estadísticamente significativa entre la duración media y las localizaciones temáticas. Además, se distinguen del resto en que son los únicos con cinco de las seis tonalidades en las que se ha dividido el universo, frente a las restantes obras que poseen cuatro.

Career girls, *Topsy-Turvy* y *Vera Drake* poseen el mayor número de relaciones estadísticamente significativas relacionadas con el tono. No obstante son los únicos en los que no existe una relación estadísticamente significativa entre el tono y la tipología de plano por escala.

El perfil fotográfico de Dick Pope

En este apartado final se abordan las conclusiones relativas a otros elementos fotográficos empleados por Dick Pope y Mike Leigh y a su contextualización histórica. El corpus de filmes analizados en esta investigación se

sitúa históricamente entre 1990 y 2008, y por lo tanto abarca dos décadas relativas al desarrollo tecnológico detallado en el epígrafe 2.

Los premios otorgados por los festivales de fotografía cinematográfica de las décadas citadas indican la importancia del director de fotografía Dick Pope no sólo a nivel europeo sino internacional. En el año 1996 recibe el máximo galardón por *Secrets and lies*, en el 2004 por *Vera Drake*, y en el 2006 por *The illusionist*, un filme que no realiza junto a Mike Leigh.

Dick Pope es un director de fotografía que en los filmes que realiza junto a Mike Leigh planifica tanto la iluminación cinematográfica como el diseño de la cámara (tradicón europea), de ahí que además de ser autor de la fotografía cinematográfica propiamente dicha, es co-autor junto a Mike Leigh de la totalidad de la obra analizada.

No obstante, el estilo de Dick Pope no persigue la búsqueda de una marca estilística evidente, un impacto visual a través del empleo de elementos que produzcan una estilización estridente típica de ciertos directores de fotografía a partir de los noventa, sino que su estilo aunque mayoritariamente consciente, no busca llamar la atención por sí mismo, sino un resultado más discreto en el que la fotografía se sitúa al servicio de la narración, alejada del propio lucimiento del director de fotografía. Por lo tanto, prevalece la invisibilidad de la técnica frente a la narración. Se centra mayoritariamente en los rostros de los personajes y en el diálogo, no en la acción ni en la creación de movimientos de cámara de gran virtuosismo, ni en una puesta en escena impactante, ni en los efectos especiales.

Su estilo no se basa en el empleo de herramientas tecnológicas novedosas o radicalmente diferentes, ya que en la mayoría de las ocasiones se inscriben en la década de su creación o se encuentran próximas. Supone una excepción el empleo de un tipo de óptica antigua la Cooke classic de 152 mm. para los primeros planos del filme *Topsy-Turvy*. Este tipo de óptica (únicas disponibles en aquella época en Europa) implica el empleo de un dispositivo tecnológico con una función temporal referencial, puesto que la intención es trasladar al espectador a otra época. También destaca la aplicación pionera del celuloide Fuji Eterna Vivid 160T 8543 en el filme *Happy-go-Lucky*.

En lo concerniente a los elementos expresivos relacionados con la cámara cinematográfica, Dick Pope no muestra una preferencia por un modelo concreto,

sino que lo elige en función del objetivo narrativo. No obstante en la mayoría de los filmes utiliza el 35 mm., con lo que en este sentido sí se diferencia de otras tendencias imperantes que abogan por el empleo de cámaras digitales.

En el ámbito de las ópticas cinematográficas no muestra una tendencia hacia el empleo exclusivo de un tipo de óptica de una determinada distancia focal o de un rango determinado de distancias focales, sino que utiliza un amplio abanico dependiendo de los objetivos narrativos. También combina las ópticas de distancia focal fija con las variables o *zoom*. Además, en sus filmes no aparecen aplicaciones de ópticas especiales que ofrezcan resultados impactantes.

Pope emplea celuloide introducido en el mercado en las décadas en las que se realizan los filmes, todos ellos son en color (nunca en blanco y negro) y como máximo utiliza tres emulsiones de diferentes características, aunque ninguna de ellas ofrece resultados espectaculares o antinaturales. No obstante, constituye una marca estilística de su obra el hecho de emplear mayoritariamente celuloide específico para luz de tungsteno. De entre las emulsiones conocidas que aplica en sus filmes (no se han obtenido datos en todas ellas), no está presente el celuloide de la más alta sensibilidad (800 ISO), sino que como máximo utiliza 500 ISO.

Sus filmes tampoco se caracterizan por la aplicación de filtros que ofrecen resultados espectaculares, sino que como máximo utiliza correctores y en alguna ocasión difusores.

Es un director de fotografía que rara vez emplea un diafragma totalmente abierto, sino que muestra una inclinación hacia la utilización de una apertura que oscila entre el 2.8 y el 4 en interiores, ya que prefiere obtener imágenes definidas con buena profundidad de campo.

Los filmes dirigidos por Mike Leigh y Dick Pope se caracterizan por el uso mayoritario del formato estándar de 35 mm., aunque también están presentes el Super 35 mm., y otros menos comunes como el Super 16 mm. y el formato videográfico. Aunque todos ellos son formatos de producción esféricos, en el caso del Super 35 mm. se produce una anamorfización de la imagen en el proceso de postproducción para alcanzar la relación de aspecto de 2.35:1.

Uno de los filmes que marcan la diferencia en cuanto al formato empleado es *Happy-go-lucky*, puesto que utiliza el Super 35 mm. Este derivado del 35 mm. comienza a imponerse en la década de los noventa debido a la máxima calidad

obtenida al conseguir unas proporciones anamórficas a través del Intermediate Digital. Este mismo filme introduce otra diferencia con respecto al resto de la obra cinematográfica, ya que mezcla el formato videográfico y el cinematográfico en algunas escenas. Tal y como se ha citado en el epígrafe 2.9, la hibridación de formatos (en este caso mezclándolo con el celuloide de 35 mm.) es una práctica que comienza a ser habitual en los filmes de los noventa, sobre todo con la introducción del Intermediate Digital.

Vera Drake también se diferencia del conjunto de los filmes analizados puesto que utiliza un tipo de formato –el Super 16 mm.– poco habitual en el cine comercial. Entre las causas que explican su empleo se encuentra el incremento del grano que el formato proporciona y que –según su director de fotografía– confiere una estética más acorde con la atmósfera del Londres de los años cincuenta que se retrata en el filme. La cuestión económica también es un condicionante poderoso para su elección, puesto que permite la inversión en otros dispositivos como el Intermediate Digital, fundamental para completar el tratamiento estético del filme especialmente la colorimetría y el brillo de la imagen.

La relación de aspecto del conjunto de los filmes analizados en esta investigación varía hacia proporciones más panorámicas. Oscilan desde el 1.66:1 de las primeras obras *Life is sweet* (1990) y *Naked* (1994), propio de filmes cuyo destino principal es la pantalla televisiva; el 1.85:1 de *Secrets and lies* (1996), *Career Girls* (1997), *Topsy-Turvy* (1999), *All or Nothing* (2002) y *Vera Drake* (2004); y el 2.35:1 de su última obra *Happy-go-lucky* (2008). Por lo tanto puede concluirse que en el grueso de la producción de ambos creadores sobresale la proporción 1.85:1, pero el hecho de que el último filme posea una relación de aspecto de 2.35:1 y los dos primeros de 1.66:1, muestran la evolución desde proporciones más cuadradas hacia proporciones más panorámicas, lo que marca un cambio en las posibilidades compositivas.

En el cine de Mike Leigh y Dick Pope ha habido una evolución en el empleo del tipo de formato (en cuanto a las dimensiones de la ventanilla), desde una escala más cuadrada a otra más panorámica. Los dos primeros filmes emplean el 1.66:1, propio de obras cinematográficas cuyo destino principal es la pantalla televisiva. Frente a ello, el resto de filmes a excepción del último, aplican el formato 1.85:1, el más empleado en la obra analizada (presente en 5 películas) y más propio de obras destinadas a las salas cinematográficas. En el último filme

analizado emplea la escala aún más panorámica, el 2.35:1, demostrando su cambio desde una dimensión más vertical hacia una más horizontal.

En cuanto a la iluminación, Pope no se decanta exclusivamente por el empleo de luz suave o dura, sino que en la mayoría de sus filmes mezcla ambas tipologías lumínicas, estilo característico de la década en la que se inscriben sus filmes. Tampoco sus filmes se caracterizan por el empleo de una iluminación ni exclusivamente natural ni artificial como en las tendencias más radicales de las décadas, sino que mezcla luz natural y artificial, pero sobre todo justifica las fuentes de luz. El filme *Topsy-Turvy* es una excepción, ya que no hay ni una sola ventana que sirva de justificación de las fuentes de luz porque la mayoría del filme se desarrolla en el interior de un teatro; no hay exteriores diurnos y cada escena es iluminada artificialmente. De hecho es el filme con el mayor porcentaje de planos sin referencias visuales (31,7%). No obstante, aunque Leigh cree la totalidad de la iluminación de modo artificial, estudia la iluminación presente en dicha época y descubre que el Mikado fue uno de los primeros espectáculos en ser iluminado completamente con electricidad. Para asegurar un resultado realista, Pope consigue réplicas de las bombillas eléctricas *swan*, empleadas en aquella época, para que su presencia en el encuadre simule la fuente de luz real.

En el ámbito de la postproducción, Dick Pope aplica el proceso de laboratorio denominado *bleach by pass*, exclusivamente en dos filmes: *Naked* y en *Career girls*, y por lo tanto no supone un recurso estilístico permanente en sus obras. Este recurso expresivo ampliamente empleado en la década de los noventa provoca –entre otros resultados– una mayor intensidad en los tonos oscuros, además de un descenso de la saturación de la imagen. De hecho, *Naked* es el cuarto filme más oscuro de toda su filmografía, y el segundo con la saturación más baja.

En el ámbito de la postproducción digital, Dick Pope aplica el Intermediate Digital (ID) en sus dos últimos filmes: *Vera Drake* (2004) y *Happy-go-Lucky* (2008). Tal y como se ha visto en el epígrafe 2.9, esta innovación tecnológica se introduce a finales de la década de los noventa y es en la actualidad ampliamente utilizada. No obstante, Pope no emplea el ID con el objetivo de obtener cambios estilísticos evidentes, sino que en el caso de *Vera Drake* lo aplica para obtener la máxima calidad al cambiar del formato de Super 16 mm. al de 35 mm. y para

manipular ligeramente la imagen, aumentando el brillo de las caras de los personajes.

En el caso del filme *Happy-go-Lucky* recurre al Intermediate Digital principalmente para obtener una imagen de formato 2.35:1 a través el empleo del Super 35 mm, sin perder calidad.

Por lo tanto, en cuanto a las tendencias mayoritarias de las décadas en las que se inscribe su obra, Dick Pope y Mike Leigh poseen un estilo diferente en cuanto a la escasez de movimientos de cámara, a la duración media de los planos en comparación con la existente en el cine norteamericano y al empleo mayoritario de primeros planos.

A pesar de que generalmente se ha calificado la obra dirigida por Mike Leigh y Dick Pope como naturalista, tal y como se ha desarrollado en el resto de conclusiones, una parte importante de su obra posee un tratamiento alejado de tal propósito. No obstante, no se puede definir como un estilo extremo, ni teatral ni realista característico de ciertos filmes de las décadas de los noventa y del 2000. A priori, las obras menos estilizadas o más próximas a un planteamiento realista son *Life is sweet*, *Secrets and lies* y *All or nothing*. En los restantes filmes tal y como se ha detallado, están presentes en mayor o menor medida una gran cantidad de recursos expresivos que los alejan de la expresión “naturalista”.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

ALMENDROS, NÉSTOR, *Días de una cámara*, Barcelona, Seix Barral, 1982

ALEKAN, HENRI, *Des Lumières et des ombres*, París, Editions du Collectionneur, 2001

ALTON, JOHN, *Painting with light*, California, University of California Press, 1995

BALLINGER, ALEXANDER, *Nuevos directores de fotografía*, Madrid, Ocho y Medio, 2004

BARREIRO FELPETO, ALDO; GUISANDE GONZÁLEZ, CÁSTOR; MANEIRO ESTRAVIZ, ISABEL; RIVEIRO ALARCÓN, ISABEL, *Tratamiento de datos*, Madrid, Díaz de Santos, 2006

BERGERY, BENJAMIN, *Reflections: twenty-one cinematographers at work*, Hollywood, American Society of Cinematographers, 1ª edición 2002

BISHOP, H.J., "A medium variable analysis in film: a comparison of Bogdanovich with Ford, Hawks, Hitchcock and Welles", *MA Journalism*, University of Colorado at Boulder, 1985.

BORDWELL, DAVID, *Poetics of cinema*, New York, Routledge, 2007

The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006

Figures traced in light: On cinematic staging, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005

On the history of film style, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997

Making Meaning: Inference and Rhetoric in the interpretation of cinema, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Ozu and the poetics of cinema, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988

Narration in the Fiction Film, Madison, University of Wisconsin Press, 1985

"Textual analysis", *Enclitic* 5, nº 2/6, nº 1, 1981/1982, pp. 125-136

The films of Carl-Theodor Dreyer, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981

BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN, *Film Art: An introduction*, New York, McGraw-Hill, 8th edition 2008

El arte cinematográfico, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1ª edición 1995.

"Towards a scientific film history?", *Quarterly Review of Film Studies* 10, nº 3, 1985

BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN; STAIGER, JANET, *Classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985

BROWN, BLAIN, *Cinematography: Theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers*, Focal Press, 2002

Iluminación en cine y televisión, San Sebastián, Escuela de cine y video, 1994

BUCKLAND, WARREN, *Directed by Steven Spielberg*, London, Continuum, 2006

BURNETT, COLIN, "A new look at the concept of style in film: the origins and development of the problem-solution problem", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 6, nº 2, August 2008

CALDEVILLA, DAVID, *El sello de Spielberg*, Madrid, Editorial Vision Net, 2005

CATALÁ, JOSEP MARÍA, *La puesta en imágenes*, Barcelona, Paidós Comunicación 128 Cine, 2001

CAUGHIE, JOHN (comp.), *Theories of Authorship*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1981

CUTTING, JAMES E.; BRUNICK, KAITLIN L.; DELONG, JORDAN E., *Projections*, "How act structure sculpts shot lengths and shot transitions in Hollywood film", vol. 5, issue 1, Summer 2011

DE SANTIS, PASQUALINO, *El resplandor en la penumbra*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1993

ELSAESSER, THOMAS; BUCKLAND, WARREN, *Studying contemporary American films: A guide to movie analysis*, London: Arnold and New York: Oxford University Press, 2002

FISHER, BOB, "Mining the spiritual layers of heaven and earth", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 2, February 1994

GIBBS, JOHN, *Mise-en-scène, film style and interpretation*, London, Wallflower Press, 2002

GIBBS, JOHN; PYE, DOUGLAS (Editores), *Style and Meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester, Manchester University Press, 2005

GREENHALGH, CATHY, "How cinematography creates meaning in Happy Together (Wong Kar- Wai, 1997) en GIBBS, JOHN; PYE, DOUGLAS (Editores), *Style and Meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester, Manchester University Press, 2005

HORA, JOHN en BURUM, STEPHEN (Editor), *The American Cinematographer Manual*, Los Ángeles (California), American Cinematographer, 9ª edición, 2004

HUMMEL, ROB (editor), *American cinematographer manual*, ASC Press, 8ª edición 2001

JENRY, JOE, "Techniques of Hollywood Cinematographers", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 8, August 1994

KEITH, GRANT (editor), *Auteurs and authorship*, Blackwell Publishing, Malden, (EE.UU), 1ª edición 2008

THOMPSON, KRISTIN, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, Harvard University Press, 1999

LLINÁS, FRANCISCO (coordinador), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1ª edición 1989

LOISELEUX, JACQUES, *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*, Barcelona, Paidós, Los pequeños cuadernos de "Cahiers du cinema", 2005

MALKIEWICZ, KRIS, *Cinematography: A guide for film makers and film teachers*, Nueva York, Fireside book, 2ª edición 1992

MARTÍN, QUINTÍN; CABERO MORÁN, MARÍA TERESA; DE PAZ SANTANA, YANIRA DEL ROSARIO, *Tratamiento estadístico de los datos con SPSS*, Madrid, Thomson ediciones, 2008

MASCELLI, JOSEPH, V.; *The five c's of cinematography*, Silma-James Press, 1998

MILLERSON, GERALD, *Iluminación para televisión y cine*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión Española, 1994

NIZHNY, VLADIMIR, *Lessons with Eisenstein*, New York, Hill and Wang, 1962

PÉREZ, CÉSAR, *Técnicas de muestreo estadístico*, Madrid, Garceta, 2009

PETRIE, DUNCAN, *The British Cinematographer*, London, British Film Library, 1º edición 1996

PROBST, CHRISTOPHER, "Acing the shot", *American Cinematographer*, vol. 83, nº 2, February 2002

RUSSELL, SHARON, A.; *Semiotics and lighting: a study of six French cameramen*, Michigan, UMI Research Press, 1981

SALT, BARRY, "Statistical style analysis of motion pictures", *Film Quarterly*, vol. 28, nº 1, 1974, pp. 13-22

"Let a hundred flowers bloom: Film form, style and aesthetics", *Sight & Sound*, vol. 43, n. 2, 1974. pp. 108-109

"Film style and technology in the thirties", *Film Quarterly* 30, nº 1, otoño 1976, pp. 19-32

"Film style and technology in the forties", *Film Quarterly* 31, nº1, otoño 1977

"Film form, 1900-1906", *Sight and Sound* 47, nº 3, verano de 1978, pp. 148-153

Film style and technology: History & Analysis, London, Starword, 2ª edición 1992

Moving into pictures, London, Starword, 2006

SANTIS, PASQUALINO, *El resplandor en la penumbra*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1993

SCHAEFER, DENNIS; LARRY SALVATO, *Maestros de la luz*, Madrid, Plot Ediciones, 1ª Edición, 1984

SIEGAL, S.; CASTELLAN Jr., N. J.; *Nonparametric statistics for the Behavioral Sciences*, 2nd. Ed., New York: McGraw Hill, 1988

SILBERG, JON, "Close focus", *American Cinematographer*, vol. 83, nº 2, February 2002

FYELD, SYD, *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*, Guipúzcoa, Plot ediciones, 1994

VACCARI, FRANCO, *La photographie et l'inconscient technologique*, París, Creatis, 1980

WRIGHT, VIRGINIA (editor), *Film and Authorship*, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press Depth of field series, 2003

Bibliografía específica: Capítulo 2

Epígrafe 2.1 y 2.2

ALLEN, ROBERT, C.; GOMERY, DOUGLAS, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1ª edición 1995

ALLEN, MICHAEL, "From Bwana Devil to Batman forever: Technology in contemporary Hollywood cinema", en NEALE, STEVE; SMITH, MURRAY (editores), *Contemporary Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1998

BARR, CHARLES, "Cinemascope: Before and after", *Film Quarterly* 16, nº 4, 1963

BAXTER, PETER, "On the history and ideology of film lighting", *Screen* 16, 3, Autumn 1975

BELTON, JOHN, *Widescreen Cinema*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992

CAMERAN, E.W. (comp.), *Sound and Cinema*, Pleasantville, Nueva York, Redgrave, 1980

CATALÁ, JOSEP MARÍA, *La puesta en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2001

COE, BRIAN, *The history of movie photography*, Nueva York, New York Zoetrope, 1982

CORMACK, MIKE, *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-1939* New York, Palgrave Macmillan, 1993

FIELDING, RAYMOND, "The technological antecedents of the coming of sound: An introduction", en FEENBERG, ANDREW, *The critical theory of technology*, New York, Oxford University Press, 1991

FIELDING, RAYMOND, *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, University of California Press, 1983

HEIDEGGER, MARTIN, "The question concerning technology", en FARRELL KRELL, DAVID (editor), *Basic Writings*, New York, Harper-Collins, 1977

HENDRICKS, GORDON, *The Kinetoscope*, Nueva York, Beginning of the film, 1966

JACOBS, LEWIS, *La azarosa historia del cine norteamericano*, Barcelona, Lumen, 1972

LIMBACHER, JAMES, *Four aspects of film*, Nueva York, Brussel & Brussel, 1968

MARCUSE, HERBERT, *Negations: essays in critical theory*, Boston, Beacon Press, 1968, p. 224

MISEK, RICHARD, *Chromatic Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010

NEALE, STEVE, *Cinema & Technology: image, sound, colour*, London, Macmillan, 1985

NIVER, KEMPER, "Motion Picture film widths", *Journal of the Society of Motion Picture and Televisión Engineers*, 77, n° 8, agosto 1968

QUIGLEY, MARTIN, *New screen techniques*, Nueva York, Quigley, 1953

REVAULT D'ALLONES, FABRICE, *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 44

SUSPERREGUI, JOSÉ MANUEL, *La fotografía como interfaz cinematográfico: La importancia de la luz en el discurso cinematográfico*, Actas II Congreso Ibérico de Comunicación, 2004

WOLLEN, PETER, "Cinema & Technolgy: A historical overview", *Readings and writings: Semiotic-center-strategies*, London, Verso, 1982

Epígrafe 2.3

AUMONT, J.; A. BERGALA; MARIE, M.; VERNET, M.; *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1ª edición 1999

CHION, MICHEL, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992

CLARKE, CHARLES G., "How desirable is extreme focal depth?", *American Cinematographer*, vol. 23, nº 1, enero de 1942

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, BEGOÑA (coord.), *Oficios de cine*, Madrid, Ocho y Medio, 2004

HANKINS, M.A., "History of Motion-Picture Set Lighting Equipment", *Journal of the SMPTE*, vol. 76, July 1967

MESCALL, "Pan-focus: Through the editor's finder", *American Cinematographer*, vol. 22, nº 9, September de 1941

TOLAND, GREGG, "Realism for Citizen Kane", *American Cinematographer*, vol. 22, nº 2, Febrero de 1941

TRENAS, TOTE, "Los operadores de Orson Welles", *Nickel Odeon*, nº 16, otoño, 1999

ZUBIAUR CARREÑO, FRANCISCO JAVIER, *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Pamplona, Eunsa, 1999

Epígrafe 2.4

ENTICKNAP, LEO, *Moving image technology: from zoetrope to digital*, London, Wallflower press, 2005

LIGHTMAN, HERB A., "International styles in cinematography", *American Cinematographer*, vol. 27, nº 4, April 1946

WONG HOWE, JAMES, "The documentary technique in Hollywood", *American Cinematographer*, vol. 25, nº 1, January 1944

Epígrafe 2.5

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Techniscope, what it is and how it works", *American Cinematographer*, vol. 45, nº 7, July 1964

"The trend to wider motion picture negatives...", *American Cinematographer*, vol. 36, n° 6, June 1955

"Summary of current wide-screen systems of photography" *American Cinematographer*, vol. 36, n° 11, November 1955

ARNHEIM, RUDOLPH, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1º edición 1986

BANKSTON, DOUGLAS; HOLBEN, JAY, "Inventive new options for film", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 2, February 2000

BARCLAY, STEVEN, *The motion picture image: from film to digital*, Oxford, Focal Press, 2000

BAZIN, ANDRÉ, *Orson Welles*, tr. Jonathan Rosenbaum, Nueva York, Harper & Row, 1978

BELTON, JOHN, "Pan and scan scandals", *Perfect Vision* 1, n° 3, Indian Summer 1987

"CinemaScope: The economics of technology", *Velvet light trap*, n° 21, Summer 1985

BEYER, WALTER, "35 mm to 70 mm print-up", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 1, January 1968

"Wide screen production systems", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 5, May 1962

"Tv safe action limits for wide screen films", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 6, June 1962

BIRCHARD, ROBERT, S., "Post focus: Restoring CinemaScope 55", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 6, June 2005

BODGER, LOWELL A., "Ultra-wide screen systems", *American Cinematographer*, vol. 7, n° 7, July 1962

BORDWELL, DAVID, "Widescreen aesthetics and mise en scene criticism", *Velvet light trap*, n° 21 (Summer 1985)

BRUN, JOSEPH, "The Cinerama technique", *American Cinematographer*, vol. 35, n° 6, June 1954

CARR, ROBERT E.; HAYES, R.M., *Wide Screen Movies, A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, MC Farland & Company, Inc., 1988

DANIELS, WILLIAM, "Cinerama goes dramatic", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 1, January 1962

DICKSON, W.L.K., "A brief history of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophone", *A technological history of motion pictures and television*, FIELDING, RAYMOND (ed.), Berkeley, University of California, 1961

FEAR, RALPH G., "Wide image on standard film", *American Cinematographer*, vol. 10, n° 8, august 1929

FISHER, BOB, "Large format expands *Little Buddha*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 5, May 1994

GAGLIARDI, GIO, *Motion Picture Herald*, August 6, 1955

GREGORY, CARL LOUIS, "The early history of wide films", *Journal of Society of Motion Picture Engineers (JSMPE)*, 14, n° 1, January 1930

HORA, JOHN, C., "Wrap shot", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003

HUNTLEY, STEPHEN E., "Historical and Technical Analysis of early Cinemascope lenses: 1952-1954" (B.Sc. thesis, Massachusetts Institute of Technology, June 1986)

"Early CinemaScope lenses"

JONES, LLOYD A.; "Rectangle proportions in pictorial compositions", *JSMPE* 14, n° 1, January 1930

KIMBLE, GREG, "The thrill of Cinerama", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 9, September 2002

LAFFERTY, WILLIAM, "Feature films on prime-time television", *Hollywood in the age of television*, BALIO, TINO (Ed.), Boston Unwin Hyman, 1990

LASSALLY, WALTER, "Call for a new standard format", *Eyepiece*, April/May 1996

LIGHTMAN, HERB A., "Filming the first Cinerama feature", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 9, September 1962

"Filming Exodus in Super-Panavision 70", *American Cinematographer*, vol. 42, n° 2, February 1961

"Shooting *Oklahoma* in Todd-Ao", *American Cinematographer*, vol. 36, n° 4, April 1955

NADEL, AARON, "Cinerama, a step in the right direction", *Ipro*, vol. 27, n° 10, October 1952

PATTERSON, RICHARD, "Highlights from the history of motion picture formats", *American Cinematographer*, vol. 54, n° 1, January 1973

ROPIN, KURT H., "Designing a 65 mm motion picture camera: The Arriflex 765", *SMPTE journal* 99, n° 6, June 1990

ROWAN, ARTHUR, "Todd-AO, newest wide-screen system", *American Cinematographer*, vol. 45, n° 10, October 1964

SAMUELSON, DAVID, W., "Golden years", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003

SHAMROY, LEON, "Filming the big dimension", *American Cinematographer*, vol. 34, n° 5, may 1953

WARRENTON, GILBERT, "Why wide film?, Wide screen image on 35 mm for economy", *American Cinematographer*, vol. 11, n° 10, October, 1930

ZONE, RAY, "Wrap shot", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 9, September 2002

"A novel approach to *Dune*", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001

Epígrafe 2.6

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographing Barry Lyndon", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 3, March 1976

"On location with Ryan's daughter", *American Cinematographer*, vol. 50, n° 8, August 1969

"The truth about *cinema vérité*", *American Cinematographer*, vol. 50, n° 5, May 1969

"*Cinema vérité* and the documentary film", *American Cinematographer*, vol., 49, n° 10, October 1968

"Location filming of The Thomas Crown affair", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 10, October 1968

"The Boston location filming of *The Thomas Crown affair*", *American Cinematographer*, vol.49, n°10, October 1968

"Directional continuity in motion picture photography", *American Cinematographer*, vol. 47, n° 11, November 1966

"Natural lighting for interior sets", *American Cinematographer*, vol. 47, n° 9, September 1966

"Photographic requirements for color tv", *American Cinematographer*, vol. 48, n° 6, June 1965

"Some aspects of photographing films for television", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 5, May 1963

"To be convincing it must be realistic", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 3, March 1963

"Zoom lens technique", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 1, January 1963

"Small lights for big jobs", *American Cinematographer*, vol. 43, n° 11, November 1962 "Technical progress in 1940", *American Cinematographer*, vol. 21, n° 1, January 1940

ANCORA, EDWARD P., "Cinematography for television films", *American Cinematographer*, vol. 41, n° 12, December 1961

DONOHUE, JAY, "Focal length and creative perspective", *American Cinematographer*, vol. 47, n° 7, July 1966

GRAHAM, ARTHUR, "Zoom lens technique", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 1, January 1963

LASZLO, ANDREW, "Recent trends in location lighting", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 9, September 1968

LIGHTMAN, HERB, "Cinematographer with split personality", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 2, February 1968

"Raw cinematic realism in the photography of *Bonnie and Clyde*", *American Cinematographer*, vol. 48, n° 4, April 1967

"The dramatic photography of *Who's afraid of Virginia Woolf?*", *American Cinematographer*, vol.47, n° 8, August 1966

"The photography of West Side Story", *American cinematographer*, vol. 42, nº 12, December 1961

LIPINSKI, STAN, "Lighting sets for tv films", *American Cinematographer*, vol. 42, nº 7, July 1962

LORING, CHARLES, "Filming Torn curtain by reflected light", *American Cinematographer*, vol. 47, nº 10, October 1966

MOORE, RICHARD, "New uses for zoom lenses", *American Cinematographer*, vol. 46, nº 7, July 1965

SCOTT, DARRIN, "The illusion of reality", *American Cinematographer*, nº 43, vol. 4, April 1962

TRUMBULL, DOUGLAS, "The slit-scan process as used in *2001: A space odyssey*- and beyond...", *American Cinematographer*, vol. 50, nº 10, October 1969

VV.AA., "Promise fulfilled", *American Cinematographer*, vol. 88, nº 12, December 2007

YOUNG, FREDDIE, "A method of pre-exposing colour negative for subtle effect", *American cinematographer*, vol.47, nº 8, August 1966

Epígrafe 2.7

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "Photographing *The Wiz*", *American Cinematographer*, vol. 57, nº 11, November 1978

"The photography of Exorcist II: The heretic", *American Cinematographer*, vol. 58, nº 8, August 1977

"The first feature use of steadicam-35 on *Bound for Glory*", *American Cinematographer*, vol. 54, nº 7, July 1973

"Photographing The French connection", *American Cinematographer*, vol. 53, nº 2, February 1972

BURUM, STEPHEN; PIZZELLO, STEPHEN, "A clash of two cultures", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 2, February 2001

CARNEY, RAY, "El cine artístico y narrativo Americano (1949-1979)", *Historia general del cine, vol. XI: Nuevos cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995

CRABE, JAMES, "The photography of *Rocky*", *American Cinematographer*, vol. 58, nº 2, February 1977

DIGIULIO, B & ED., "Steadicam-35, a revolutionary new concept in camera stabilization", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 7, July 1976

"Two special lenses for *Barry Lyndon*", *American Cinematographer*, vol. 57, n° 3, March 1976

GAVIN ARTHUR, "Photographing *Cleopatra*", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 7, July 1963

HUTCHINSON, JEFF, "Xenon lights for cinematography", *American Cinematographer*, vol. 51, n° 4, April 1970

LIGHTMAN, HERB. A., "On location with *Fiddler on the roof*", *American Cinematographer*, vol. 51, n°12, December 1970

"The new Panaflex camera makes its production debut", *American Cinematographer*, vol. 45, n° 5, May 1964

LIPNICK, EDWARD, "Creative post-flashing technique for *The long goodbye*", *American Cinematographer*, vol. 54, n° 3, March 1973

MACDONALD, PETER, "Geoffrey Unsworth, BSC and the photography of *Superman*", *American Cinematographer*, vol. 60, n° 1, January 1979

NYKVIST, SVEN, "A passion for light", *American Cinematographer*, vol. 53, n° 4, April 1972

ROIZMAN, OWEN, "Photographing *The French connection*", *American Cinematographer*, vol. 53, n° 2, February 1972

STEELE, GREGG, "On location with *The Godfather*", *American Cinematographer*, vol. 52, n° 6, June 1971

VANLINT, DEREK, "*Alien* and its photographic challenges", *American Cinematographer*, vol. 60, n° 8, August 1979

VILLAIN, DOMINIQUE, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 1º edición 1997

ZONE, RAY, "Mr. Steadicam", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002

ZSIGMOND, VILMOS, "Lights!, camera!, action! For *CE3K*", *American Cinematographer*, vol. 59, n° 1, January 1978

Epígrafe 2.8

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "From the clubhouse: Report from Madridimagen '96", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997

"Video Assist: Perils, properties, profits", *American Cinematographer*, vol. 68, n° 10, October 1987

"Academy Award Nominees: Richard Edlund ASC, Dennis Muren, Ken Ralston and Phil Tippett: Visual effects for *Star Wars: Return of the Jedi*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984

"Oscar nominees for cinematography, Sophie's choice", *American Cinematographer*, vol. 64, n° 4, April 1983

"Tape or film?", *American Cinematographer*, vol. 63, n°3, March 1982

"The five films nominated for best cinematography of 1980", *American Cinematographer*, vol. 62, n° 5, May 1981

"Shooting color, using fluorescent illumination", *American Cinematographer*, vol. 45, n° 8, August 1964

"Technical progress in 1940", *American Cinematographer*, vol. 22, n° 1, January 1941

BLOCK, BRUCE, *The visual story: Seeing the structure of Film, tv and new media*, Boston, Focal Press, 2001

"Academy Awards Nominees: Sven Nykvist, ASC and *Fanny & Alexander*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984

BOGRE, MICHELLE, "Academy Award Nominees: Gordon Willis, ASC and *Zelig*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984

BROWN, GARRETT, "The steadicam and *One from the heart*", *American Cinematographer*, vol. 63, n° 1, January 1982

CHASE, DONALD, "Photographing *A Sunday in the country*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 3, March 1985

CHURCHILL, TED, "*Steadicam*, an operator's perspective", *American Cinematographer*, vol. 64, n°4, April 1983

DANCYGER, KEN, *The technique of film and video editing: history, theory and practice*, 3rd edition, Boston, Focal Press, 2002

DAY, ERNEST, "A passage to India", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 3, March 1985

DEMOPOULUS, MARÍA, "Blink of an eye: filmmaking in the age of Bullet Time", *Film Comment* 36, n° 3 (May-June 2000)

ELKINS, MERRY "Steven Spielberg on *Indiana Jones and the temple of doom*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 7, July 1984

FISHER, BOB, "Pearl's wisdom helps cars develop crush", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 8, August 1992

"*Ran*, Takao Saito, Masaharu Ueda & Asakazu Nakai", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 4, April 1986

"*Rocky IV*, a photographic dazzler", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 2, February 1986

"Academy Award Nominees: Don Peterman and *Flashdance*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984

GENTRY, RIC, "Louma Crane and William Friedkin", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 8, August 1985

GOODHILL, DEAN, "*Manhattan*, black and white romantic realism", *American Cinematographer*, vol. 63, n° 11, November 1982

HACHEM, SAMIR, "Lights, camera, emulsions for *Out of Africa*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 2, February 1986

HARRELL, AL, "The look of *The color purple*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 2, February 1986

KENT, LLOYD, "The cinematography of *E.T.*", *American Cinematographer*, vol. 64, n° 1, January 1983

KREY, ROBERT "Music promos, thinking visually", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984

LEE, NORA, "Miroslav Ondricek and *Amadeus*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 4, April 1985

LEVIN, LEAR, "*Nine and one-half weeks*, a love story", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 8, August 1985

LIGHTMAN, HERB A.; PATTERSON, RICHARD, "Blade Runner, production design and photography", *American Cinematographer*, vol. 63, n° 7, July 1982

LORENTZ, PARE; VOELLMER, GEORGE, "Fluorescents, a light source for the eighties", *American Cinematographer*, vol. 62, n° 3, March 1981

LUCAS, TIM, "The fly- New Buzz on an Old Theme", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 10, September 1986

LUMET, SIDNEY, *Making Movies*, New York, First vintage books edition, 1995

MAGID, RON, "Labyrinth and Legend, big screen fairy tales", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 8, August 1986

"Poltergeist II, the other side: the photography", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 7, July 1986

MCKELVEY CLEAVER, THOMAS, "Adam Greenberg and *The Terminator*", *American Cinematographer*, vol. 66, n°4, April 1985

NEALE, STEVE; MURRAY SMITH (eds.), "Widescreen Composition in the Age of Television", *Contemporary Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1998

O'STEENE, SAM Cut to the chase, Forty five years of editing America's favourite movies, Studio City, California, Michael Wiese Productions, 2002

PADROFF, JAY, "Lachman Films Desperately Seeking Susan", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 7, July 1985

ROBLEY, LES PAUL, "Flying high with *Top Gun*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 5, May 1986

PATTERSON, RICHARD, "Academy Award Nominees: Caleb Deschanel and *The right stuff*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984

RUSSELL, SHARON A., *Semiotics and lighting: a study of six french cameramen*, Michigan, UMI Research Press, 1981

SAMMON, PAUL M., "Peterman photographs *Cocoon*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 6, June 1985

"John Hora and Gremlins", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 11, November 1984

- SAMMON, PAUL, "Chris Menges and *The killing fields*", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 4, April 1985
- SAMUELSON, DAVID, "Setting the camera free", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 12, December 1995
- "The photography of Star Wars: The empire strikes back", *American Cinematographer*, vol. 61, n° 6, June 1980
- TUCHMAN, MITCH, "*Baby*, an interview with John Alcott", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 3, March 1985
- TURNER, GEORGE, "Lighting for drama: *The color of Money*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 11, November 1986
- "*Murphy's Romance*, William A. Fraker, ASC", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 4, April 1986
- "Underground wonders for *The Goonies*", *American Cinematographer*, vol. 66, n°12, December 1985
- "Back to the future", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 12, December 1985
- "Academy Awards Nominees: William A. Fraker, ASC and *Wargames*", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 4, April 1984
- TURNER, JEAN, "*The name of the Rose*, a medieval mystery", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 10, October 1986
- VERNALLIS, CAROL, "The Most Terrific Sandbox": Music Video Directors, Style, and the Question of the Auteur", *Quarterly Review of Film and Video*, Volume 25, n° 5, October 2008
- VEZE, ROBERT, "Photography for *Flashdance*", *American Cinematographer*, vol. 64, n° 5, May 1983
- WIENER, DAVID JON, "Straight shooting for *Heartburn*", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 8, August 1986
- WEINBERG, JOEL, "*Sugarbaby* - a color-drenched story", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 5, May 1986

Epígrafe 2.9

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "New A.S.C. member", *American cinematographer*, vol. 86, n° 5, May 2005

"Cinematographers as authors", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 3, March 2005

"From the clubhouse: Report from Madridimagen '96", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997

"The *Hot Spot*: Crime, Romance, Deceit, Steiger Records Small Town Chicanery", *American Cinematographer*, vol. 71, n° 11, November 1990

ARGY STEPHANIE, "Fingers of doom", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999

"Short takes: Un chien esthero", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998

"Rhythmic images", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 9, September 1998

BERGERY, BENJAMIN, "Inside Panavision", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997

CAMERON IAN (ed.), *The movie book of film noir*, London, Studio Vista, 1992; COPJEC, JOAN (ed.), *Shades of Noir: A Reader*, New York, Verso, 1993

CARROLL, NOËLL, *Interpreting the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

COMER, BROOKE, "Commercials: Where art and commerce collide", *American Cinematographer*, vol. n° 1, January 1993

COMER, BROOKE, "Kawasaki's *Kawabunga* campaign: seing is believing", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 5, May 1993

"Persistence of vision: Agent and matchmaker", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 4, April 1993

CROWTHER, BRUCE, *Film noir. Reflections in a dark mirror*, London, Columbus, 1988

- CRUDO, RICHARD, "Filmmakers' forum: The more things change...", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 7, July 1999
- DAVENPORT, RICHARD, J. "One drink minimum", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 2, February 1996
- DAVIAU, ALLEN; ELMES, FRED, "Auto erotic", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 4, April 1997
- DILLON, MARK, "Gleaming the *Cube*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 3, March 1998, p. 16;
- FISHER, BOB, "Big Bang in the Bahamas", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 7, July 2001
- "Black and white in color", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998
- "Master of light and motion", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998
- "Digital Cinematography: A phrase of the future?", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 5, May 1993
- "Pearl's wisdom helps cars develop crash", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 8, August 1992
- "The whys and hows of *JFK*", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 2, February 1992
- FISHER, BOB; PIZZELLO, CHRIS, "*In the line of fire*: An action film for existentialists", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993
- GAINSBOROUGH, JOHN, "Global village: Up, up in the air", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999
- GENTRY, RIC, "A splintered vision of America", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 3, March 1996
- HARDESTY, MARY, "On the spot: Filmmakers chase down ultra wheels' *Ice cream truck*", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996
- HARRELL, AL, "Personality prevails in *Killing Zoe*", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 4, April 1995
- HENDRYKOWSKI, MAREK, "Letter from Torun: *Camerimage '93*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 5, May 1994

HEURING, DAVID, "Primetime stock enhances the airwaves", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996

"Nykvist continues storied career with *Chaplin*", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 1, January 1993

HEURING, DAVID; PIZZELLO, STEPHEN; RHEA MARJI, "Cinematography's finest feted", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 5, May 1992

HOLBEN, JAY, "Short takes: Frozen moments and pop concert pizzazz", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 12, December 1999

JARECKI, NICHOLAS, *Breaking in: How 20 Film Directors got their star*, New York, Broadway, 2001

KAUFMAN, DEBRA, "A flexible finish", *American Cinematographer*, vol.84, n° 4, April 2003

KELLY, RICHARD, *El título de este libro es Dogma 95*, Barcelona, Editorial Alba, 2001, pp. 18-22

MAGID, RON, "Techno Babel", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999

"Dream weavers", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998

"Height of fashion", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 9, September 1998

"A luminous Afterglow", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 3, March 1998

"George Lucas: past, present and future", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997

"An expanded universe", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997

"ILM and Ford team up for Mercury Launch", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 3, March 1995

"ILM magic is organized Mayhem", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 12, December 1994

"ILM breaks new digital ground for *Gump*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 10, October 1994

"3M's *Imagine* Ad dazzles eye of the beholder" *American Cinematographer*, vol. 75, n° 10, October 1994

"Peering behind Cameron's new curtain", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 12, December 1994

"Exploring the future of special effects", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 2, February 1994

"After *Jurassic Park*, traditional techniques may become fossils", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 12, December 1993

"CGI spearheads brave new world of special effects", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 12, December 1993

"Perrier Ad employs latest whistles and bells", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993

"Comic Book World Springs to Life for *Dick Tracy*, Lloyd, Ellenshaw Recount Design and Execution", *American Cinematographer*, vol. 71, n° 12, December 1990

MARZAL FELICI, JOSÉ JAVIER, "Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine digital", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 686, tomo CLXXIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Febrero 2003

MILLER, ARTHUR, "Natural lighting for interior sets", *American Cinematographer: special lighting suplement*, 2005

OPPENHEIMER, JEAN, "Mind games", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000

"An *Unforgettable* world of light and shadow", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 1, January 1996

"Revolutionary images", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996

PARISI, PAULA, "*Forrest Gump* gallops through time", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 10, October 1994

PAVLUS, JOHN, "Night fever", *American Cinematographer*, vol., n° 7, July 2001

PIZZELLO, CHRIS, "Gallopig ghost", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 12, December 1999

"Breaking slavery's chains", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1998

"Heavy weather hits Gotham city", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 7, July 1997

"Highway to hell", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, March 1997

"Between "Rock" and a Hard Place", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 9, September 1995

"Lending the Lottery and epic aura", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 4, April 1995

"*Batman forever* mines comic book origins", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 7, July 1995

"Honoring ingenuity", *American Cinematographer*, vol. n° 5, may 2005

"Interview with the vampyre taps new vein", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 1, January 1995

"*Natural born killers* blasts big screen with both barrels", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 11, November 1994

"A.S.C. Seventy-fifth anniversary", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 8, August 1994

"Forecasting the digital future", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 3, March 1994

"Energizer Ad recharges *King Kong*", *American Cinematographer*, vol. 75, n°3, March 1994

PROBST, CHRISTOPHER, "Welcome to de machine", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999

"New products: a camera for the 21st century", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 3, March 1999

"New products: Kodak's expanding *Vision*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 11, November 1998

- "Soup du jour", *American Cinematographer*, vol. 79 n° 11, November 1998
- "Playing for keeps on *The Game*", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 9, September 1997
- "Cold-blooded scheming", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 3, March 1996
- PIZELLO, STEPHEN; THOMPSON, PATRICIA; WILLIS, HOLLIS, "Sundance '99: a cooler climate", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999
- RHEA, MARJI, "Production slate: Music video award winners", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 1, January 1993
- RHEA, MARJI; PIZZELLO CHRIS, "Production slate: Angel studios", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993
- RUBIN, RUBIN, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- ROBLEY, LES PAUL, "CGI on a shoestring budget, Part III", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 11, November 1994
- ROIZMAN, OWEN, Filmmakers' forum: Cinematographers should share the spotlight", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 7, July 1995
- RUDOLPH, ERIC, "Flesh for fantasy", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 5, May 1999
- "Point east: A digital Dogma", *American Cinematographer*, vol. 80, n° 4, April 1999
- "Honoring the memory of *4 little girls*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1999
- "MOMA celebrates Super 8", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 7, July 1998
- "This is your life", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998
- "True luminaries", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998
- "Honoring the memory of *4 little girls*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1998
- "Exposing Hollywood's sordid past. *Film noir* gets a facelift in *L.A. Confidential*", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 10, October 1997

"Jazzed up" *American cinematographer*, vol. 77, n° 9, September 1996

"16 mm makes inroads in network television production", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 10, October 1995

SCHARRES, BARBARA, "The hard road to *Hard Target*", *American Cinematographer*, vol. 74, n° 9, September 1993

SINGER, MICHAEL, "*Final Analysis*: Freudian suspense, shot with style", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 3, March 1992

SONNENFELD, BARRY, "Shivers for blood simple", *American Cinematographer*, vol. 66, n° 7, July 1985

STORARO, VITTORIO, "Filmmakers' forum: The rights to sign ourselves as *Authors of Cinematography*", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 2, February 1995

TAQUINTO, MARILYN, *Pump'em full of lead, a look at gangsters at film*, New York, Twayne, 1998

THOMPSON, ANDREW, "Straight out of beantown", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 3, March 1997

"Magic bus", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 11, November 1996

"Trains, Veins and Heroin Deals," *American Cinematographer*, vol. 77, n° 8, August 1996

THOMPSON, ANDREW, O.; WILLIAMS, DAVID, E., "New products: New Cooke lenses", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998

"New products: New Fuji production and Intermediate stocks", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, February 1997

"Production slate: for queen and country", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 12, December 1998

"Fly girl", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 1, January 1998

"Desert Noir", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 10, October 1997

"Astral grandeur", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 5, May 1997

"Shanghai charade", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 4, April 1997

"New products: Arriflex high-speed camera, variable primes and universal lightweight matte-box", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 7, July 1996

THOMSON, PATRICIA, "The Idiots plays by Von Trier's rules", *American Cinematographer* vol. 81, n° 1, January 2000

"Production slate: Rechristening *The Kingdom*", *American Cinematographer*, vol. 79, n° 6, June 1998

TURNER, GEORGE, "Revenge served cold", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 10, October 1996

"Read all about it: *Newsies* revives the Musical", *American Cinematographer*, vol. 73, n° 5, May 1992

VACHAUD, LAURENT, "Le rouge et le noir", *Positif*, n° 420, Feb. 1996

VERNALIS, CAROL, "The most terrific sandbox: Music Video Directors, style and the question of the *auteur*" *Quarterly Review of Film and Video*, 25 : 5, 2008

WEXLER, HASKELL, "Filmmakers' forum: Artists' rights and social conscience", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 7, July 1994

WILLIAMS, DAVID, E., "Wrap shot", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 12, December 2003

WILLIAMS, DAVID E., "Production slate: *Perfect* images earn accolades", *American Cinematographer*, vol. 78, n° 7, July 1997

"The sins of a serial killer", *American Cinematographer*, vol. 76, n° 10, October 1995

WILLIAMS, DAVID, E., "Transforming Super 8. New stocks reinvigorate small format", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 11, November 1996

WILLIAMS, DAVID, E., "A passion for color", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 6, June 1996

"The art of darkness", *American Cinematographer*, vol. 77, n° 5, May 1996

Epígrafe 2.10.

ARGY, STEPHANIE, "Rags to riches", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, December 2008

"Short takes: Tapping Arri's D-20 for Jeffron's *Dance*", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 2, February 2006

"Short takes: A musical campaign gives Arri's D-20 a test run", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 1, January 2006

"Post focus: Improvements in virtual lighting", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 12, December 2005

"Short takes: Phoning it in-literally", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 2, February 2005

"Painting with virtual light", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 3, March 2001

"Production slate: Enter *Sandman*", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 2, February 2000

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "New products & services", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 10, October 2009

"New products and services: Panavision, Louma systems unveil Louma 2", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 9, September 2009

"New products and services: Kodak introduces Vision3 250D", *American Cinematographer*, n° 6, vol. 90, June 2009

"New products and services: Arri D-20 turns D-21", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 7, July 2008

"New products and services: Kodak unveils Vision3", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 2, February 2008

"Press releases: Arri lightweight zoom LWZ-1", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008

"Cinematographers as authors", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 3, March 2005

"In memoriam", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 11, November 2003

"The future of filmmaking", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000

ARGY, STEPHANIE; EDLUND, RICHARD, "Testing digital cameras", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 6, June 2009

BANKSTONE, DOUGLAS, "Habitat for inhumanity", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008

"New products and services: Arri unveils D-20 digital film-style camera prototype", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 2, February 2004

"All the rage", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 7, July 2003

"New products and services: Another 500-speed film stock", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 6, June 2002

"New products and services: New Fuji daylight film", *American Cinematographer*, vol. 83, n°1, January 2002

"New products and services: A digital revolution", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000

"New products & services: Arri unveils its new ST and LT cameras", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 6, June 2000

BERGERY, BENJAMIN, "Impressionistic cinema", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 7, July 2009

"Humanity's last hope", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 12, December 2006

"A nymph in our midst", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 8, August, 2006

BIRCHARD, ROBERT, S., "90 years of precision", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008

BOX, HARRY, "Cold call", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 11, November 2002

BOSLEY, RACHEL, K., "Production slate: A fateful connection", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008

"Dark Matters", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 8, August 2008

"Forging connections", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006

"Warrior king", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 11, November 2004

BAILEY, JOHN, "Filmmakers' Forum: The ID Dilemma, or: Why I still love celluloid", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008

"Filmmakers' forum: Digital, Digital getdown", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 11, November 2000

BIRCHARD, ROBERT, S., "90 years of precision", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008

BOSLEY, RACHEL, K., "Forging connections", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006

"Envisioning an empire", *American Cinematographer*, vol. 85, n°1, January 2004

CALHOUN, JOHN, "Fear and fantasy", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 1, January 2007

"Eternal love", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006

"Cops vs. robber", *American Cinematographer*, vol. n° 4, April 2006

"Genius hits the road", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 12, December 2004

"Points east: *Tarnation* finds beauty in chaos", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 11, November 2004

"Filmmakers' forum: Bill Pope, A.S.C. discusses *Spider Man 2's* finish", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 7, July 2004

"Heartbreak and loss", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 12, December 2003

"Interior landscapes", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 11, November 2003

"Techno lust", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003

"Man without fear", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 3, March 2003

CLARK, CURTIS, "Tomorrow's technology: A.S.C.'s Technology Committee helps shape the future", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 4, April 2006

COHEN, ED, "New products and services: Kodak premieres new color reversal film", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 3, March 2000

COMER, BROOKE, "Byzantine business plot begets *The Hudsucker Proxy*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 4, April 1994

CRUDO, RICHARD, "Filmmakers' forum: Into the digital breach", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000

- DAVIS, BOB, "Production slate: Indie drama and horror", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 4, April 2008
- "Losing Control", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 11, November 2007
- DEURING, DAVID, "Production slate: Lost and seemingly found", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008
- DEAKINS, ROGER, "On the future of filmmaking", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000
- DINOFF, DUSTIN, "New products and services: Cinematographers test Fuji 500D film stock", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 5, May 2002
- DOYLE, CHRISTOPHER, "A fantastic fable", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 9, September 2003
- FISHER, BOB, "Tomorrow's technology: Exploring the Digital Intermediate", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 4, April 2004
- "Escaping from chains", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 10, October 2000
- GABERT, SHELLEY, "Persistence of vision", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 7, July 2004
- GALLOTTI, GIOSE, "Baroque visions", *American Cinematographer*, vol. n° 9, September 2007
- GRAY, SIMON, "Sum of all fears", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 4, April 2009
- "One-man riot squad", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 7, July 2007
- "Hero shots", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 7, July 2006
- "The fate of middle-earth", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 1, January 2004
- HART, HUGH, "Production slate: A secret life", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 1, January 2005
- JAMES, J., *Digital Intermediates for film and video*, Oxford, Focal Press, 2006
- KAUFMAN, DEBRA, "New products and services: scanning the Arriscan's possibilities", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 2, February 2004

"A flexible finish", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 4, April 2003

HART, HUGH, "Production slate: A secret life", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 1, January 2005

KADNER, NOAH, "Vintage Indy", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 6, June 2008

HEMPHILL, JIM, "War and truth", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 12, December 2007

HOLBEN, JAY, "Big guns", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 7, July 2009

"Let there be light", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 8, August 2008

"A need for speed", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 5, May 2008

"Card sharks", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 4, April 2008

"New products and services: Panavision unveils new tools", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008

"Blood on the streets", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 12, December 2007

"New products and services: Catching up with the Dalsa Origin", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 1, January 2007

"A complex web", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 5, May 2007

"Man of the people", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 10, October 2006

"New products and services: Litepanels 1 * 1 LED", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 8, August 2006

"New products and services: Let there be digital: Panavision unveils digital cinematography camera system", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 9, September 2004

"Criminal intent", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 7, July 2002

"Ring leader", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 11, November 2001

"Boy wonder", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 7, July 2001

"Sole survivor", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 1, January 2001

HOPE-JONES, MARK, "Portrait of a lady", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 9, September 2008

HORA, JOHN, C., "A.S.C. statement on digital cinema", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 8, August 2000

KADNER, NOAH, "Rock 'em, sock 'em robots", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 8, August 2008

"New products and services: Red readies 4K camera", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007

"Post Focus: Lynch goes digital with *Inland Empire*", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007

MAGID, RON, "Masters of disaster", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 6, June 2004

MUSITANO, GILES, "Production slate: Super8 on the big screen", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 7, July 2001

OPPENHEIMER, JEAN, "A high price for progress", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, December 2008

"A frightening fable", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 9, September 2008

"Production slate: Inmortalizing Spanish strife", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 8, August 2007

"Production slate: family secrets", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 12, December 2006

"Production slate: Deadly dealings in Africa", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 10, October 2005

"Boys from Brazil", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 2, February 2003

"Young blood", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 9, September 2005

PAVLUS, JOHN, "High life", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 1, January 2005

"A bride vows revenge", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 10, October 2003

PIZZELLO, STEPHEN, "New products & services: Bi-color LED burns bright", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 4, April 2009

- "Blood for oil", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1, January 2008
- "Deep cover", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 10, October 2006
- "Darkest Noir", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 9, September 2006
- "Images that linger", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 5, May 2004
- "Production slate: Lovable loser", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 12, December 2003
- "Downward Spiral", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 10, October 2000
- "Smash-mouth football", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 1, January 2000
- POSTER, B. POSTER, "Filmmakers' forum: When will film be dead?", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 8, August 2000
- PROBST, CHRISTOPHER, "Dangerous beauty", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 11, November 2005
- "A hostile takeover", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 7, July 2005
- "Hell to pay", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 4, April 2005
- "A retro future", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 10, October 2004
- "Points east: Super 16 makes great strides", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 5, May 2002
- "Secret agent man", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 6, June 2000
- "Sex and the city", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 3, March 2000
- "Paradise lost", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 2, February 2000
- SILBERG, JON, "Kink and the city", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 5, May 2008
- "Deconstructing Bob Dylan", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 11, November 2007
- "Production slate: A gothic childhood", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006
- "Paradise lost", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 8, August 2005
- "Master of light", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 10, October 2004

"The mind of a madman", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 5, May 2004

"A master sleuth", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 4, April 2002

STASUKEVICH, IAIN, "1-Man riot squad", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, December 2008

"Short takes: *Milia* showcases Arri's D-20", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 4, April 2008

"Fuji Eterna Vivid 160", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 6, June 2007

THOMSON, PATRICIA, "Embracing anamorphic", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 2, February 2009

"The making of a president", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 11, November 2008

"Electrifying riffs", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 2, February 2008

"Production slate: A body fails, a mind adapts", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 1 January 2008

"Walking the halls of fate", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 10, October 2003

"Production slate: Finding her eye", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006

"Conjuring the past", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 9, September 2006

"Production slate: A difficult divorce", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 11, November 2005

WALLA, CLAIRE, "Production slate: On the ropes", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 22, May 2009

WIENER, DAVID, "Life in the fast lane", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 3, March, 2001

WILLIAMS, DAVID, E., "Few against many", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007

"Cold case file", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 4, April 2007

"A line in the sand", *American Cinematographer*, vol. 88, n° 3, March 2007

"Symbolic victory", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 11, November 2006

"Taking on water", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 6, June 2006

"A darker side of fantasy", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 12, December 2004

"High-flying adventure", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 1, January 2001

WINTERS, ROCHELLE, "Love on the rocks", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 7, July 2001, July 2001

WITMER, JON, D., "Watchmakers", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 4, April 2009

"Dead reckoning", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 2, February 2009

"Memoirs of a Spook", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 10, October 2008

"Some kind of monster", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 3, March 2008

"Production slate: Murrow vs. McCarthy", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 11, November 2005

Bibliografía específica: Capítulo 3

ALONZO, JOHN, A. "Behind the scenes of *Chinatown*", *American Cinematographer*, vol. 56, n° 5, May 1975

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, "A Man for All Seasons, Oswald Morris (BSC) earns ASC's International Award", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 3, March 2000

"The five films nominated for best cinematography of 1980", *American Cinematographer*, vol. 62, n° 5, May 1981

"The photography of *Exorcist II: The heretic*", *American Cinematographer*, vol. 58, n° 8, August 1977

"Photographing The French connection", *American Cinematographer*, vol. 53, n° 2, February 1972

"Color in the motion picture", *American Cinematographer*, vol. 50, nº 1, January 1969

"Will color help or hinder?", *American Cinematographer*, vol. 16, nº 3, March 1935

ARNHEIM, RUDOLPH, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza editorial, 2002

El cine como arte, Barcelona, Paidós, 1996; *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986

AUMONT, JACQUES, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992; *Le couleur en cinema*, París, Cinématèque Française, 1995

Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Barcelona, Paidós, 1995; *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1ª edición 1997

ASSOCIATION OF EUROPEAN CINEMATOGRAPHERS (IMAGO), *Making Pictures: A century of European cinematography*, Aurum Press Ltd., 2003

AUMONT, J.; MARIE, M., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 2ª edición 1993; *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001

BALIO, T. (Editor), "Red, Blue and lots of green: The Impact of color television on Feature film production", *Hollywood in the age of Television*, Boston, Mass.; Unwin & Hyman, 1990

BERGERY, BENJAMIN, "The last emperor", *Reflections, twenty-one cinematographers at work*, Hollywood, ASC Press, 1ª edición 2002

BROWN, GARRETT, "The steadicam and *One from the heart*", *American Cinematographer*, vol. 63, nº1, January 1982

DALLE VACCHE, ANGELA; PRICE, BRIAN (Editores), *Color, the film reader*, New York, Routledge, 1ª edición 2006

DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976

ECO, UMBERTO, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1990

EISENSTEIN, SERGEI, *The film sense*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1ª edición 1942;

Film form, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1ª edición 1949

HAINES, RICHARD, *Technicolor Movies: The history of Dye Transfer printing*, Jefferson, N.C.; McFarland & Co., 1993

HELLER, EVA, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004

JONES, LOYD, A., "The emotional appeal of color", *American Cinematographer*, vol. 10, nº 8, August 1929

KINDEM, GORHAM (Editor), "Hollywood's conversion to color: The technological, economic and aesthetic factors", *The American Movie Industry*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1982

MARZAL FELICI, JAVIER, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid Cátedra, 2007

MISEK, RICHARD, *Chromatic Cinema: a history of screen color*, Oxford (UK) Wiley-Blackwell, 2010

NEALE, STEVE, *Cinema and Technology: Sound, Image, Colour*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1985

PAVLUS, JOHN, "High life", *American Cinematographer*, vol. 86, nº 1, January 2005, pp. 38-53

PINSKER, BETH, "Topsy-Turvy", *American Cinematographer*, vol. 81, nº 3, March 2000

PIZZELLO, STEPHEN (editor), "Shadows of the psyche", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 2 February 2001

"A clash of two cultures", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 2, February 2001

PIZZELLO, STEPHEN, "Dangerous beauty", *American Cinematographer*, vol. 86, nº 11, November 2005

"Production slate: *Crazy colors*", *American Cinematographer*, vol. 82, nº 8, August 2001

"Downward Spiral", *American Cinematographer*, vol. 81, nº 10, October 2000

PROBST, CHRISTOPHER, "Screen gems: Slawomir Idziak, *Black Hawk Down*", *American Cinematographer*, vol. 83, nº 6, June 2002

SILBERG, JON, "A pop life", *American Cinematographer*, vol. 84, nº 8, August 2003

SONTAG, SUSAN, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984

VILLAFANE, JUSTO, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1998

VON GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Teoría de los colores*, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1992

ROMAGUERA I RAMIO, JOAQUIM; ALSINA THEVENET, HOMERO (Editores), "Del color en el cine", *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998

BANKSTON, DOUGLAS, "A pocket full of shells", *American Cinematographer*, vol. 81, n° 9, September 2000, pp. 60-62, 66-72

BASTEN, FRED, E., *Glorious Technicolor: The movies' magic rainbow*, Connecticut, Easton Studio Press, 2005

BERGERY, BENJAMIN, "The price of revenge", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 2, February 2006

"Cinematic impressionism", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 12, December, 2004

BIRCHARD, ROBERT S., "A Master's palette", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 3, March 2006

"Witness, John Seale, ACS", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 4, April 1986

BOSLEY, RACHEL, K., "Warrior king", *American Cinematographer*, vol. 85, n° 11, November 2004

"Bohemian Rhapsody", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 6, June 2001

BOX, HARRY, "Cold call", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 11, November 2002

CALHOUN, JOHN, "Hard knocks", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 6, June 2005

"Horse power", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 8, August 2003

CLAIRE, T.S., "Agfa's new three color photography process", *American Cinematographer*, vol. 18, n° 2, February 1937

COE, BRIAN, *The History of movie photography*, New York, New York Zoetrope, 1982

CRISPINEL, W.T., "As to Cinecolor", *American Cinematographer*, vol. 15, n° 1, January 1934

DAVIS, BOB, "Composing with color", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002

FISHER, BOB, "Guiding light", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001

"Large format expands *Little Buddha*", *American Cinematographer*, vol. 75, n° 15, May 1994

GAVIN ARTHUR, "Photographing *Cleopatra*", *American Cinematographer*, vol. 44, n° 7, July 1963

GOODHILL, DEAN, "Manhattan, black and white romantic realism", *American Cinematographer*, vol. 63, n° 11, November 1982

GRAY, SIMON, "Hell or high water", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 11, November 2003

"Ring bearers", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 12, December 2001

GUNNING, TOM, "Colorful metaphors: the attraction of color in early silent cinema", *Fotogenia*, n° 1, 1994

HART, HUGH, "Production slate: A secret life", *American Cinematographer*, vol. 86, n° 1, January 2005

HEURING, DAVID, "Footsteps worth following", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 3, March 2003

HOLBEN, JAY, "A demon from above", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 2, February 2002

JONES, LOYD, A., "On tinted film for sound positives", *American Cinematographer*, vol. 10, n° 7, July 1929

KEANE, NORMAN, "Cinecolor moves around", *American Cinematographer*, vol. 29, n° 11, November 1948

LIGHTMAN, HERB, A., "Cinematographer with split personality", *American Cinematographer*, vol. 49, n° 2, February 1968

"Reflections in a golden eye, viewed through a glass darkly", *American cinematographer*, vol. 48, n° 12, December 1967

"The red shoes", *American Cinematographer*, vol. 30, n° 3, March 1949

- LIMBACHER, JAMES, *Four aspects of film*, New York, Arno Press, 1978
- MAGID, RON, "Comic book world springs to life for Dick Tracy", *American Cinematographer*, vol. 71, n° 12, December 1990
- MILNER, VICTOR, "Tinted stock for better pictures", *American Cinematographer*, vol. 13, n° 6, June 1932
- MINGUET BATLLORI, JOAN, "Segundo de Chomón and the fascination for colour", *Film History*, vol. 21, 2009
- MUSSEHL, ALLAN, A., "Color in early motion pictures", *American Cinematographer*, vol. 65, n° 12, December 1984
- OPPENHEIMER, JEAN, "Fellow foodies", *American Cinematographer*, vol. 90, n° 8, August 2009
- "Production slate: Down in the trenches", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 12, December 2001
- ZONE, RAY, "Emotional triggers", *American Cinematographer*, vol. 83, n° 8, August 2002
- PERKINS, V., *El lenguaje del cine*, Madrid, Ediciones Fundamentos, 4ª edición, 1997
- READ, PAUL, "Unnatural colours. An introduction to colouring techniques in silent era movies", *Film History*, vol. 21, 2009
- SCHAEFER, DENNIS; SALVATO, LARRY, *Maestros de la luz*, Madrid, Plot ediciones, 1ª edición 1990
- SILBERG, JON, "A Universe X-pands", *American Cinematographer*, vol. 84, n° 4, April 2003
- "Production slate: A magic Paris", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 9, September 2001
- STEELE, GREGG, "On location with *The Godfather*", *American Cinematographer*, vol. 52, n° 6
- STULL, WILLIAM, "Explanation of the Trichrome Technicolor", *American Cinematographer*, vol. 16, n° 1, January 1935
- THOMSON, PATRICIA, "Electrifying riffs", *American Cinematographer*, vol. 89, n° 2, February 2008

"Conjuring the past", *American Cinematographer*, vol. 87, n° 9, September 2006

TOMADJOGLOU, KIM, "Introduction: Early colour", *Film History*, vol. 21, n° 1, 2009

WEINBERG, JOEL, "*Sugarbaby* -a color-drenched story", *American Cinematographer*, vol. 67, n° 5, May 1986

YOUNG, FREDDIE, "A method of pre-exposing colour negative for subtle effect", *American cinematographer*, vol. 47, n° 8, August 1966

ZONE, RAY, "A novel approach to Dune", *American Cinematographer*, vol. 82, n° 2, February 2001

Páginas web

<http://www.studiodaily.com/filmandvideo/searchlist/4932.html>

<http://www.aecdirfot.org/biblio/dirfoto1.htm>

http://www.cameraguild.com/interviews/chat_storaro/storaro_bulworth.htm

<http://www.oscars.org/awardsdatabase/index.html>

http://www.ascmag.com/news/awards/awards_history.php

<http://www.kodak.com/US/en/motion/products/chrono1.jhtml?id=0.1.6.20&lc=en>; <http://www.motion.fuji.co.uk/misc/history.html>

<http://163.117.22.103/postproduccion/unidades/contenidos/cineversusaltadefinicion.pdf>

http://www.cameraguild.com/index.html?magazine/stoo101.htm~top.main_hp

<http://www.theasc.com/magazine/nov98/soupdujour/pg3.htm>

<http://www.imago.org/index.php?page=77>

<http://www.theasc.com/magazine/aug98/saving/index.htm>

<http://www.mvpa.com/>,

<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=8445f64fe255bcd>

<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/vvlist.htm>

<http://www.imdb.com/SearchTechnical?PCS:Super%2016>

- http://www.bristol.ac.uk/drama/colour_conference/abstracts.pdf
<http://www.muspe.unibo.it/period/fotogen/num01/numero1d.htm>
http://www.bristol.ac.uk/drama/colour_conference
<http://www.aecdirfot.org/socios.php>
<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=2679&PHPSESSID=ede3c8a0e24>
<http://www.theasc.com/magazine/starwars/index.html>
http://motion.kodak.com/US/en/motion/Products/Chronology_Of_Film/chrono4.htm
<http://www.imago.org/index.php?societies>
<http://www.academiadecine.com/>
<http://www.aecdirfot.org/prisma.html>
<http://www.madridimagen.com/>
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/toddlst.htm>
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/trlist.htm>
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/c65story.htm>
<http://www.cinematographers.nl/FORMATS1.htm>
<http://www.cinematographers.nl/FORMATS1.htm>
<http://www.cinematography.net/Files/univision.pdf>
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcr1.htm>
<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/sslist.htm>
<http://www.arri.com/news.html?article=531&cHash=ec3a426f28>
CARROLL NÖEL, "Film Form: an argument for a functional theory of style in the individual film- Style in cinema";
http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_32/ai_55082380/

DVD

GLASSMAN, Arnold, *Visions of lights; The art of cinematography*, [DVD], United States and Japan, American Filme Institute y Japan Broadcast Corporation, 1992. 90 min.