UNIVERSIDAD DEL CINE

COLECCIÓN TESIS DIGITALES N° 6

Los Amantes del Círculo Polar: El reverso de la causlidad.

Matías Romeo Baraviera

2022

Los amantes del Círculo Polar:

El reverso de la casualidad

UNIVERSIDAD DEL CINE

Matías Romeo Baraviera

Los amantes del Círculo Polar:

El reverso de la casualidad

Universidad del Cine

Buenos Aires

2022

Colección Tesis Digitales N° 6

Baraviera, Matías Romeo
Los amantes del Círculo Polar : el reverso de la casualidad / Matías Romeo Baraviera. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Cine, 2022.
Libro digital, PDF - (Tesis digitales ; 6)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48192-6-0

1. Cine Contemporáneo. I. Título.
CDD 778.5

Contacto con el autor: matias.baraviera@ucine.edu.ar
Contacto Editorial Universidad del Cine: editorial@ucine.edu.ar
Consultar la actividad editorial de la Universidad del Cine
Otros formatos disponibles: EPUB / MOBI
ISBN: 978-987-48192-6-0
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Colección Tesis Digitales N° 6

- La Universidad del Cine autoriza la libre descarga y distribución del presente material sin fines comerciales, respetando la integridad del texto y citando su autor, título y editorial.

- Las opiniones y contenidos de la presente publicación no constituyen ni representan necesariamente el pensamiento institucional de la Universidad del Cine, sino que son de exclusiva responsabilidad del autor

Agradecimientos

Deseo expresar un especial agradecimiento al Doctor Ezequiel De Rosso, director de esta tesis, quien a lo largo de los años que ha llevado este trabajo, ha participado con numerosas perspectivas y reflexiones.

A Anne Dahl, por los aportes y las traducciones desde Finlandia. A Amara Palacios y Tobias Ulrich, por las contribuciones y transcripciones de los contenidos en alemán.

A Tamara Rajmilevich, Laura de los Santos, Florencia Scholand, Natalia Ponti, Marina de Torres, Verónica Giancristiano, Alejandra Álvarez Lubertino, Luís Facelli y Biblioteca de la Universidad del Cine.

Introducción

El reflejo del amante en los ojos del amado.

Los amantes del Círculo Polar de Julio Medem, cuenta la historia de amor prohibido entre dos niños, desde la perspectiva de cada uno de ellos. Así, Ana y Otto refieren desde la adultez a su pasado más remoto, en fragmentos de recuerdo que la película presenta de manera alternada. De este modo, cada instante escogido para narrar esta historia es evocado desde el punto de vista de cada uno de sus dos protagonistas -y en consecuencia presentado por duplicado- con detalles y particularidades propios de cada recuerdo. La historia se construye, entonces, repitiéndose a sí misma, pues cada acontecimiento es abordado dos veces, pero a su vez variando, en relación a los distintos relatos que se realizan sobre los mismos hechos, para completar la dualidad de voces propuesta.

A la manera de dos espejos enfrentados, *Los amantes del Círculo Polar* se presenta como un texto recursivo, donde para articular la construcción del relato, las variaciones sobre las que versa el *film* se sostienen sobre dos tropos: la <repetición> y la <hipérbole>. La <repetición> -que opera en instancias tan disímiles como la disociación del punto de vista o en recursos lingüísticos como el palíndromo- es puesta en relación directa con los ojos concebidos como red, como círculo, como mirada y como espejo. De esta manera, la <repetición> como recurso formal, se desplaza en niveles temáticos que en su recurrencia van tramando el *film*. Por otra parte, la <hipérbole> -que se rige por una determinada lógica del exceso- habita tanto en la sintaxis como en el orden temático, aportando uno de los rasgos propios del melodrama e introduciendo una variable que condiciona el verosímil y acerca el *film* a las construcciones propias de género. En consecuencia, la alternancia propuesta se nutre de procedimientos y herramientas que dan forma al discurso, articulando las voces narrativas de los protagonistas que, desde la condición vedada de amantes, describen su historia.

Este estudio se conduce, entonces, a través del desarrollo y la problematización de conceptos tales como <punto de vista>, <focalización>, <serie>, <repetición> o <circularidad>, -entre otros aplicados al *film* elegido- y

articula la investigación sobre los rasgos que definen la poética fílmica de Julio Medem, al interior de la película seleccionada. Para estructurarlo, se distinguen campos de problemas teóricos de índole temática, retórica y enunciativa[1], dentro del abanico general de conocimiento que plantea la Semiótica[2]. De esta forma, se expone un cruce de estos órdenes discursivos y se los analiza utilizando herramientas propias de cada uno.

Pero, además, *Los amantes del Círculo Polar* muestra el intento de aplicar una determinada forma sobre una materia narrativa, dónde todos los elementos que componen la película parecieran estar al servicio de una disposición formal. Resulta interesante, entonces, pensar que el *film* se construye mediante la articulación de transposiciones temáticas en problemáticas de tipo estructural. Así, un procedimiento que atañe a la estructura es figurado en el texto a partir de motivos recurrentes, principalmente el del círculo que no logra cerrarse y el de una imagen persistente, que da la vuelta a un instante: el reflejo del amante en los ojos del amado.

El trabajo de la tesis se ciñe, entonces, al análisis del *film* y el estudio de los problemas que plantean tanto la estructura como el contenido y que resultan procesos constitutivos al interior del relato. La investigación permite, una vez transitadas las actividades y procesos inherentes al desarrollo de la escritura, elaborar categorías de pensamiento que surgen del propio estudio del texto fílmico, estableciendo relaciones recíprocas entre la sintaxis y la temática del relato. Se tiene como premisa estudiar la historia de la circulación del texto fílmico generada a partir de sus lecturas en el aparato de la recepción.

Con tal fin, se establecen como objetivos generales situar el *film* en el contexto histórico social del cine español de las últimas décadas, identificar procedimientos intrínsecos de significación, su impacto en la estructura y la producción de sentido, y finalmente establecer si determinadas construcciones propias del texto, se corresponden con un momento específico de la historia de la cinematografía en España. Asimismo, como objetivos específicos, se determina aislar la película para constituirla en objeto de análisis -a fin de poder explicar la tensión con la historia del cine español y el lugar de Julio Medem en la serie histórica de la filmografía de ese país-, establecer los usos del género[3], plantear un modo específico del melodrama, precisar los niveles en los que opera la manipulación formal del texto fílmico y delimitar los puntos de fuga del

relato.

El análisis incluye la reflexión sobre el modo en que se construye y cuenta la historia, el punto de vista de la narración, los distintos canales de información esgrimidos en la película para producir significado, el compromiso político e ideológico del autor, la vuelta referencial y consecuente del texto fílmico sobre el propio medio cinematográfico y la perspectiva del aparato receptivo.

En última instancia, el propósito de los dos primeros capítulos es estudiar y analizar distintos conceptos aplicados al *film*, que serán retomados en los dos siguientes, para elaborar una coda que los involucre como parte de un círculo mayor, en donde cada uno tenga una función concreta, dentro de la macro estructura que propone *Los amantes del Círculo Polar*.

CAPÍTULO 1: Español de cine.

"La forma debe estar conmovida por el contenido"[4]
Julio Medem

Como pocas cinematografías alrededor del mundo, la del cine español tuvo una historia atormentada, desde sus inicios, por políticas de censura y complejas redes legislativas que conspiraron contra el desarrollo de una industria incipiente. La debilidad instrumentada por una ineficiente puesta en funcionamiento y un bloqueo político, constituía el germen de una enfermedad que paralizaba un sector de la España de principios de siglo XX, evidenciando una cronicidad futura.

Como contrapartida, e intentando enarbolar la bandera de una cinematografía nacional, un colectivo de voces pujaba desde el centro de la península con el único objetivo de consolidar un sistema de producción propio y a la altura de otras naciones europeas. Mientras en España se desarrollaba este proceso, otros países como Alemania, Francia, Inglaterra, Italia, Dinamarca, Rusia o Suecia, habían logrado sentar las bases para codificar el discurso cinematográfico en un relato histórico sustentable, tanto desde la técnica como desde la academia.

Con el correr de los años, fuera y dentro de España creció un prejuicio de tinte intelectual, que menospreció la calidad del cine español negando su existencia y tildándolo de irrelevante o indigno de merecer estudio. Uno de los primeros en defender esta postura fue el Director General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Información y Turismo franquista, José María García Escudero. Burlándose de la situación, el funcionario publicó en 1957 un libro titulado *La historia en cien palabras del cine Español y otros escritos sobre cine*[5]. En efecto, durante la dictadura de Franco la industria cinematográfica, que ya había sido devastada durante la Guerra Civil, fue acechada y literalmente desgarrada por las prácticas de la censura y las políticas de prohibición (ver Anexo I, Reseña histórica del cine español).

La década de los ochenta marcó un hito emblemático en la historia española. En el terreno de lo cinematográfico, tras la muerte de Franco se produjo el resurgimiento de la producción y el desborde de los estrenos antes prohibidos.

Fueron los años del “destape” y la “movida”, una transgresión a la estética y la cultura del régimen, considerado inamovible hasta ese entonces. Fue un momento de efervescencia cultural, sensación de libertad y espontaneidad popular.

Con el advenimiento de la democracia y la entrada en la década de los noventa, la Industria Cinematográfica volvió a ganar vigor de la mano de una nueva generación de realizadores. Aires de cambio trajeron a un grupo de jóvenes que tenía como principal distintivo ser la primera camada de directores del post franquismo. Con ellos llegaron argumentos que conjugaron autoría y comercialidad, en películas sobre jóvenes nacidos en democracia, que comenzaban a ser dirigidas por ellos mismos.

En los últimos años, la apertura de canales de difusión y la creación de nuevas tecnologías, causó un profundo cambio en las formas de producción cinematográfica. Principalmente, la creciente expansión de las televisoras públicas y privadas redundó en una importante fusión entre el mundo cinematográfico y el audiovisual. De la misma forma, la creación de nuevas filmotecas regionales y la escritura de documentos de investigación y reflexión en departamentos universitarios, marcó un despertar del interés por el cine hispánico en la academia internacional.

Los años noventa y la nueva ola de realizadores.

Al cine español de los noventa le urgía satisfacer la demanda de exhibición, antes reprimida. Y, justamente, la apertura social española favoreció la inclusión de tópicos censurados durante la dictadura de Franco. En consecuencia, el proceso de secularización -producto de la desvinculación progresiva de la Iglesia católica-, el destape sexual, el cuestionamiento de las políticas implementadas y la crítica generalizada, fueron algunas de las constantes temáticas del período.

Pero también la década de los noventa estuvo marcada por la confluencia de distintos grupos de realizadores que aportaron pinceladas disonantes al panorama cinematográfico, renovando las anquilosadas estructuras de la

industria española. En la revista francesa *Positif*, Philippe Rouyer, se refirió a esta camada, hablando de una "*Nouvelle Vague Iberique*[6]". La generación de veteranos directores del cine español, como Víctor Erice, Vicente Aranda o Carlos Saura, se yuxtapuso con la de antiguos colegas que transitaban el final de su carrera, como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o Fernando Fernán Gómez y la nueva camada de jóvenes realizadores. Entre estos últimos, encontramos a Julio Medem, José Luís Guerín, Juan Manuel Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Fernando León de Aranoa, Benito Zambrano, Fernando Trueba, Isabel Coixet e Icíar Bollaín. Para muchos se trató de una generación sin la voluntad social de denunciar, sin conciencia del pasado y con una falta de perspectiva que los mantenía contemplando la realidad de una España moderna, democrática, en crisis, pero inseparable del hiperconsumo. Para otros, significó el fenómeno sin precedentes de una nueva ola de más de doscientos realizadores, que marcaron su debut en la historia de la filmografía española.

Una constante entre estos directores, muchos de los cuales trabajaban en televisión, es el uso de los géneros propios de la cultura de masas. Puede pensarse el caso de Amenábar, con el thriller en *Tesis*, con lo fantástico y las historias de crimen en *Abre los ojos*, el relato de fantasmas en *Los otros* o el melodrama en *Mar adentro* -galardonada con un Oscar a la mejor película extranjera en 2004-, siendo estos, ejemplos que pueden encontrar equivalentes en las filmografías de los demás cineastas del período. Pedro Almodóvar, por su parte, se consolidó como el gran transgresor y sus películas encontraron un equilibrio estilizado entre los tópicos españoles y el melodrama, cristalizando un estilo único, reconocible dentro y fuera de España.

Desde la crítica, en un artículo publicado por la revista española *Dirigido*, Carlos Losilla ensayó una referencia a *El sol del membrillo*, de Víctor Erice -ganadora del Premio del jurado en el Festival de Cannes en 1992-. Allí, la destacaba como la mejor película de los años noventa:

> *"En lo que se refiere a modernidad no debe existir duda alguna, como así atestigua el hecho sintomático de que fuera elegida la mejor película de los noventa por las filmotecas de todo el mundo. En cuanto a su pertenencia a un tiempo y un país en perpetuo estado de solipsismo*

infantil, igualmente, no tiene parangón: tras una década, la de los ochenta, caracterizada por un manierismo ensimismado, sin duda fruto de la mayor operación de homogeneización jamás sufrida por el cine español, la película de Erice dejaba por enésima vez bien claro que la resistencia seguía activa y gozaba de excelente salud. En otras palabras, ¿por qué fingir que habíamos crecido cuando todo continuaba siendo igual?"[7]

Por su parte, Julio Medem estrenó Vacas en 1992, marcando su debut en los largometrajes y convirtiéndose en uno de los primeros directores de su generación en llegar a las salas de cine. A su vez, finalizada la década, fue pionero en el uso de tecnologías digitales para el rodaje de Lucía y el sexo. Se trata de uno de los autores europeos más personales y consecuentes en su filmografía. Lo que sorprende en Medem, es la seriedad y el apasionamiento hasta el éxtasis, de una obra que posee un importante mundo onírico y sensorial.

El cine de género y la figura del autor.

Tanto en el cine como en la literatura, la crítica -mayoritariamente europea- privilegió la figura y la escritura del artista, sobre la producción de géneros. En el campo de la cinematografía, el concepto de <cine de autor> surgió en la Francia de los años cincuenta y su característica principal fue la búsqueda del original. Uno de los textos emblemáticos de esta corriente fue el manifiesto de Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant garde: la camera stylo*[8], que comparaba a la cámara cinematográfica con una pluma, para metaforizar el proceso de creación personal del escritor, en consonancia con el del director cinematográfico. Unos años más tarde, el movimiento de la *Nouvelle Vague* se opuso al modelo hollywoodense del Studio System, fundamentando la creación artística y original del autor en la superación de la producción de *films* de género. La visión personal y su transposición al celuloide constituían el sello propio de la identidad del autor. Sin embargo, *la politique des Auteurs* expresó desde la revista *Cahiers du Cinéma*, una reivindicación a ciertos directores, cuya consolidación no resultaba excluida por pertenecer al sistema de

estudios de la industria americana. Entre ellos, distinguió los nombres de Alfred Hitchcock, Orson Welles, Vicente Minelli o Howard Hawks, como grandes autores.

En el cine americano, por el contrario, la etiqueta de *género* se asociaba a la casa productora del *film* y daba pautas al espectador sobre aquello que vería en la pantalla. En otras palabras, encerraba un colectivo de características codificadas según la norma institucionalizada. De esta forma, el modelo narrativo de la industria era visualmente reconocible por su sistematicidad, fórmula comercial y construcción crítica.

Ahora bien, la serialidad, dentro de la filmografía de un director, habla de la visibilidad de ciertos temas recurrentes, con imágenes que evidencian la construcción de un imaginario. De este modo, la firma del autor y la regularidad en determinados tópicos construye, en el seno de la recepción espectatorial, la identificación de patrones conocidos. Se trata de aquello que permite identificar y reconocer rasgos de forma y contenido, dentro de la producción de autor. En el caso del cine español, puede notarse que determinadas estructuras genéricas, pasadas por el tamiz de la historia y combinadas con la escritura de los principales directores, trazan un entramado de vectores, cuyas direcciones parecieran unirse en distintos puntos, a partir de los cuales es posible pensar la unidad de una cinematografía nacional (ver Anexo I, *Reseña histórica del cine español*).

La actitud de Julio Medem en relación al trabajo con el género, pareciera desprenderse de un uso específico de las codificaciones del cine clásico combinadas con características de tinte local. Algo similar a lo que sucede con otros autores -como Víctor Erice, Bigas Luna o Icíar Bollaín- emparentados con la búsqueda de un estilo personal a partir de un uso definido del género. Distinto es el caso de las películas de Alex de la Iglesia o Alejando Amenábar donde se pone de manifiesto una concreta vinculación a géneros ya establecidos.

A su vez, Medem incluye en cada uno de sus *films* una dedicatoria personal, cargándolo de una connotación especial, emparentada directamente con la idea de autor y la firma identitaria. No solo acompaña los títulos de crédito con leyendas autorales del tipo “Una película de Julio Medem”, sino que inserta referencias familiares o biográficas planteando abiertamente la noción

de autor. *Lucía y el sexo* está dedicada “A Montse”
-su actual pareja-, *La ardilla roja*, “A Alicia, nuestra hija”, *Tierra*, “A mi hijo Peru”, y *Los amantes del Círculo Polar*, “A la memoria de mi padre”.

El cine de Julio Medem

La de Julio Medem es una historia plagada de controversias y fuegos cruzados. La crítica española le reconoce su capacidad para crear un lenguaje propio y específicamente visual a la vez que objeta, muchas veces, el resultado final de la cinta. Se trata, quizás, de un director al límite de lo ortodoxo, tanto en su estética cinematográfica, como en la creación de un mundo que plantea la búsqueda de “un gesto emocionado y preciso, en el que la forma se derrame sobre el contenido”[9].

Su calidad de autor ha sido establecida tanto por la crítica académica (ver Santaolalla[10], Smith[11] y White[12]), como por las reseñas periodísticas que su obra ha suscitado dentro y fuera de España. A continuación, un repaso de las más destacadas. Tomás Fernández Valentí, por ejemplo, hacía referencia al uso del azar como herramienta narrativa y destacaba el espíritu surreal de las películas de Medem, en la revista *Dirigido*.

“Cineasta imprevisible e iconoclasta, gusta de construir la mayoría de sus ficciones alrededor de situaciones marcadas por el azar, la casualidad y los giros caprichosos proporcionados por un destino ciego que golpea, en ocasiones de forma inmisericorde, a sus personajes. Estos últimos tampoco responden a parámetros convencionales, ‘naturales’, sino que la mayoría de las veces están llenos de inesperadas cualidades”[13].

En efecto, Medem utiliza el recurso del azar como una suerte de patrón decididamente artificioso, para crear las condiciones necesarias y dotar a sus historias de una constante estilística vinculada a lo sobrenatural. También para dirigir sus relatos hacia exóticos paisajes geográficos, como Finlandia en *Los amantes del Círculo Polar* o la isla de Formentera en *Lucía y el sexo.* Aun así, la puesta en escena del director donostiarra demuestra su compromiso y convicción con todas y cada una de las casualidades que, de forma

absolutamente deliberada, dan cuerpo a los relatos de su filmografía.

Se trata del cineasta más inquieto y singular entre cuantos impulsaron la renovación creativa que vivió el cine español a comienzos de la década de los noventa, con una esforzada voluntad por narrar en imágenes aquellos rincones más oscuros de la mente humana. A su vez, el carácter ambiguo de su obra, se articula combinando lo fantástico y lo real. “Siempre tengo a mano el camuflaje de la ficción que me permite ir más lejos en mi realidad”, confiesa Medem[14].

Existen algunas constantes estilísticas que caracterizan y articulan el *weltanschauung* -la cosmovisión o la idea del mundo- de Julio Medem, dando unidad y rigiendo los parámetros autorales de su filmografía (ver “Filmografía de Julio Medem”). A continuación, repasaremos algunas de las más representativas.

Como en toda pieza que trabaje con las herramientas del melodrama, el *amor* en los films de Julio Medem puede considerarse como aquel motor que hace avanzar la acción y desencadenar situaciones extraordinarias (ver capítulo 2, “La hipérbole y el melodrama”). Abandonar el núcleo familiar y huir lejos, como en Vacas; mentir sin límites y jugarse la vida, como en La ardilla roja; viajar hasta el mismísimo Polo Norte, como en Los amantes del Círculo Polar; o ser el desencadenante de una carrera en la búsqueda del olvido, como en Lucía y el sexo, pueden ser algunas de las hazañas justificadas por ese sentimiento.

La *muerte* es aquella otra pulsión que arroja a los personajes de Medem a ese viaje iniciático que los aleja de su realidad y los hace escapar. Cuando la muerte de un ser amado no se asume, la única alternativa que pareciera quedar en el universo de Medem es la fuga: Otto tras la muerte de su madre, en Los amantes del Círculo Polar; Lucía tras la desaparición de su novio Lorenzo, en *Lucía y el sexo*; Tomás y su atormentada viudez, en *Tierra*.

Pero *la huida* también es el pasaporte para el inicio de un proceso de cambios que, en su entorno habitual, los personajes no podrían realizar. Ellos buscan borrar las marcas identitarias que los condujeron a las situaciones de las que se encuentran escapando. En *Los amantes del Círculo Polar*, *La ardilla*

roja y *Lucía y el sexo*, la huida los libera de ataduras y ante la incertidumbre del futuro, los hace replantearse la propia existencia. De Euskadi a América o Francia, en *Vacas*; de Donosti a La Rioja, en *La ardilla roja*; del cosmos infinito a algún lugar del planeta azul, en *Tierra*; de otro lugar en España a cierto lugar en Finlandia, en *Los amantes del Círculo Polar*; de Madrid a una isla pequeña perdida en el mediterráneo, en *Lucía y el sexo*; de Ibiza a Madrid, luego a Nueva York y finalmente a Arizona, en *Caótica Ana*; o las vacaciones de dos extranjeras en *Habitación en Roma*.

Por otro lado, *la casualidad y el azar* tejen las redes que se establecen entre los personajes, las locaciones e historias de las películas de Medem. Las extrañas vinculaciones que acontecen en *Lucía y el sexo*, *Caótica Ana* o *Habitación en Roma*, pueden ser un claro ejemplo de este procedimiento narrativo. En el capítulo número dos de este estudio, los encuentros y desencuentros en *Los amantes del Círculo Polar* y el análisis detallado de las distintas manifestaciones del azar, dan cuenta del uso de esta particular herramienta narrativa.

Continuando con el análisis de tópicos recurrentes, puede notarse que *el sexo* es, para Medem, el impulso vital que deja de lado la vergüenza y los tabúes de cierto sector conservador de la sociedad española. Es retratado como un factor constitutivo de la condición animal del hombre, primaria e instintiva. Pasiones arrebatadoras en *Lucía y el sexo*, infidelidades en *Tierra*, incestos en *Los amantes del Círculo Polar* e hijos bastardos en *Vacas*, evidencian tópicos reprimidos durante muchos años.

Pero también las posibilidades narrativas que plantea el análisis del *comportamiento humano* ligado a las particularidades que encierra el estudio de la psiquis, son motivos recurrentes en las historias del director vasco. Sirven como ejemplo los momentos que anteceden a la muerte de Ana, en *Los amantes del Círculo Polar* y de Luna, en *Lucía y el sexo*, donde Medem nos muestra sus sueños y deseos. Por otro lado, podemos notar que varios de sus personajes sufren de alguna patología que justifica cierto desempeño de la conducta: la amnesia de Lisa en *La ardilla roja* o el desdoblamiento de las personalidades de Ángel, en *Tierra*-.

Asimismo, la localización de sus historias en *espacios rurales* determina

en gran medida la conducta de sus personajes. Cada una de sus películas se encuentra íntimamente relacionada con el espacio natural que las rodea y aquel entorno es el lugar donde se desarrollan las pasiones constitutivas del drama. Finlandia es para los amantes una Verona de frío y nieve en los límites del mundo. Un lugar fabuloso, extraño, que no existe en nuestro imaginario, donde el viento y el sol de la medianoche, metaforizan la condición del amor eterno. Lo mismo sucede con la isla de Formentera en *Lucía y el Sexo*, los valles verdes con sus bosques milenarios en *Vacas* y las llanuras desérticas en *Tierra*.

El círculo, metáfora del eterno retorno y vuelta al principio, es el esquema estructural y filosófico que rige la sintaxis del relato en varios *films* del director vasco. *Vacas* se abre y se cierra con una guerra y la cobardía del protagonista en el entorno bélico. *Los amantes del Círculo Polar* lo hace con la génesis de una lágrima y tematiza hasta el paroxismo la simbología circular, aplicada a las distintas metáforas que encuentran su expresión gráfica en la elipse. *Lucía y el sexo*, por su parte, supone una estructura de círculos concéntricos.

Otro tópico que se repite es el sentimiento de pertenencia a la patria. *Euskadi* no es solo su lugar de origen, sino el punto geográfico desde donde Medem cuenta sus historias. La mitología vasca aparece en sus *films* por medio de personajes, lugares o leyendas. *Vacas* se circunscribe entre dos momentos históricos muy marcadas en la época moderna: la II Guerra Carlista y la Guerra Civil Española. En las casas de aquel valle se ponen de manifiesto algunos de los rasgos más característicos de la cultura y la sociedad vasca primitiva y rural -como los desafíos de aizcolaris o el carácter endogámico y matriarcal de las familias-. En *Los amantes del Círculo Polar*, se parte de la historia del personaje de Otto y se llega hasta el bombardeo de Guernica[15], ocurrido durante la Guerra Civil española, el 26 de abril de 1937, en la villa vizcaína del País Vasco. El caso de *La Pelota vasca. La piel contra la piedra*, es el más evidente.

Por otro lado, en las historias de Medem se insinúa la idea de un *ojo -que mira y ve-.* El regodeo visual, la sensación de voyerismo y cierta cercanía con las imágenes, parecieran corresponderse con una mirada cautivada. Se trata de una presencia a través de la cual sospechamos la existencia de una sofisticada noción de placer. El trabajo con el cuerpo femenino en *Tierra*, *La ardilla roja*, *Lucía y el sexo* o *Habitación en Roma*, hace pensar en una mirada

masculina llena de fascinación. El acercamiento y la forma en la que los cuerpos son contemplados -muchas veces de espaldas como en *Los amantes del Círculo Polar*, *Lucía y el sexo*, y *Caótica Ana*-, pareciera vincularse con un par de ojos que observan en el contra-plano elidido.

Asimismo, Medem parte siempre de una *imagen originaria* para el desarrollo posterior de la narración. De esta forma, la visualización llega antes que la dramaturgia y son las imágenes las que llevan a la historia -y no al revés-, pareciendo dar a entender la predilección de unas por sobre las otras. El punto de partida es siempre una foto: el rayo que parte un árbol a la mitad, en *Tierra*; las subjetivas de ardillas, en *La ardilla roja*; el momento en el que brota una lágrima en el ojo de Ana, en *Los amantes del Círculo Polar*; o la sombra de Lucía, reflejada en la estela que deja el barco sobre el mar, en *Lucía y el sexo*.

Lo fantástico, lo real y lo onírico también desempeñan un papel relevante en las películas de Julio Medem. No suele haber escenas que tematicen las actividades cotidianas, pero sí un mundo superrealista donde la dualidad del ser humano, los desdoblamientos y las figuras en espejo, se aceptan dentro del código de verosimilitud que plantea la diégesis. Vale recordar al personaje de Ángel -mitad hombre mitad ángel- en *Tierra*, las mitologías que se cuentan sobre la isla en *Lucía y el sexo*, o los sueños, la hipnosis, y la vinculación con vidas pasadas en *Caótica Ana*.

Los amantes del Círculo Polar y las lecturas de la recepción crítica.

Los amantes del Círculo Polar llegó a los cines españoles el 28 de agosto de 1998, en el contexto de una agitada segunda mitad de década. Desde el año precedente, habían desfilado por las carteleras distintos títulos, nacionales y extranjeros, con gran aceptación popular y favorecimiento de la crítica especializada. Cintas como *Carne trémula* de Pedro Almodóvar; *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar; *Cosas que dejé en La Habana*, de Manuel Gutiérrez Aragón; *Secretos del corazón*, de Montxo Armendáriz -candidata al Óscar como mejor película extranjera- *Carreteras secundarias*, de Emilio Martínez Lázaro; *El color de las nubes*, de Mario Camus y *Pajarico*, de Carlos Saura, habían captado la atención durante las proyecciones de 1997. Todas ellas habían tenido gran repercusión en los festivales de cine más importantes de

Europa. A este colectivo debe sumársele la presencia arrolladora de un tanque cinematográfico como *Titanic*, el *film* del norteamericano James Cameron, solo desbarrancado del primer puesto en la recaudación de las taquillas españolas -y por algunas fechas- por *Torrente* de Santiago Segura.

Durante 1998 y junto con la película de Medem, se estrenaron otras tantas en España que dibujaron un panorama cinematográfico heterogéneo y con producciones de alto nivel estético. Desde su anterior película, *Tierra*, habían pasado dos años para Medem en donde las reseñas, estudios y críticas sobre sus cintas, lo habían catapultado a la popularidad y el prestigio, sobre todo entre el público más joven*. Los amantes del Círculo Polar* fue estrenada en diez cines madrileños y logró llevar a las salas a más de 750.000 espectadores -más del triple que *Tierra*, su película anterior-.

Desde afuera llegaron *Happiness*, de Todd Solondz; *La celebración*, de Thomas Vinterberg; *Los idiotas*, de Lars von Trier; y *The Truman Show*, de Peter Weir, aportando distintos matices a la oferta de exhibición. A estas se les sumaron cintas de producción española, como *Barrio*, de Fernando León de Aranoa; *Carícies,* de Ventura Pons; *El Abuelo*, de José Luis Garcí; *Mensaka,* de Salvador García Ruiz y *La niña de tus ojos*, de Fernando Trueba.

Ese mismo año, en la gala de los Premios Goya[16], *La niña de tus ojos* obtuvo siete galardones, de las dieciocho nominaciones que tenía, acaparando la atención de la noche. *Barrio*, de Fernando León de Aranoa, recibió la distinción al mejor director, al guión original y a la actriz revelación. En el tercer puesto se ubicó *Los amantes del Círculo Polar*, consiguiendo solo dos estatuillas -al montaje y la banda de sonido-, de las cuatro para las que había sido nominada, ganando la misma cantidad de distinciones que *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura.

La cuarta película de Julio Medem culminó su recorrido por los distintos festivales europeos dos años más tarde cosechando un éxito modesto[17]. Había ganado dos premios Ondas a la mejor actriz y película española; el premio de la audiencia, en el Athens International Film Festival; el Student Jury Award, a la mejor película en el Festival de Toulouse; el del mejor *film*, en el Festival de Turia; tres premios en el Festival de Gramado, el premio al mejor montaje del Círculo de Críticos de España y las nominaciones para Julio

Medem a la Estrella de Cristal, del Festival Internacional de Bruselas y al León de Oro, en el Festival de Venecia.

Para estudiar la circulación social que el *film* tuvo en el momento de su estreno, se tuvieron en cuenta las reseñas y críticas que salieron en distintas publicaciones dedicadas al cine, así como también los estudios que surgieron en consecuencia. Un breve repaso a las relaciones que se tejieron entre el *film* y sus lecturas, servirá para terminar de establecer el impacto provocado por la película de Medem y el lugar que esta ocupa en la serie de la filmografía española.

> *"En sus comienzos el cine de Julio Medem era visual y narrativamente misterioso. Sus primeras tres películas, Vacas, La ardilla roja y Tierra, son historias que ocurren en el mundo real pero con otras reglas. Después de Los amantes del Círculo Polar se abrirá una nueva etapa en el cine de Julio Medem. Una etapa en donde sus historias y obsesiones (reiteradas una y otra vez) serán contadas con una cierta sofisticación cinematográfica, que la mayoría de las veces solo oculta manierismo y cursilería pseudo poética. Sin embargo, Los Amantes…, con su intensa historia de amor entre Ana y Otto, logra hacer realidad ese viejo sueño del cine que nos dice, una y otra vez, que no hay nada más poderoso que el amor y que las distancias y los tiempos no existen cuando se hace presente"*[18].

Tal vez esta primera cita resuma a las precedentes, en relación a la discusión que generó la película por la tensión que se establece entre el juego formal y la esfera del contenido. Serán recurrentes los análisis de este tipo en las distintas publicaciones que discuten la problemática, así como también uno de los ejes principales de análisis y reflexión de este estudio.

Por otro lado, *Los amantes del Círculo Polar* consiguió críticas favorables del *New York Times*, que privilegió el lenguaje visual de la película de Medem, por sobre los aspectos de la historia, "*…where the characters frequently say what's on their minds. But his film speaks a haunting visual language of its own, one that transcends the sometimes forced aspects of the story*[19]".

También, Jordi Costa, que lo había calificado con cinco estrellas en la revista *Fotogramas* de septiembre de 1998, se pronunció sobre el *film*.

> *"Gélida, aritmética y férreamente controlada, Los Amantes del Círculo Polar puede parecer a simple vista, la película más ardua de Medem: quizás lo sea, pero se trata también de la que contiene las mejores escenas de su filmografía […] (Es) una de las grandes películas –españolas o no- del año*[20]*".*

A su vez, Carme Tierz, escribía un mes más tarde, en la revista *Imágenes*: "...es, definitivamente, una película redonda. Un guión brillante"[21]. Quizás la más dura de las críticas españolas haya salido en la revista *Dirigido*, que refiriéndose a Medem, señalaba sus intenciones, pero advertía el fracaso de la cinta.

> *"Su director se cree todas y cada una de las casualidades que, de forma absolutamente deliberada, conforman la entraña del relato. Dicha convicción es la que mantiene a Los Amantes del Círculo Polar al borde del desastre pero sin caer nunca en él, por más que, en su conjunto, la película resulte insatisfactoria, dado que, al contrario que La ardilla roja, no sabe mantenerse dentro de los márgenes del juego, y su pretensión de ser emocionante nunca termina de funcionar… Donde Los amantes del Círculo Polar, funciona mejor, reside –como siempre en Medem- en el terreno de ciertos detalles anómalos que, más que pretender contar algo, buscan crear una especie de atmósfera de lo absurdo… Pero son en conjunto fragmentos mejor planteados que resueltos, los cuales no hacen otra cosa que poner en evidencia que Los amantes del Círculo Polar es más una esforzada fábula sobre el azar que no esa poética historia de amor que pretende, a toda costa, ser… El film juega con la posibilidad de la coincidencia, gobernada por fuerzas más allá de la razón. El clima es marcadamente melancólico. No tanto por la historia en sí, que incluye los desgarros que suelen acompañar a cualquier vínculo amoroso que se precie, como por el tono con el que Ana y Otto la refieren al recordar"*[22].

Por su parte, la revista americana *Sight and Sound*, sostuvo en relación a Medem:

"Not only does he fill his films with recurring images, but he also encourages us to read philosophical significance into them. So The Lovers of the Arctic Circle begins with the midnight sun skating across the Finnish horizon, while the hero's voiceover narration ponders the notion of a life ruled by circles… The flip side of such questionable profundities is the possibility that everything is simply a formal game generated from abstractions (opposites, doubles, mirror images) and the occasional multilingual pun (finish/Finnish; the Spanish word 'aquí', and the Finnish name Aki)"[23].

En el periódico *Eyeweekly*, James Cowan se refirió a la película como a un "cinematic Moebius loop, so complex that knowing where to begin is difficult[24]", mientras la publicación realizada en el *Chicago Suntimes* por Roger Ebert, pareciera responderle a las anteriores, citando una frase de T.S. Eliot en donde se hace referencia al origen en coincidencia con el final: "In my end is my beginning[25]".

Por otro lado, un análisis vinculado a las escrituras de género, aparecido en el periódico estadounidense *The Tech*, señaló:

"The Lovers of the Arctic Circle *plays with you. It capitalizes on your expectations and predictions, and changes into something completely different. It takes your desire to see everything turn out okay and dangles it in front of you, taunting you with near misses and sad mistakes, and to its credit, this works quite well… This movie has a lot of potential. It has some interesting ideas, but, unfortunately, they are weighted down by the draining conventions of melodrama. I said before that there's a fine line between good and bad melodrama. Perhaps that's not quite true. Perhaps there's only bad melodrama, and good melodrama is really drama. In either case,* The Lovers of the Arctic Circle *is right in between, oscillating from drama to melodrama to drama and so on, but never fully belonging to either one*"[26].

El *San Francisco Chornicle* reconoció la meticulosidad en la construcción del relato y la habilidad para contar una historia de amor. Asimismo, construyó

una argumentación que contradice la planteada en el periódico anterior y le otorgó un crédito mayor a las elecciones del director.

> *"But 'Lovers' has a similarly hypnotic arrangement in which everything has been situated just so. Medem constructs a world with the surgical meticulousness it takes to build a ship in a bottle and the effect is just as how'd-he-do-that mysterious, and just as synthesized. Not in the way a film-by-committee would be but in that grand experimental way most writer-directors ruin in the execution. Medem earns the unique distinction of having made one of the greatest love stories never felt […] Medem fancies himself a magic-realist, and he is. He's also an emotional illusionist who makes you think you're experiencing something when you're not"*[27].

Las películas de Medem también han sido objeto de análisis por académicos de distintas instituciones. Es el caso de *Julio Medem y la poética del compromiso,* un ensayo escrito por Alfredo Martínez Expósito desde el School of Languages and Comparative Cultural Studies, de la Universidad de Queensland, en Australia.

> *"El director vasco Julio Medem combina en sus películas una estética intelectualizada comúnmente asociada al cine de autor con una actitud de compromiso ante la dificultosa expresión de una subjetividad sometida a la constante reinterpretación histórica. Un análisis de motivos temáticos e ideológicos en Los amantes del Círculo Polar (1998) desde una doble perspectiva estética y sociológica nos lleva a postular que el cine Medem no responde a la tradicional separación entre arte culto y popular, sino que propone una poética del compromiso basada precisamente en la superación de esa dualidad"*[28].

Otro estudio fue el de Jo Evans, que desde su artículo escrito en la Universidad de Londres (UCL), sostuvo que *Los amantes del Círculo Polar* es una película de autor "*perfectamente coherente con la tradición española de cine artístico y como tal está más próxima a la poética de su autor que a cualquier género tradicional*[29]".

José María García Sánchez del Departamento de Lenguaje y literatura

moderna, del Programa español de la Eastern Washington University, también escribió un ensayo sobre el *film* titulado *Reinscripción de la tragedia y de la figura femenina en Los Amantes del Círculo Polar de Julio Medem*, abordando "el motivo mítico del ciclo vital -en variantes genéricas, narrativas e históricas- para interrogar los símbolos del imaginario vasco- español"[30].

Un cuarto caso, es el del Ibon Egaña Etxeberria y su artículo "*La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: Vacas y Los amantes del Círculo Polar*", realizado en la Universidad del País vasco/ Euskal Herriko Unbertsitatea:

> *"Parte de dos supuestos: la idea de que toda narración fílmica arroja luz sobre cuestiones geopolíticas e identitarias, y por otro lado, la constatación de que la memoria es generadora de identidad con la que tiene una relación de interdependencia […] La segunda hipótesis es que la reconstrucción y re-lectura de la identidad se realiza en la obra de Medem por medio de la recuperación y reinterpretación de la historia y de la memoria colectiva"*[31].

El cine es, desde sus orígenes, un espectáculo de masas, un registro testimonial de su tiempo y de las corrientes artísticas que atravesó. De este modo, la historia de la sociedad en España puede ser leía a través del documento de su producción fílmica e interpretada en relación a su pasado. La impronta que dejaron cineastas de la talla de Buñuel y García Berlanga, sumada al camino que actualmente recorren otros directores como Pedro Almodóvar o Alejando Amenábar y las migraciones de cintas, argumentos y profesionales de la industria al extranjero, produjeron el reconocimiento de la calidad del cine español más allá de las fronteras europeas. Como lo referían en Cine español en cien películas, Miguel Ángel Barroso y Fernando Gil Delgado[32], "la historia del cine español es parte integrante de la historia del siglo XX y no un simple 'adorno cultural'... la cronología de nuestro cine es parte de la historia de nuestro país[33]".

Dentro de un nuevo movimiento de jóvenes realizadores, el director vasco Julio Medem armoniza en sus películas una estética con influencias de corte intelectual, asociada a la tradición europea del cine de autor, con una actitud comprometida con la expresión de un lirismo poético, personal y subjetivo.

Reflexiona así, sobre la identidad histórica, el tiempo, la pregunta por el amor y las distintas miradas que posibilitan los abordajes facetados de sus películas.

Sin embargo, existe una apreciación que subyace en el discurso de la crítica. Muchas de sus películas son reconocidas por su extrema poesía visual pero condenadas por el sacrificio que esta supone. El riesgo de la propuesta de Julio Medem, se encontraría, entonces, en el lirismo barroco de un discurso que combina una fuerte desconexión naturalista con una forma de escritura profundamente personal.

Los amantes del Círculo Polar es el cuarto de nueve largometrajes y su producción más lograda. Un análisis pormenorizado e interrogante frente a las formas y su repercusión en la producción de sentido, deja ver las huellas de un universo fascinante en el gesto constante del estallido inminente. “Quizás no siempre encaje todo en el viaje que nos propone Medem, pero ese es el riesgo que él asume como autor”, sostiene Zigor Etxebeste Gómez en su estudio sobre Julio Medem[34].

CAPÍTULO2: La repetición y sus formas.

"...en la representación–como en la totalidad del lenguaje-todo funciona sobre una ausencia" [35]
Jesús González Requena

En un abordaje temático, el estudio de la diégesis de las distintas películas de Medem, se presta a la identificación y determinación de motivos recurrentes que permiten ser reconocidos y aislados. De este modo, la reiteración de imágenes que evocan un mismo referente, la concordancia de ciertas leyendas, la opción por distintos argumentos catalizadores y la elección de recursos formales crea, título a título, un imaginario identificable y característico de su estilo. Asimismo, los *leit motives* se repiten y generan un sistema que establece relaciones de tipo intertextual entre sus *films*. Tal es así que el diálogo no sólo se produce dentro de su obra, sino que cada película puede ser analizada dentro del paradigma del autor.

La repetición como procedimiento constitutivo. El doble en el espejo

El complejo andamiaje estructural que propone *Los amantes del Círculo Polar*, se estremece bajo una sola imagen. La esfera que contiene toda la película es la de Otto reflejado en los ojos de Ana. Se trata de una imagen que aparece por primera vez en la secuencia inicial y que atraviesa, latente, todo el contenido del *film*, para re-significarse en la clausura.

He aquí la descripción de la escena: Ana está cruzando la calle mirando la portada de un periódico donde aparece la imagen de un avión estrellado en la nieve. Se escucha una frenada y los folios del diario vuelan por el aire. Ana es atropellada por un colectivo rojo que da vuelta la esquina. El impacto la deja al borde de la muerte, tendida sobre el pavimento, boca arriba y con los ojos abiertos. Otto ve partes de la secuencia desde el auto en el que llega a la ciudad y corre a su encuentro. Recorre con la mirada las hojas del diario y llega al cuerpo que yace inmóvil. Se arrodilla junto a ella y la mira sin decir una sola

palabra. Es el momento del encuentro citado: Ana y Otto están frente a frente. El reflejo de uno aparece en los ojos del otro.

En la escena de la muerte de Ana las miradas de los personajes se encuentran por primera vez después de mucho tiempo y el reflejo del amante vuelve a su sitio, en los ojos del amado. La dualidad especular de Ana y Otto se vuelve explícita. Allí se muestra, por única vez, el desdoblamiento de sus caras opuestas, enfrentándolas y produciendo en cada una, el reflejo de la otra[36].

Sus ojos como dos espejos se enfrentan de tal forma que en la superficie de cada uno aparece la imagen del otro. La metáfora del espejo de miradas remite a la fuga infinita que producen, en cada una de sus caras, dos superficies espejadas al encontrase. Sucede, entonces, que a partir del momento en el que coinciden las dos caras pulidas de un cristal -con el mismo ángulo de inclinación- el abismo que cada una encerraba dentro de sí, se desdobla rebotando hacia el infinito. La recursividad del *film* se hace, entonces, eco de esta figura y la vuelve un recurso sistemático para la construcción del relato.

Algo similar sucede con el mecanismo que se establece en el esquema de una representación. Allí se relacionan tres conceptos equiparables a los aquí planteados. Existe una instancia exterior, un nuevo objeto y una distancia que los separa. Lo representado -fuera del espejo- genera una nueva figura en la superficie del mismo: la representación, el reflejo o la figura del doble. En este enfrentamiento, ambas están mediadas por una distancia constitutiva de la relación. La mirada clásica (ver Jesús González Requena, La metáfora del espejo) sostiene que no se trata de una nueva presentación con respecto a una preexistente. Por el contrario, lo que se presenta es una ilusión del exterior reflejado. De este modo, para la imagen que se genera en el espejo, el único vestigio de realidad es el objeto. Pero este objeto no aparece, está fuera de campo: “en la representación –como en la totalidad del lenguaje- todo funciona sobre una ausencia”[37].

En *Los amantes del Círculo Polar*, no solo se utiliza el recurso de la especularidad a nivel temático y referencial, sino que la inserción de carteles divisorios con tipografía, lo vuelven explícito, de forma meta-textual. Hacia el final de la película, dos frases ponen en palabra escrita el nombre que reciben

los enunciados temáticos, desarrollados durante el film: “Los ojos de Ana” y “Otto en los ojos de Ana”.

Dentro de la corriente del post-estructuralismo francés, Gilles Deleuze dedica dos volúmenes a sus estudios sobre el cine. En el capítulo “Los cristales del tiempo”, de La imagen-tiempo, Deleuze –retomando a Bergson- establece estatutos de actualidad y virtualidad, para cada una de las imágenes a ambos lados del espejo: el objeto real – actual-, se refleja produciendo una imagen-virtual que mantiene con él una relación de correspondencia. “La imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual, en el espejo, que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera del campo”[38]. Tenemos pues una coalescencia, una imagen formada por dos caras. Pero estas caras se vuelven reversibles, en un gesto propio de la imagen doble. Una ocupa el lugar de la otra y viceversa. Son indisolubles, inseparables, mutuas, recíprocas, dobles por naturaleza. Aun así, las dos caras no se confunden pese a tomar el papel, la una de la otra. Son distintas pero indiscernibles. Para Deleuze, son imágenes-cristal, una suma de lo actual y lo virtual (ver capítulo 4, “El espacio de lo indiscernible”).

La metáfora del espejo sirve, también, para introducir un juego de dobles que opone los conceptos de <diferencia> y <repetición>[39]. En *Los amantes del Círculo Polar*, la repetición, se relaciona con los ojos -pensados como red, como círculo, como mirada y como espejo-, trasladándose entre los distintos niveles temáticos que en su recurrencia van tejiendo el *film*. La película propone, además, dos miradas complementarias que reflejan los mismos acontecimientos, para contar puntos de vista distintos. Expone, de este modo, las mismas situaciones presentándolas por duplicado, según el punto de vista de cada uno de los amantes. Son las miradas de Ana y Otto.

Al analizar ejemplos de repetición, uno de los más representativos quizás sea el de la figuración del círculo, que recorre el sintagma desde la materialización física en elementos visuales, hasta la tematización enunciativa. Los círculos no solo existen en el aspecto de lo formal -como la estructura- o en el espacio geométrico -como las coordenadas cartesianas o el Círculo Polar- sino también en las secuencias narrativas del relato. Puede pensarse en el caso de la recurrencia del círculo como elemento verbal -está en el título-,

diegético/visual -se dibuja sobre un mapa: representación visual por excelencia-, estructural -el final remite al comienzo- y temático -el motivo recurrente de los ojos y más aún, el del círculo en el círculo, con Otto en los ojos de Ana-. El círculo instala, pues, un punto neurálgico sobre el que se trazan un sinfín de diámetros, determinando múltiples pares de semicírculos, que se complementan para formar la unidad. Ana y Otto, imagen y reflejo, real y virtual, uno y su semejante, Narciso y su otro yo.

Las imágenes con un mismo referente visual, forman parte de un tópico recurrente. En *Los amantes del Círculo Polar*, los círculos aparecen desde el comienzo y hasta el último plano de la película, en sus variantes lingüísticas, simbólicas, temáticas y metafóricas. Ana y Otto anhelan viajar al Círculo Polar, Otto marca un círculo alrededor de un aviso de diario que busca pilotos, su voz en off vuelve una y otra vez sobre el círculo de su vida. El avión de papel que cae dentro del patio del colegio de Ana y que contiene la pregunta de amor -que el *film* niega- es filmado a través de un círculo en la reja de entrada. Ese avión es, seguramente, el que luego agarra Ana y da lugar a la relación entre Olga y Álvaro, necesaria para la de Ana y Otto. También podemos pensar en la línea del Círculo Polar pintada en el piso de la cabaña en Finlandia, o en el rótulo que indica la dirección del Polo Norte. Asimismo, la secuencia del sol de la medianoche muestra un círculo amarillo y brillante que recorre la línea del horizonte. Finalmente, en la última escena de la película, Otto se refleja en los ojos de Ana y la imagen circular de uno de ellos se expande a toda la pantalla.

A su vez, hay otras situaciones reiteradas que hacen avanzar el relato. Por ejemplo, los choques de vehículos o las frenadas que los evitan. Cada vez que se produce una frenada abrupta en el tránsito, el curso de la historia sufre un cambio de rumbo. La primera frenada hace que Otto –niño- se golpee la cabeza contra el parabrisas del auto de su padre, un momento antes de que éste le cuente que se iba a separar de su madre. La segunda frenada no alcanza para impedir el accidente que le causa la muerte al padre de Ana. La tercera, sirve como punto de corte a la elipsis temporal, para avanzar unos años en la historia: Olga choca contra el lateral de un colectivo rojo y cuando los personajes vuelven a sus posiciones después de la desaceleración, se ha cambiado a los intérpretes por adolescentes. La última frenada la produce la camioneta en la que viaja Otto rumbo a Rovaniemi en búsqueda del encuentro con Ana. Paradójicamente, en la escena final, otro colectivo rojo atropella a Ana

y la frenada que hubiese podido evitar su muerte no llega[40].

Otro de los argumentos catalizadores, puede pensarse en relación a la llegada de un personaje masculino, luego de la muerte del progenitor. Un ejemplo de esto puede ser el contexto en el que se conocen Ana y Otto, o Cristina y Otto el piloto alemán. En ambos casos, el desencadenante es el mismo: la muerte del padre lleva a Ana y a Cristina, a encontrarse con quienes luego serían sus parejas[41]. Al comienzo del *film*, cuando Ana y Otto son chicos, ambos se lanzan a correr por distintos motivos. Ella escapa de su madre, quien acaba de confirmarle la muerte de su padre y él persigue una pelota de futbol que un compañero pateó a la salida del colegio. El encuentro se produce cuando Ana cae al suelo. Por *raccord* de miradas en los cortes de montaje, inferimos que en los instantes previos Otto corría algunos metros tras ella. Cuando Ana cae, Otto se detiene y la mira en silencio. Por otro lado, en el caso de Cristina y Otto, el piloto el alemán, también es la muerte la que los hace coincidir en una carrera por el bosque. Después de dejar al campesino español que le había salvado la vida, el alemán encuentra una casa derruida. Dentro, una muchacha solloza junto al cadáver de su padre. Ella había perdido a su familia durante el bombardeo a la ciudad de Guernica y él era un soldado de La Legión Cóndor que luego de haber bombardeado al caserío, había saltado en paracaídas sobre la Villa Vizcaína, en el marco de la Guerra Civil Española. Al ver al alemán, la joven empieza a correr y este sale detrás queriendo alcanzarla[42].

Pero a su vez, en estas secuencias la repetición puede encontrarse en una segunda lectura. Ambas están filmadas de manera análoga y contribuyen a generar la sensación reincidente de *lo ya visto*. En estos casos, tanto la puesta en escena, como la de cámara, las hacen ver como persecuciones. En ambas secuencias sucede lo mismo. La carrera de Ana, montada en paralelo a la de Otto y con correspondencia de miradas generadas a partir del montaje, favorece la asociación de este episodio al de una persecución. En el segundo ejemplo, la persecución es literal: el piloto alemán corre tras la española en el bombardeado bosque de Guernica.

La reiteración de aviones a lo largo del *film*, también hace pensar en un motivo que se repite. Serán los aviones de papel en los que Otto escribe una

pregunta de amor, los que aparecen en el documental de televisión que miran Otto y su padre, el del piloto alemán que se estrella, el de la maqueta de la aerolínea escandinava que cuelga de la agencia de turismo, el avión de pasajeros en el que Ana viaja a Finlandia o el de mensajería que Otto pilotea hacia España, los que llenen de indicios el relato, ubicándose entre el avión de la secuencia inicial de títulos y la fotografía del mismo avión en el periódico del final. El avión de la primera imagen del *film*, distinto a lo que se podría pensar, no es el de la muerte de Otto, sino el de la muerte de Ana, aquel que ella ve en la primera plana del periódico, antes de morir. Por otro lado, las imágenes del rescate de Otto mientras cuelga de un árbol en un bosque finlandés, recuerdan muchísimo a la escena en la que el abuelo de Otto rescata al piloto alemán. Aviación y tabaco, tienen, además, presencia asociada en distintos momentos de la película[43].

Por otro lado, la imagen de un reno de las estepas aparece varias veces a lo largo del *film*, preanunciando un momento de alta tensión dramática. Ana y Otto ven la foto de un reno en una enciclopedia el día que se besan por primera vez; en Rovaniemi, la cabaña de troncos donde se hospeda Ana antes de encontrarse con Otto, tiene una cornamenta de reno en lugar de picaporte y en su interior, el único cuadro que cuelga de una de las paredes retrata a un animal de la misma especie. En la secuencia final se escucha el bramido de un reno y Otto divisa al animal en un bosque finlandés, antes de partir hacia el encuentro con Ana.

Algunas mitologías con características casi fantásticas, aportan un tono metafórico y simbólico, que Medem repite en varias de sus películas (ver el fenómeno de la cochinilla en *Tierra* y cómo la plaga le aporta un inconfundible sabor a los vinos de la región; o los días de mar gruesa en *Lucía y el sexo*, que provocan los mareos de la gente que vive en la isla). En *Los amantes del Círculo Polar,* el fenómeno del sol de la medianoche envuelve al relato en un tono mágico, bajo la promesa de un día que parece no concluir mientras dure el verano en el hemisferio norte.

En la película de Julio Medem los personaje tienen, además, dobles con roles en espejo[44]. Sucede, por ejemplo, con Álvaro -el padre de Otto- y Álvaro Midelman -el nuevo marido de Olga e hijo del piloto alemán-. Otro ejemplo es el de Olga -la madre de Ana- y Ula, la madre de Otto. En ambos casos los

personajes se configuran de manera opuesta, encarnando valores distintos y reflejando personalidades diversas. Para continuar con la línea de referencias familiares, el abuelo de Otto también tiene su doble en Otto, el Piloto alemán a quién le salva la vida.

Este desdoblamiento es distinto al recurso que esgrime la película al utilizar a los mismos actores para llevar adelante distintos roles, como Najwa Nimri para el rol de Ana adulta, pero también para el papel de la joven Cristina; Fele Martínez para el de Otto y a su vez para el del joven piloto alemán; o el de Nacho Novo que interpreta a Álvaro y a su joven padre, en los fragmentos que corresponden a la imaginación de Ana.

Pareciera que toda la historia de Ana y Otto, es el reflejo de la de Otto, el piloto alemán, y Cristina, la joven española. Los dos Ottos viven un amor producto de una casualidad que los arroja al comienzo de un círculo que acaba con la muerte de la mujer amada. Hasta aquí, podría considerarse que el patrón de referencia repite una de las variables posibles del melodrama. El *film* pone en escena el momento en el que se conocen ambas parejas de manera análoga y utiliza a los mismos actores para encarnarlas. Por otro lado, construye lazos azarosos que las vinculan y hace que las historias se conecten inesperadamente hacia el final. Las carreras por el bosque en las que ambas parejas se conocen, remiten directamente la una a la otra, los rostros enfatizan el puente referencial y la pareja de Olga -la madre de Ana-, con la de Álvaro -el hijo de Otto el piloto y Cristina- termina de unirlas. Finalmente, el momento en el que Ana decide viajar a Finlandia y encontrarse con Otto, el piloto el alemán, provoca el cierre del círculo.

La reiteración también se hace presente en el uso de distintos recursos formales, como la inclusión de carteles que (des)ordenan las secuencias de la película. En los primeros dos tercios del *film*, se suceden placas con los nombres de los protagonistas -“Ana” y “Otto”-, anclando el punto de vista del relato audiovisual posterior, al del nombre del personaje escrito. Las placas en este caso se utilizan a modo de etiquetas. Sin embargo, pasada esta instancia, en el último tercio de la película, los carteles no siguen la lógica establecida hasta ese momento, cambiando radicalmente y dando lugar a otros que anuncian, “El Círculo Polar”, “Los ojos de Ana” y “Otto en los ojos de Ana” (ver capítulo 4, “El espacio de lo indiscernible”).

Otro recurso formal que se repite en distintas ocasiones a lo largo del *film* es el de determinados planos detalles que se realizan sobre las superficies de diarios o pantallas de televisión. En estos casos, se los filma en plenos de pantalla y sin referencia en los bordes de cuadro.

Recurrencia y circularidad. Lo geométrico y lo "cap i cúa".

Una herramienta que se puede vincular al estudio de la película analizada, es el uso del palíndromo. Se trata de una construcción lingüística que permite ser leída de la misma forma hacia adelante que hacia atrás: *"In girum imus nocte et consumimur igni"*[45], por ejemplo. En una estructura de este tipo, así se comience por el principio o por el final, el significado de la lectura debe ser el mismo. Evidentemente, se trata de una figura literaria que escapa a los designios de la escritura tradicional y muchas veces es vista como una extravagancia o peculiaridad dentro del lenguaje. Del griego *palin dromein*, los palíndromos son, literalmente, nombres que corren hacia atrás. Elaborar un palíndromo supone, entonces, poner en tensión semántica y forma. Desde una perspectiva metalingüística, puede considerarse que en las construcciones palindrómicas, lo excéntrico surge de una arbitrariedad que habita en el lenguaje. De este modo, en la construcción de un palíndromo, la única regla que se debe tener en cuenta es de tipo formal. El diseño especular de los palíndromos, propio de las estructuras capicúas[46], exige que se respete la coherencia que supone la coincidencia en el orden de las unidades sintagmáticas. En el caso del lenguaje escrito, esta se establece por letra, de manera tal que la última debe coincidir con la primera, la penúltima con la segunda y así, hasta llegar a la letra o sílaba central, que constituye el punto de simetría. Es el caso de palabras como *reconocer* o *anilina*.

Los amantes del Círculo Polar insinúa el brío de un palíndromo, a fuerza de operaciones de montaje, que repiten algunas imágenes al comienzo y final de la película. Julio Medem da forma a su narración articulando la construcción del relato con esta figura retórica, que puede llevar a relacionarlo con el surrealismo, en lo que podría ser el equivalente cinematográfico al concepto de

Literatura Potencial desarrollado por el grupo Oulipo[47]. Para decirlo de otro modo, si Medem perteneciese a este grupo y *Los amantes del Círculo Polar* fuese una producción que de antemano respetase sus postulados, podría pensarse que antes de querer contar una historia de amor, la película quiere jugar con los significantes -Ana, Otto, los círculos, las repeticiones, etc.- y que luego aparece una historia que sostiene todos esos motivos. La interlocución de imágenes y el simple hecho de que cada elemento esta para reflejar a otro, hace pensar que "Medem parece menos interesado en imágenes específicas que en la manera en la que se entrelazan"[48].

También se comprueba que las lecturas del *film* pueden realizarse en varias direcciones, no solo de adelante hacia atrás o de atrás hacia adelante, sino que la alternancia de voces propuesta sugiere, además, la lectura disociada. Es decir, la película plantea una misma historia contada por cada uno de sus protagonistas de modo tal que cada episodio es presentado dos veces. Primero desde la perspectiva de Otto y luego desde los ojos de Ana. El *film* presenta estos capítulos alternados y separados por carteles con tipografía donde se establece claramente a quién pertenece el recuerdo -"Otto", "Ana", "Otto", "Ana"-. La lectura, entonces, podría hacerse de varias maneras: siguiendo el orden propuesto por el *film* o leyendo por separado las historias de cada uno de los protagonistas. Si consideramos, además, que el *film* abre y cierra con la misma imagen y todo lo que sucede en medio podría ser visto como un gran *racconto* que conduce la narración hasta el punto desde donde se cuenta el desenlace final, la historia también podría ser leída de atrás hacia delante -como diría Otto el piloto alemán: "por el principio o por el final"-.

Lógicamente, al concluir la cinta, se re-significan muchas de las imágenes que al comienzo parecían inconexas y reclamaban una justificación. En este sentido, la lágrima en los ojos de Ana, al cerrar el *film*, está dotada de una significación de la que la misma carece al comienzo del relato, pese a ser, en primera instancia, la misma imagen, la misma lágrima.

Ahora bien, *Los amantes del Círculo Polar* aspira a ser una película palindrómica -como tantas otras[49]-, pese a que tal objetivo no pueda alcanzarse en su totalidad. Tal es así que no se puede pensar en un palíndromo totalmente constituido, porque de hacerlo, cada plano debería tener uno en

espejo, con respecto al segundo de simetría ubicado en la mitad del *film*. Yendo un poco más lejos, resulta aún más complejo si se evalúa la posibilidad de una inversión técnica en el sentido de la lectura de la toma. Por otro lado, el término palíndromo, está asociado al lenguaje literario y no al cinematográfico y resulta muy poco probable determinar unidades que supongan término a término, la correspondencia en la transposición[50], (ver Peña Ardid, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*).

Aun así, en la película hay palíndromos. Sin embargo, estos están articulados con otros modos de la repetición y la inversión, de tipo cinematográfico o narrativo. En efecto, la figura del palíndromo establece una alianza con la que describen los círculos y ciclos de la historia. Los nombres de Ana y Otto son capicúas, la trama pretende ser circular dada la coincidencia de principio y final y el progreso de la acción se expresa mediante una concatenación de ciclos -infancia, adolescencia y juventud- donde abundan las metáforas circulares. Por otro lado, cada una de las imágenes citadas anteriormente y que se repiten en distintos momentos del curso lineal, son muestra de la filosofía circular, que los personajes pretenden adjudicarle a la vida.

También hay una categoría especial llamada "heteropalindromos"[51], en donde no se aplica el principio de reversibilidad, sino que las lecturas en ambos sentidos pueden ser diferentes. De cualquier modo, las frases deben ser coherentes y mantener una relación de correspondencia. Si se aplica este concepto a la película en cuestión y la misma es leída como un heteropalíndromo, las lecturas –aunque distintas- podrían hacerse en varias direcciones: hacia delante, hacia atrás, desde el punto de vista de Otto, desde los ojos de Ana.

El palíndromo permite, entonces, una lectura en espejo, donde la duplicidad se revela a partir de la repetición. Asimismo, de aquí en adelante, puede comenzar a pensarse el efecto de circularidad que produce la recurrencia de determinadas unidades, dentro de una mayor. Porque si bien hay fragmentos que no se repiten de manera especular, sí lo hacen en otra parte de la narración, desplazando a la recurrencia en otros niveles, para producir el efecto de circularidad buscado, (ver capítulo 3, "La espiral y el *ritornello*"). En la presentación de la película, por ejemplo, se muestra al avión

de Otto caído en la nieve. A continuación, comienza una secuencia similar a la que se verá al final, con las hojas de diario volando por el aire, los ojos inmóviles de Ana, Otto corriendo de frente, Ana corriendo de espaldas, Ana que llega a un departamento, Otto que la abraza, los ojos inmóviles de Ana que reciben ese abrazo, el reflejo de Otto en ellos y las lágrimas que emergen de los ojos de Ana. Pero la secuencia inicial finaliza ahí mismo, no está montada como al final, donde se muestran más planos y reproduce el reencuentro de los amantes. De todos modos, el clima es melancólico y los planos cortos lo vuelven opresivo. La arbitrariedad de sentido, comienza, pues, con el montaje del primer encuentro.

Ahora bien, toda la película está al servicio de una sola idea. Una idea audaz: expresar en forma redundante la simetría propia de las estructuras capicúas. La recurrencia de motivos, temas e iconografía, opera en todos los niveles del discurso y se vuelve asfixiante en el intento de establecer la estructura circular, tanto desde la historia como desde el montaje. De esta manera, el orden geométrico, por llamarlo de algún modo, se impone a otras consideraciones importantes como, por ejemplo las temporales y formula un orden con un tiempo nuevo (ver capítulo 4, “El espacio de lo indiscernible”).

Los círculos. Elemento visual y tematización enunciativa.

Entrado el debate de las categorías filosóficas que sirven para poner de manifiesto las fuentes internas de la unidad, de la integridad y el desarrollo de los objetos materiales, se suele decir que en lo relacionado al arte, es difícil, separar la forma del contenido. Pero la confrontación de un enunciado semejante, con una película que se construye básicamente aplicando una forma determinada, sobre un argumento derivado de una fórmula clásica -el melodrama-, pareciera reabrir un debate polemizado en la modernidad.

Eso sucede con *Los amantes del Círculo Polar* y su estructura narrativa compleja -con dos puntos de vista que se alternan, dos narradores en *over*, saltos temporales entre el presente y el pasado, reverberantes coincidencias de motivos, música extra-diegética, etc.-, que cobija una historia derivada de la más pura tradición melodramática.

Como se ha establecido, *Los amantes del Círculo Polar* da la vuelta a un instante: el reflejo del amante en los ojos del amado, la aparición del rostro de Otto en las pupilas de Ana. Este es el círculo principal de la película, que existe para contener y significar todas las demás construcciones circulares, más pequeñas, que completan el entramado formal de la historia. Una sucesión imbricada de círculos concéntricos, relacionados unos con otros, teje una red concomitante que se manifiesta en los distintos niveles del relato.

Para la película, los ciclos de la vida tienen una duración determinada, nada es eterno, no lo es la vida, no lo es el amor, no lo son los círculos. "¿Tú conoces algo que dure para siempre? Así es la vida, implacable. Todo caduca con el tiempo, el amor también. Si olvidas que la gasolina se va a acabar, te dejará en el medio del camino", dice Álvaro, el padre de Otto. Para él, el destino tiene sus ciclos y estos no pueden modificarse, son implacables. La madre de Otto también le recuerda que "hay cosas que pasan y ya", "que los disgustos vienen y van, no duran siempre". Cuando Otto es niño le responde a su padre diciéndole que no todo nace y muere, él no cree que sea necesario que la vida tenga sus ciclos. Sin embargo, luego de los años, en Finlandia, termina afirmando que es bueno que así sea, pese a que él mismo no es capaz de cerrar su propio círculo.

> *"Es bueno que las vidas tengan varios círculos. Pero la mía, mi vida, solo ha dado la vuelta una vez, y no del todo. Falta lo más importante. He escrito tantas veces su nombre dentro… Y aquí, ahora mismo no puedo cerrar nada, estoy solo (over de Otto adulto)"* [52].

El de Ana y el de Otto, como se ha establecido, es el círculo mayor, en cuyo núcleo dramático un mismo sol recorre una noche blanca. Es el sol de la medianoche, una epifanía que recuerda una tierra de sombras alargadas, donde parece que no se acaba el día. La sensación coincide con la que desliza la trama de la película, en relación a las historias circulares, su límite finito, la posibilidad de que no acaben nunca, o comiencen muchas veces. "…dentro del Círculo Polar, el mes que viene, de noche, no se pone el sol. Es el sol de la medianoche, es otro mundo", (*over* de Otto el piloto)[53].

El sol, justamente, describe varios círculos en la película. Uno de ellos es la visión circular del astro brillante que tienen los personajes, mientras

recorre el trayecto paralelo a la línea del horizonte. La ilusión del desplazamiento fluido, perceptible y fuera de las convenciones, Medem la logra acelerando el movimiento y generando la sensación circular. Pero también se trata de un desdoblamiento, en cuya primera mitad Otto observa el sol de la medianoche colgado de un árbol, y en la segunda, el mismo sol es contemplado por los ojos de Ana, sentada frente a un lago.

Al comienzo, el Círculo Polar se constituye como el lugar mitificado en donde se desarrollan situaciones y experiencias que escapan a lo cotidiano de los personajes españoles. Tanto para Ana, como para Otto, la región metaforiza un lugar idealizado con vientos románticos que soplan sobre las superficies heladas del hemisferio polar. Pero el director va más allá, tomando la decisión de asociar una imagen física, para combinarla con el fonema, el concepto, y la imagen acústica de la espacialidad concreta. En Finlandia, el Círculo Polar aparece delimitado por una línea de la que no sólo se habla en referencia a una cartografía, sino que aparece evidenciada y pintada de blanco, atravesando el suelo de una cabaña de madera.

La estructura de la película describe otro gran círculo que cabe dentro de un *flash-back*. Establecimos que todo el relato es el gran *racconto* que experimentan Ana y Otto en el momento de su reencuentro. Pensándolo de este modo, esta escena constituiría la macro-secuencia que rige el discurso y sobre la cual se insertan los fragmentos de la historia. También podría pensarse que, en su defecto, la secuencia inicial del *film* describe un *flash-forward*, –la prolepsis en literatura- que no es más que un adelanto de lo que sucederá en un momento posterior de la trama. En cualquiera de los casos, la cinta comienza con un montaje sintético de la escena final y luego la narración va recuperando los momentos que la condujeron hasta tal punto, a lo largo de casi treinta años.

Por otro lado, la estructura interna del *flash-back* -del presente, al pasado y finalmente de vuelta al presente- coincide con el referente circular del *film*. Este motivo, no solo da cuenta del pasado de los personajes, sino que además, involucrado en variantes genéricas, narrativas e históricas, interroga algunos símbolos del imaginario vasco-español -el bombardeo a la ciudad de Guernica o la Guerra Civil, por ejemplo- para trazar las directrices de un laberinto esférico que dota a la película de una grafía múltiple y compleja. De

este modo, existen círculos narrativos que se expanden y contraen relacionando los distintos niveles del relato. Así, notamos como, en paralelo a la historia de amor y desencuentro, otras esferas se encabalgan sobre la temática principal y conducen el relato hasta una dimensión histórica que lo traslada al conflicto bélico de la guerra. Los distintos círculos, en este caso, pueden ser estudiados en un esquema de líneas narrativas que, de manera conjunta, articulan la historia de Ana y Otto.

Algunos de los círculos de la película se construyen en base a un juego de mitades semicirculares, que se complementan y relacionan unas con otras. Cuando un círculo se termina, uno nuevo comienza, generando una sucesión de acontecimientos que hacen avanzar la historia. Por ejemplo, el mismo día que muere Cristina -la mujer de Otto el piloto alemán-, su hijo Álvaro conoce a Olga -la madre de Ana-. Por otro lado, las casualidades parecieran hacer vivir a Otto la historia de ese piloto alemán, a quién su abuelo salvó de la muerte. La vida de Ana también produce una maniobra circular al volver al colegio donde estudió de niña, convertida en profesora. Por un lado, se trata de la vuelta a un lugar de su pasado, pero por el otro, de ocupar el puesto docente que antes lo había hecho Sofía, ex novia de su actual pareja -el antiguo profesor de Otto- y su antigua maestra de grado.

Por otro lado, el círculo de la muerte y las consecuentes tramas que devienen, producen efectos disímiles a lo largo de la película. El esquema de vida-muerte-vida produce un efecto circular con consecuencias distintas. La muerte a lo largo del *film* une pero también separa a los personajes. El fallecimiento del padre de Ana, por ejemplo, provoca su inminente acercamiento con Otto, pero en contrapartida, la muerte de la madre de Otto, los separa. Del mismo modo, la muerte de la familia de Cristina provoca su encuentro con Otto el alemán, y su propia muerte precipita el encuentro de su hijo Álvaro Midelman[54] con Olga, la madre de Ana. Este último encuentro, conduce al de Ana con su abuelo político finlandés, que no es otro que Otto, el piloto alemán. Por otro lado, hacia el final de la película, la muerte de Ana en el Círculo Polar, la separa definitivamente de Otto, pero al mismo tiempo, la misma muerte, provoca el momento en el que el círculo comienza a cerrarse, para volver a comenzar. Se comprueba entonces, que la muerte en *Los amantes del Círculo Polar*, une y separa, mostrando una nueva cara del prisma

de recurrencias circulares.

> *"Para Julio Medem, el Círculo Polar es la culminación de los círculos imaginarios que se tienden en la vida de cada uno de los actantes y a la cual se dirigen las historias concéntricas o de la cual parten. Pareciese que cuando se acercan al mismo se diluye en la última distopía del hombre la misma muerte. Esa pulsión de muerte aboca ineludiblemente a que los actantes femeninos desplacen la institución familiar de su costumbrismo localista y tradicional para encontrar en el marco internacional una representación universalista, la metáfora de la madre, de la tierra, del origen, de lo atávico"*[55].

La imagen circular que persiste y se re-significa de manera casi constante, es la de los ojos de Ana, que encierran el momento de mayor tristeza de toda la película. Por un lado se trata de dos círculos perfectos, profundos y paradigmáticos, pero también de la puerta -giratoria- de entrada y salida a la circularidad del *film*.

El círculo imperfecto. La continuidad fragmentada.

El trabajo que realiza Medem inspirándose en la figura del círculo y utilizando las metáforas visuales, temáticas y estructurales que se asocian a la geometría de la elipse, pone de manifiesto una esforzada voluntad por legitimar desde la forma, el contenido del *film*. Una importante sucesión de círculos conecta los eslabones del sintagma, en un entramado que permitiría una reorganización en conjuntos concéntricos, juegos que combinan mitades, redondeles históricos, circunferencias en espejo y figuras que se desgajan en los distintos niveles del relato. El acto consiente y detallado, se vuelve evidente y se desprende del análisis estructural.

Pero no todos son círculos en la cuarta película de Medem, o al menos no todos los círculos cumplen aquella vieja definición de la matemática, que recuerda una superficie geométrica plana, donde todos los puntos de la figura son equidistantes del centro. Si bien el círculo que describe el relato comienza a cerrarse en Finlandia, cuando en el guión se repiten las frases en *over* del comienzo, la elipse no logra completarse. El círculo no cierra por completo y

deja un hueco por donde se cuela la indeterminación, una grieta que nos hace saber que la recurrencia no siempre supone una circularidad perfecta (ver capítulo 4, “El espacio de lo indiscernible”).

Si bien la metáfora circular está utilizada como herramienta constructiva hasta el cansancio, muchos detalles hacen ver que el círculo no siempre se completa o que no siempre se cumple la regla de la repetición de situaciones en contextos similares. Pero en este caso y lejos de pasar desapercibidos en la trama, aquellos momentos que no repiten situaciones que ya hemos visto -cuando el marco así lo sugiere- nos recuerdan que el círculo estuvo a punto de cerrarse, pero por alguna razón no lo hizo. En efecto, la película construye, en este sentido, un espectador atento a las particularidades del relato y su forma, y es éste quien advierte la ausencia de la marca.

Pensemos en lo que sucede en la escena en la que Ana se encuentra al frente de una clase de niños de primaria y uno de ellos lanza un avión de papel a una de las niñas de la primera fila. Todo haría suponer que alguna reminiscencia a los aviones que había lanzado Otto desde el baño del colegio de enfrente, siendo niño, resonaría en el momento en el que Ana abre los dobleces de aquel avión de papel, con la esperanza de encontrar allí otra casualidad, por ejemplo, una pregunta de amor como la que había escrito Otto. Pero aquello no sucede, no hay pregunta de amor escrita con la letra de un niño. El papel está en blanco. De cualquier manera, Otto está presente en aquel avión. La tendencia de Ana a dejarse guiar por casualidades, la lleva a querer comprobar si aquello que había sucedido en su infancia, podía repetirse años más tarde.

Otro caso donde la casualidad hace resonar un acontecimiento del presente en otro del pasado, tiene lugar entre Otto y Aki. En este caso, luego de ser ayudado a bajar del árbol donde había quedado atrapado, Otto le pide a Aki un cigarrillo, de la misma manera que su abuelo lo había hecho con el alemán al que le salvó la vida, durante la Guerra Civil. Sin embargo, el finlandés le responde con una negativa, coartando la posibilidad de repetir aquel cigarro que fue fumado a medias por su abuelo y el piloto alemán.

En otra escena del relato, Otto Midelman, el piloto alemán, tiene una charla con Ana sobre las casualidades.

"-Ana: (en over) En aquel hombre había algo más. Algo que aún me inquieta. (en on) ¿Por qué se llama usted Otto?

-Otto Midelman: No hay ninguna explicación. La vida está lena de estas cosas sin explicación. Pero Otto es un nombre muy corriente en Alemania.

-Ana: ¿Es usted alemán?

-Otto Midelman: Ahora soy finlandés, de alemán solo me queda el nombre. Es tan geométrico, Otto.

-Ana: Y yo Ana.

-Otto Midelman: Ya me he dado cuenta. Nos pueden leer igual, por el principio y por el final. ¿Quieres una explicación a eso?

-Ana: Si.

-Otto Midelman: Puede que no la haya.

-Ana: Puede.

-Otto Midelman: El mismo día que murió mi mujer, yo recibí una carta de mi hijo diciéndome que se había enamorado de una española. ¿Por qué?

-Ana: Ese día estaba yo con mi madre, y también tuve mi regalo.

-Otto Midelman: Y yo ahora tengo una guapa nieta española. Estas aquí gracias a Cristina. Yo siento su mano en la tuya.

-Ana: Gracias Otto, me ha encantado conocerle"56.

El sistema de casualidades en el que confía Ana, revela su seguridad en la providencia. En efecto, Ana cree que se merece que los acontecimientos de su vida se sucedan de una determinada manera y no de otra. Cree en la justicia de mundo y en las casualidades buenas que este le depara. Sin embargo, hacia el final de la cinta, admite que las mismas parecen haberse acabado. En la charla con el viejo Otto, Ana busca la explicación de aquel nombre. Pero aquello no sucede. Nuevamente la expectativa que se había generado por la llegada de un nuevo acontecimiento casual -como consecuencia de un sistema de casualidades que la película venía proponiendo- se ve frustrada. En su lugar, el alemán le dice que hay cosas que no tienen explicación. Aquí sucede lo mismo que con el avión de papel en blanco. Cuando todo apunta a una nueva casualidad que vuelva a dar la vuelta

al esquema de repeticiones, la misma no opera y la expectativa resulta frustrada.

Podría comenzar a pensarse en una estética de ciclos que nacen, crecen en una lenta agonía, sabiendo que poco a poco están acabándose y terminan sin cerrar, para volver a comenzar en otros distintos. Éstos se acercarían a los antiguos, al punto de rozarlos en situaciones similares repitiendo parámetros semejantes. Quizás podría decirse que las vidas de Ana y Otto, convergen y divergen siguiendo parámetros circulares y ya no círculos perfectos. Tal vez las líneas curvas no lleguen a cerrarse en un círculo completo, pero puedan reorganizarse para formar otros nuevos.

En regla general, la tradición literaria hace que el lector sepa cuál es la solución más probable para un determinado acontecimiento, en lo que Umberto Eco denomina “el sometimiento de la intriga a las condiciones de la tradición literaria y de la distribución mercantil”[57]. Sin embargo, en *Los amantes del Círculo Polar*, el uso no sistemático de un recurso, amenaza con quitarle importancia en las sucesivas repeticiones y así generar un contrasentido de difícil explicación. La manipulación formal del relato pareciera abrir el juego en donde todo puede ocurrir.

Hacia el final de la cinta vuelven a repetirse los fragmentos del comienzo. Si bien la resolución del conflicto ya había sido insinuada por Medem, el espectador comparte el reconocimiento de la intriga con Otto, principalmente porque el sentido en la utilización de los mismos fragmentos, cambia. En relación al momento de la <agnición> o el reconocimiento -lo que en la tragedia griega se conoce como <anagnórisis>- puede decirse que la película construye un clima de opresión y angustia latente, conforme se acerca el desenlace. En efecto, el relato es coherente con la tradición melodramática que recuerda un final trágico para los amantes y por tradición narrativa o codificación genérica se espera un desenlace amargo (ver capítulo 2, “La hipérbole y el melodrama”). Para decirlo de otro modo, pese a que los fragmentos del inicio del *film* se repiten, conforme se acerca la clausura, la sospecha de un final aciago se vuelve inevitable.

El film no es un palíndromo exacto porque no hay escenas o planos que se repitan como debieran, respetando un orden preestablecido por fuera de la

trama. Es decir, la estructura no es exactamente especular, con respecto a un punto de simetría situado en el medio del relato. Pero aun así, los significantes se repiten y los motivos reaparecen.

Esta repetición, arrojada al abismo de lo exponencial, se multiplica en un procedimiento que da forma al relato, pero que lo conduce a instancias que rozan el manierismo. Daría la sensación que las historias circulares y su perpetua cronicidad, podrían no acabar nunca, o (re)comenzar, al menos, muchas veces. Pero la película propone salirse de esa lógica constitutiva de la repetición con la misma arbitrariedad con que la inicia. Es justamente la libertad de recursos, a veces utilizados sin coherencia, la que no hace sistema y provoca en el espectador una incertidumbre que lo deja sin saber hasta dónde va a llegar el azar.

Por otro lado, los círculos, como metáfora de lo eterno, constituyen la retórica emblemática del film. Pero si bien la recurrencia produce un efecto de circularidad, lo repetido no siempre es circular. La progresión de la trama no es lineal, pero tampoco necesariamente cíclica.

El film no es un círculo y según lo que postula la película, la vida tampoco. La forma interna del relato pareciera, entonces, estar más relacionada a la idea de otra figura, una espiral por ejemplo, que a la del trazado de una circunferencia. Este nuevo concepto podría solucionar el problema que plantea la recurrencia y que la diferencia de la repetición. Dicho de otro modo, podría comenzar a pensarse que la película vuelve una y otra vez sobre los distintos aspectos pero no pasando exactamente por el mismo lugar. Rozándolos, esquivándolos, acercándose pero sin tocarlos.

La unidad propuesta por el film no concluye, entonces, en concordancia con la temática. Rompe con la lógica seguida hasta el momento y se reorganiza para culminar la historia. La alternancia y la división en mitades, no culmina, se multiplica.

Finalmente, tanto las simetrías como la forma de lo especular y el palíndromo, establecen alianzas en Los amantes del Círculo Polar con el motivo de la mirada. Las miradas fijas de Ana y Otto recuerdan el deseo por el otro, el interés, la duda, el descubrimiento ante lo desconocido que los atrae.

C A P Í T U O L 3 : La hipérbole y el melodrama.

"...era para mí, la vida entera."[58]
Alfredo Le Pera

Los amantes del Círculo Polar articula las narraciones de los dos personajes protagónicos, pero también conjuga los recuerdos, sueños y deseos de cada uno, mientras parte de la historia de España se mezcla en el romance del relato. A su vez, un conjunto de pares ordenados esquematiza la narración y da forma al desarrollo temático del *film*. De este modo, el amor y la familia, el destino y la casualidad, lo fantástico y lo real, la guerra y la tregua, la vida y la muerte, y la naturaleza y la ciudad, se constituyen como binomios opuestos, sobre los cuales se construyen los motivos de la película.

Pero además, el *film* propone un juego formal que utiliza las herramientas del melodrama. Así, el abordaje a la vinculación con el género y sus sistemas de codificación, permite un análisis sobre el texto y uno de los motivos recurrentes en todos los *films* de Medem: la existencia de una mirada fascinada.

Punto de vista y focalización. La pregunta por el sujeto.

El punto de vista configura el mero acto discursivo al interior del texto cinematográfico. Según lo han expresado Francesco Casetti y Federico Di Chio[59], se puede afirmar que dentro de una película existe un punto de vista que le da organicidad y que establece las pautas de su lectura.

> *"...el punto de vista viene definido por el tipo de visión propuesto, con sus perspectivas y sus puntos de fuga. La dislocación de los distintos elementos dentro de la figura nos dice desde dónde se ha captado. En este sentido, el punto de vista encarna por un lado la <lógica> según la que se construye la imagen, y por otro la <clave> que hay que poseer para recorrerla. Todo ello identifica una instancia abstracta como base del juego: un Autor y un Espectador implícitos"*[60].

Por otro lado, distintos autores han utilizado terminologías diferentes para referirse a conceptos parecidos -entre ellas <visión>, <campo> y <punto de vista>-, que se ocupan de establecer las relaciones de conocimiento entre narradores y personajes. Con el objetivo de unificar criterios y establecer una clasificación propia, en 1972, Gerard Genette propuso el término <focalización>[61].

Basándose en estos estudios, Gaudreau y Jost, establecieron distintos niveles que sirvieron al análisis y la clasificación de estas relaciones de conocimiento. La focalización, tal como la entienden, es un estatuto que se establece a partir de la regulación de un saber. Estudiarlo en un relato cinematográfico supone, entonces, analizar los lazos entre el/los narrador/es y el/los personaje/s, pero también contemplar la vinculación con la cámara, el sujeto de la enunciación y el objeto.

> *"...cuando nos concentramos sobre algo y excluimos el resto, automáticamente lo ponemos en evidencia, le concedemos un estatuto particular, lo privilegiamos. La focalización designa este doble movimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración. (…) El film puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones; reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia"*[62].

En las películas de Julio Medem, el recorte que se realiza sobre el plano de lo real siempre está condicionado por dos -o más- modos de comprender e interpretar un mismo hecho.

Sucede en sus cortometrajes y en sus largos de ficción, pero quizá en donde más se problematice este concepto sea en su primer documental: *La pelota vasca, la piel contra la* piedra (ver Anexo I. *Reseña histórica del cine español*).

Los amantes del Círculo Polar, propone una historia doble, con puntos de vista distintos, sobre realidades que en un principio se presentan como semejantes. En efecto, los dos protagonistas de la historia se refieren a los mismos acontecimientos de sus vidas, cada uno desde su punto de vista

particular. La solución de contigüidad entre los enfoques dispares, se estructura en el sintagma mediante la utilización de distintos *flash-backs*, que vuelven el tiempo atrás y muestran el mismo hecho, la misma acción, pero desde otra perspectiva. Los acontecimientos, que de este modo se muestran de a pares, se suceden pese a tratarse de momentos únicos en la cronología de la historia. En otras palabras, un mismo hecho se repite para mostrarlo desde otro lugar.

Volviendo al concepto de <punto de vista>, debe aclararse que este refiere a tres situaciones distintas, dentro de la construcción del relato: ver, saber y creer. En el caso de las secuencias de inicio y clausura de *Los amantes del Círculo Polar* se evidencia un narrador cuya carga óptica, cognitiva y epistémica, se ubica sobre los demás agentes del texto. Allí, el narrador tiene más información que los personajes, comprende lo que piensan, desean y sabe de aquellos acontecimientos que sucedieron y están por suceder. El narrador conduce la historia en tercera persona y pareciera auto-excluirse de lo narrado para acercarse al texto con una pretendida objetividad, si eso fuera acaso posible. Se trata de una mirada en donde nadie se adjudica, expresamente, la acción del discurso. Si se analiza el punto de vista, probablemente se llegue a la conclusión de que se trata de un relato no focalizado o de focalización cero, con un narrador omnisciente que *dice* más de lo que *sabe* cualquier personaje. Esto sucede, por ejemplo, con los fragmentos del accidente en Rovaniemi, cuando las hojas de diarios vuelan por el aire luego de que Ana sea atropellada. No se trata de su punto de vista, pues ella no advierte el colectivo rojo como lo hacen las imágenes, ni del de Otto, quién se encuentra muy lejos como para reconocer la cara de Ana y verla caer sobre el asfalto.

Por otro lado, en el cuerpo principal del *film*, se nota una coincidencia entre los puntos de vista de los personajes y el narrador. En este caso, este último puede meterse en la cabeza de los protagonistas, pero no ir más allá: los acontecimientos están narrados en primera persona, desde las perspectivas de Ana y Otto. Los narradores en la película de Medem son, pues, ambos amantes y el relato cuenta con títulos que rotulan la propiedad del recuerdo al tiempo que dividen las secuencias. De esta manera, antes de que comience cada una, aparece en la pantalla un cartel con el nombre del amante que corresponde, estableciendo la voz del recuerdo. A su vez, para enfatizar la disociación de los fragmentos, se utilizan los relatos en *over* de los protagonistas que reflexionan sobre sus vidas. Esta fragmentación en la trama

-que una vez más ejercita la repetición- actúa como motor de la historia, pero además, colabora en la identificación del espectador con los personajes principales. Según los estudios de Genette, podemos pensar que la película estructura las secuencias centrales en base a una “focalización interna múltiple”, donde el mismo acontecimiento, es evocado por el punto de vista de los distintos personajes.

Pero también hay determinadas secuencias en donde participan ambos personajes y ninguno advierte la presencia del otro. En ese caso, se estaría dando lo que los autores dieron a llamar una “focalización espectatorial”, que sucede cuando el narrador le da una ventaja cognitiva al espectador, con respecto al personaje. Uno de los efectos buscados a partir del uso de este tipo de focalización, es el suspenso. Se trata, por ejemplo, de los desencuentros que sufren ambos amantes, estando a pocos metros el uno del otro y a punto de encontrarse. Los dos aguardan el momento de volver a verse, pero estando muy cerca no pueden concretar el deseo. Esta situación aparece varias veces a lo largo del *film*. Para ejemplificar este caso, vale la escena que se desarrolla en la Plaza Mayor de Madrid, cuando ambos coinciden en el mismo café y pese a estar muy cerca no logran verse. Estando allí, Otto enciende un cigarrillo mientras busca trabajo en los clasificados del diario y Ana, sin verlo, huele el humo de aquel tabaco quemado. O incluso también puede pensarse en la escena que tiene lugar en Finlandia, durante La noche de San Juan, cuando ambos observan el sol en su recorrido horizontal y escuchan el bramido del mismo reno. En ese momento, Otto está colgado de un árbol atrapado entre las ramas y enredado con las sogas del paracaídas, mientras que Ana está sentada frente a un lago esperando la casualidad de su reencuentro. Ambos están a escasos metros de distancia, sin saber de la presencia del otro.

Del mismo modo, existen escenas que muestran hechos a los que los personajes no han asistido y que generan la pregunta automática por la identidad de quién las mira. Se puede pensar, por ejemplo, en el momento en el que se muestra el accidente de autos que tiene el padre de Ana y que constituye el giro dramático necesario para el desarrollo posterior de la historia. En este caso, si bien estamos dentro del relato de Ana -antecedido por un cartel con su nombre, que se condice con su recuerdo y punto de vista-, se trata de algo que ella jamás vio. Narrativamente, la justificación dramática está relacionada al recuerdo que tiene Ana, del relato

–elidido- que su madre le hace sobre la muerte de su padre. Otro ejemplo es la carta que Ana le envía a Otto desde Finlandia, donde le cuenta la verdadera historia del piloto alemán y su mujer española. Aquí, mientras se escucha la voz en *over* de Ana, una dramatización pone en escena el encuentro del piloto con la joven, en tiempos de guerra. Aun así, debe señalarse que si bien el ojo que mira no se corresponde con el de un personaje, la percepción de los acontecimientos si lo hace. De este modo, si bien no es Ana la que mira, su fantasía es puesta en imágenes y anexada al texto. O mejor dicho, las imágenes corresponden a aquello que imagino Otto sobre el relato de la carta de Ana.

Pero los cambios en la estructura continúan. La lógica de la alternancia en la construcción del relato -basada tanto en los desdoblamientos de un mismo acontecimiento, en la duplicidad de puntos de vista y en la inserción de carteles divisorios-, pasados los dos primeros tercios de la película, comienza a resquebrajares. Por primera vez, aparece un cartel que reúne el nombre de los dos amantes y anuncia lo que parecería ser un punto de vista compartido. Se trata, sin embargo, de momentos simultáneos en la vida de ambos, ahora sí montados en paralelo dentro de un mismo fragmento. Probablemente, el cartel que anuncia “Ana/Otto”, se debe a la coexistencia de ambos en un mismo lugar -incluso en un mismo plano-, años después de la última vez que estuvieron juntos. También se muestran distintas situaciones, algunas muy similares -como la visita de cada uno a la casa que compartieron en el pasado- o las circunstancias que los empujaron a dirigirse hacia tierras polares. La focalización de este fragmento es variada, a diferencia de los anteriores, donde solo correspondía a uno de los amantes.

Luego, el relato vuelve a sorprender con un letrero de “Otto” y otro de “Ana”, en lo que pareciera una vuelta a la vieja interacción Otto-Ana, Ana-Otto. En este caso, se muestra cómo ambos vuelven a ponerse en contacto y preparan su encuentro en el Círculo Polar. A partir de este momento, el relato se centra en el personaje de Ana, mientras ella intenta provocar una nueva casualidad y torcer el destino a su favor. De este modo, la narración retoma aquella vieja conversación que tuvieron los amantes segundos antes de darse aquel primer beso. La misma que cambiaría radicalmente su relación y los acercaría, poco a poco, hacia el final.

Pasadas estas secuencias, tres nuevos carteles terminan de romper la –ya quebrada- estructura inicial del relato doble o especular. Se suceden así, las tres últimas placas del *film*: “El círculo polar”, “Los ojos de Ana”, y “Otto en los ojos de Ana”. Nuevamente, un gesto imprevisible marca un golpe de timón en la escritura del guión, al tiempo que el relato comienza a cerrarse. Los carteles con los nombres de los protagonistas se interrumpen. Pareciera que la lógica antes planteada no es suficiente para contar el final de la historia. Los acontecimientos ya no serían dobles, ni sus referencias en espejo.

Tanto en la *secuencia cero* cuando los diarios vuelan por el aire, como en las tres últimas de la película, la omnisciencia del narrador cobra importancia en detrimento de los puntos de vista individuales que signan la mayor parte del metraje. Al comienzo del *film*, la secuencia inicial establece las constantes estilísticas, pero también genera la pregunta por el significado de los fragmentos. Hacia el final, estos interrogantes quedan resueltos dado que aquellos fragmentos que al inicio parecían inconexos, son retomados y ensamblados en la historia.

Zigor Etxebeste Gómez se refiere a la multiplicidad y los enredos con los que Medem cuenta sus historias, en relación a una sensación de desasosiego como consecuencia de no poder asirse de manera segura sobre ninguna de las líneas narrativas. En sus palabras: “la falta de certeza”[63].

La hipérbole y el melodrama. El binomio del autor.

La palabra *hipérbole* proviene del griego ὑπερβολή y se relaciona con el concepto del exceso. Se trata de un tropos que consiste en realizar una exageración, aumentando o disminuyendo la verdad en un determinado aspecto del discurso. La hipérbole es, pues, una figura retórica que utiliza el recurso propio del *pahtos* para dar cuerpo a una amplificación deliberada, con el objetivo de plasmar en el interlocutor una idea o imagen difícil de olvidar. Así, se presenta un hecho, situación, característica o actitud, de manera desproporcionada, ya sea por exceso -*aúxesis*- o por defecto -*tapínosis*-. Como se ha dicho, la hipérbole es apropiada para la expresión de lo patético, pero también de lo humorístico y desde lo cómico puede expresar distintos estados. “La imagen surrealista, que vale explícitamente por la amplitud de la separación

y la improbabilidad del acercamiento, es decir, de su grado de información, es el tipo mismo de la figura hiperbólica"[64].

En *Los amantes del Círculo Polar* la hipérbole aparece, por primera vez, en aquella idea del amor adolescente que acompaña a los protagonistas hasta el final de la historia. Es el motor interno del drama que los conduce hasta el Polo Norte, el *Shangri-La*[65] donde los amantes sueñan una tierra de felicidad permanente, lejos del mundo en el que viven. Solo allí podrán recuperar el paraíso perdido y consumar el deseo de su pasión melodramática. En este mismo sentido, tanto los sucesivos encuentros y desencuentros -propios de los usos del género-, como las duplicaciones de eventos, personajes y situaciones, hacen que en suma, el *film* genere una sensación de abundancia exacerbada.

A su vez, la conjunción de múltiples tópicos, como el amor, la familia, el engaño, el fracaso, la huida, el abandono, las casualidades, el azar, el olvido, la identidad, la memoria, la Guerra Civil Española o el ser vasco, contribuye a consolidar ese espíritu excesivo. Al mismo tiempo, la sensación hiperbólica también invade las estructuras formales del relato, abordando la lógica exuberante en el manejo de los recursos. Saltos temporales, repeticiones de acontecimientos, carteles divisorios, música diegética, música de foso -extra-diegética-, fundidos encadenados, fundidos a blanco, montajes en paralelo, convergentes, imágenes congeladas, zooms digitales y puntuaciones sonoras -entre tantos otros-, dan cuenta de un uso en demasía de los recursos disponibles.

Julio Medem, director de apellido capicúa, cuenta la historia de amor secreto, entre dos personajes de nombres también capicúas: Ana y Otto. Ellos quieren encontrarse en un laberinto plagado de azares, las casualidades los acompañan, sus nombres se escriben en espejo, sus padres se casan entre si y la búsqueda del ser amado se extiende a lo largo de toda la cinta. Pero a pesar de que el azar los favorece, no logran el reencuentro hasta la escena final, que coincide con la muerte de Ana.

> *"La teoría de Otto sobre el amor eterno sirve para fabricar un sitio idealizado que Ana puede completar, según su tendencia natural a*

confiar el rumbo de su vida a la casualidad"[66].

Esta frase pareciera explicar la confluencia de las dos personalidades protagónicas. Para Otto, la idea circular vale tanto para la vida como para el amor que, en su concepto melodramático de la existencia, son indisolubles. Otto comprobaría, así, que el amor no se termina, no cumple su ciclo -como le había dicho su padre-, ni se desvanece o arruina con el tiempo. Mientras que Ana, con sus casualidades y sus corridas hacia atrás, podría escapar a las tragedias y llegar a encontrarse con él.

Una de las primeras muestras de azar aparece a la salida del colegio, cuando Ana encuentra uno de los aviones que Otto había lanzado desde la ventana del baño. La casualidad los vuelve a alcanzar meses más tarde cuando ambos viajan en el auto de Álvaro. Al llegar a su casa, Otto baja y mientras corre de espaldas, Ana le tira un beso que él no advierte. Al mismo tiempo, se escucha la voz en *over* de la niña: "si me oyes, mándame tú otro", y por supuesto, al llegar a la puerta, y justo antes que el *travelling* lateral lo haga desaparecer de cuadro, Otto le lanza un beso similar. Por otro lado, cuando Ana termina su relación con Javier acude a la casa de su madre para contarle su deseo de marcharse de Madrid y desaparecer por un tiempo. Casi sin pensarlo, menciona a Laponia como el lugar lejano a donde poder escapar. En una nueva casualidad, el novio alemán de su madre le propone ponerse en contacto con su padre, que vive en Finlandia y tiene una cabaña junto a un lago, en el borde del Círculo Polar. Esta coincidencia provoca otras, como el encuentro de Ana con el piloto alemán -que no es otro que el padre de la nueva pareja de su madre-, o el cruce con el avión de Otto, mientras ambos vuelan en direcciones opuestas. Además, Otto recibe, en Madrid, la carta que Ana le había escrito desde Finlandia y automáticamente reconoce tanto los sellos como la patente del avión y advierte que él mismo había pilotado el aéreo de mensajería, que había traído el sobre desde el norte de Europa. En este caso, la casualidad hace coincidir al destinatario con el mensajero de la correspondencia.

El destino que lleva a los amantes a no completar el círculo de sus vidas, no permite que las cosas perduren. La vida del padre de Ana, la de la madre de Otto, la de Ana y la de Cristina, tienen un final antes que la longevidad las atrape. La relación de Álvaro con su primera mujer y la que luego mantiene con

Olga, la del profesor de Otto con Sofía -la maestra de Ana-, la de éste mismo profesor con Ana y la de Ana con Otto, terminan como en muchas historias de melodramas con la ruptura de la pareja[67]. Esta recurrencia, también puede ser leída como una casualidad: la casualidad que define la historia.

El interés del melodrama es, por tanto, ver sufrir a la pareja principal y atravesar las peripecias que supone ese sufrimiento. De este modo, la función asignada a las parejas que rodean a la de Ana y Otto es la de anunciar esa separación, ese final trágico. Son ellos los que hablan de ese sufrimiento. Justamente, el problema que plantean estas otras parejas y que aparece en casi todas las películas de Julio Medem, no es el de la madurez o la llegada de la vejez, sino el estatuto mismo de la pareja vieja.

Así las cosas, la película se esfuerza en sustentar y justificar las obsesiones de sus protagonistas, a través de los motores internos del relato: la casualidad y el azar -ley suprema del registro típicamente melodramático-. Sin embargo, la película no oculta este manierismo y lo evidencia, volviéndolo un recurso que opera en el *film* como un todo y en su utilización crea un sistema que le es funcional. De acuerdo a lo analizado, las referencias explícitas a la casualidad, se apoyan desde la narrativa y el mundo diegético. Hacia el final de la película, atrapada en el que sería el último círculo de su vida y mientras contempla el sol de la medianoche, la voz en *over* de Ana nos recuerda que aún está esperando la casualidad más importante.

> *"Cuando hace frío la mayoría de cosas van más de prisa, me refiero a las casualidades. Me encanta que haga frío. (…) Sentí que algo conocido se había metido dentro de lo desconocido. Había llegado al final de algún sitio. Tuve un pálpito. Fue el primero de muchos. Estaba de nuevo sensibilizada a la casualidad, así que no me extrañó que pudiera ser Otto. (…) Voy a quedarme aquí todo el tiempo que haga falta. Estoy esperando la casualidad me mi vida, la más grande y eso que las he tenido de muchas clases. Sí, podría contar mi vida uniendo casualidades, (over de Ana adulta)"*[68].

En *Los amantes del Círculo Polar*, el ambiente que envuelve la película es de una melancolía agonizante que se acrecienta a medida que avanza el

relato. Más allá de las pasiones contenidas, la concreción aplazada y el sufrimiento propio de las relaciones amorosas, el *film* se tiñe de nostalgia por la forma en la que los amantes se refieren al recordar su historia. Ana y Otto se gustan desde niños y su relación amorosa se ve interrumpida por la abrupta muerte de la madre de Otto y el consecuente brote de culpa que la pérdida genera en su hijo. Las correspondencias a la distancia, el pensamiento en el amante lejano, el conocimiento de las distintas parejas del otro, el deseo latente y una promesa de la niñez, atormentan a los amantes, que evocan con tristeza un recuerdo cargado de pena. "Me duele el otro", decía Roland Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*[69].

En una lectura emparentada con la condición melodramática más ancestral, podría decirse que si bien en *Los amantes del Círculo Polar* no hay un triunfo del bien sobre el mal en términos estrictos, el orden vuelve a restablecerse con la muerte de Ana, evidenciando la condición moralizante y el trasfondo ideológico del género. Podría pensarse que ellos se convierten en hermanos -o hermanastros- al producirse el concubinato -no casamiento- de sus padres, a la vez que se constituyen como amantes, en un doble juego que va en contra de la moral que defiende el melodrama clásico. Si bien la madre de Ana no contrae matrimonio con el padre de Otto, los adultos les recuerdan a sus hijos, en distintos momentos de la película, que son hermanos. Aquí tenemos, pues, dos transgresiones que la película pareciera condenar. Hacia el final, ninguna de las dos parejas alcanza la idealización del matrimonio y el destino los separa definitivamente.

Algunos procedimientos utilizados por el melodrama son la antítesis, la hipérbole, el misterio, las coincidencias y la justicia poética, que transformaron al mundo dramático de la tragedia primigenia. Por otro lado, las unidades del relato más características son la anagnórisis -o <agnición>, en términos de Umberto Eco, ver *El superhombre de masas*[70]- y la renuncia por amor. Todo melodrama tiene como basamento una acción desmedida, que hace mover los hilos de la historia hacia el exceso y la tragedia. La idea del amor fuera de escala, el viaje al Polo Norte, la noche del solsticio de verano y el sol que nunca se pone, contribuyen a generar la sensación hiperbólica del *film*: el concepto de la *hybris*.

Llegado este punto, cabe destacar que la construcción del verosímil de

un relato, no mantiene una relación de deuda o correspondencia con la referencia, sino que forma parte del discurso y la diégesis del *film*. Dicho de otro modo, cada uno de los elementos que dan forma y contenido al relato, deben respetar las reglas que se establecieron en la constitución del mismo y habitan, en conjunto, el universo creado. En *Los amantes del Círculo Polar*, el recurso reiterativo de la casualidad, es utilizado en consonancia con el principio de verosimilitud y poco tiene que ver con una conceptualización naturalista o una obsesión mimética por la realidad. Solo se trata de ingresar dentro del código que plantea el *film*[71].

El melodrama recorre la historia de la cinematografía de los géneros fílmicos, tanto en Hollywood como en Europa y en la época de oro del cine mexicano. Los años cincuenta, a su vez, marcan el esplendor del melodrama con la deriva manierista. Para Douglas Sirk, en el melodrama se trata de enfatizar la forma sobre el contenido y dar un lugar de privilegio a la estructura frente al argumento. Algo similar a lo que se había analizado en el capítulo anterior, sobre el trabajo de Medem, a propósito de la película en cuestión. Allí se detallaba cómo el cineasta partía de una imagen para luego someter el resto del material a la disciplina del discurso. Para Medem, de hecho, el contenido debe tener una forma que debe explicarlo. De este modo, se consideraría primero la puesta en escena, el *cómo*, y luego se buscaría una manifestación acorde a la estructura, donde ésta condicione la narración y articule los elementos enunciativos.

La forma, relacionada con la codificación genérica, la iluminación, los movimientos de cámara, la composición, los ángulos de toma, los encuadres, los decorados, las variaciones rítmicas, los cambios de tono, las elipsis y el montaje, intensifica el dramatismo, en lo que se ha considerado el aspecto melodramático. A su vez, el contenido temático y los personajes, se abordan desde una lógica hiperbólica de los sentimientos, que constituyen la materia básica y principal del género.

Por otro lado, el melodrama tiene en lo femenino su condición característica y hace del cuerpo un todo sexual, que sirve de herramienta para la materialización de las pasiones.

Roland Barthes[72] pensaba una condición feminizada para los amantes, que Daniel Link relaciona al complejo de castración. Las historias son contadas desde la perspectiva de quién sufre por amor, de quién es humillado y abandonado. Lo que cuentan, es siempre el proceso y las consecuencias de la castración, asociando el fracaso a la muerte.

> *"Nada queda, la vida no vale nada porque al quedar el sujeto excluido de la pasión (de toda pasión), queda castrado, solo, abandonado, inútil, va y viene (sin destino) entre lo activo y lo pasivo. Ahora bien, la maravilla del género es que (lo sabemos) la castración es expansiva, transitiva, imposible de detener. Siendo castrado (y porque lo es) el castrado castra: el milagro de la identificación del bolero (del tango, del teleteatro, de la novela sentimental, etc.) reposa en el proceso por el cual el que oye (lee, ve) se identifica con el lugar de enunciación del castrado: la carencia, el menos definitivo"[73].*

En España, el cine realizado durante el franquismo dio lugar a un buen número de historias que retrataron a la sociedad española, sus difíciles condiciones sociales y económicas. Durante ese período, el melodrama fue uno de los géneros más aceptados, con mujeres condicionadas por sistemas patriarcales que establecían la identidad femenina en relación al hombre dominante , un personaje normalizador, una figura de autoridad, guía y consejo. Sin embargo, a partir de la modernidad, la inserción de la mujer en el mundo laboral, marcó un quiebre progresivo hasta nuestros días. Entre las películas de melodrama más importantes, figuran *El último cuplé* (1957), de Orduña; *Las cosas del querer* (1989), de Chavarri; *Jamón jamón* (1992), de Bigas Luna y *Mar adentro* (2004), de Amenábar. Asimismo, desde los ochenta, la condición melodramática se consolida en la cinematografía con la fuerte irrupción de Pedro Almodóvar y su linaje de ficción, que reinterpreta el género y lo cristaliza como el sello hispano por antonomasia de las dos décadas posteriores. Entre sus melodramas más importantes figuran *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *Volver* (2006).

Con respecto a la utilización musical, varios fueron los géneros que siguieron y nutrieron al melodrama a lo largo de los años. En España, el género estuvo acompañado por zarzuelas, coplas y canciones populares. Asimismo,

tanto el tango argentino como el bolero latinoamericano, evocaron una articulación simultánea e indisoluble del *pathos* griego y la pasión cristiana. El bolero, uno de los formatos melodramáticos emblemáticos de la hispanidad, canta al amor y al sexo de los amantes abandonados, que penan, lloran, sufren y se deshacen en su lenta agonía. La canción popular, por definición, surge y registra todas las manifestaciones de la sociedad que retrata.

En el caso de *Los amantes del Círculo Polar* la elección de *Sinitaivas*[74]*, un* tango finés[75], evoca un amor de tierras frías y su relación con los astros del cielo. Aquí, la música tiene un rol fundamental en la representación atmosférica de las pasiones y compone, para los amantes, una sinfonía en blanco que recuerda los motivos del hemisferio norte. La hipérbole en este caso se plasma en uno de sus rasgos constitutivos al comparar el amor con un fenómeno tomado de la realidad cósmica (ver Genette, *Figuras*[76]).

Taivaan milloin nään sinisen,
kaipaan sinisillalle sen,
korkeuteen huumaavaan
päästä kahleista maan.

Kaiken kätkee taivas tuo (auringon).
Pilvet, tähdet se myös suo (kuutamon).
Taivas kätkee maailmat (suurimmat).
Se myös kätkee unelmat (kauneimmat).
Suuri taivaan on sininen äärettömyys,
tumma kuin ikävyys.

Ma pieni ihminen, nyt sulta pyydän,
oi taivas sininen, sen täytäthän.
Jos jossain huomannet muun rakkaimpani,
sää häille kertonet muun kaipuuni.

Taivas oi, muun ota unelmat
ja kätke ne niihin,
ette voi niitä löytää
kenkään sellainen,
ken usko ei ihmeisiin.

Oon lapsi kylmän maan,
vaan onneen uskon,
kun taivaan nähdä saan ja auringon.

Traducido al español:

Cuando mire el cielo azul,
lo echaré de menos,
echaré de menos esas cadenas
resplandecientes que nos unían.

Todo se oculta en el cielo.
El sol, las nubes y las estrellas lo permiten.
El cielo esconde la Tierra.
También oculta los sueños,
infinito es el gran cielo azul,
oscuro como el aburrimiento.

Tan grande es el cielo como interminable,
al igual que fría es la oscuridad.
Si desde ahí ve en alguna parte mi amor,
espero que me lo diga.

Cielo, toma mis sueños
y escóndelos en tu inmensidad,
allí donde quien no crea en los milagros
no pueda encontrarlos.
Ahora vuelvo a preguntarle al cielo por ti.

Soy un niño que viene de tierras frías,
pero cuando miro al sol en su cielo azul,
vuelvo a sentir el calor de la felicidad.

Por último, esta película puede ser relacionada con aquellos *films* protagonizados por mujeres que se sacrifican y sufren una cantidad de peripecias mientras luchan por el amor de un hombre, un hijo o una causa justa. Son los *woman's films*, y algunos ejemplos son *Magnolias de acero* (Herbert Ross, 1989) o *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000). A su vez, el cine mexicano cuenta con títulos como *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) o *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1963).

La mirada y el deseo. La sociedad y la memoria.

Desde la *Rive Gauche*, Resnais había sentado las bases para el trabajo sobre la memoria y su codificación en <ficciones> y <documentales>. Trabajó sobre los campos de exterminio nazis, en *Noche y niebla* (1955); la Segunda Guerra Mundial, en *Hiroshima Mon Amour* (1959), y la Guerra Civil española, en *Guernica* (1950). Así mismo, en *El año pasado en Marienbad* (1961), ensayó

los laberintos del recuerdo que un hombre tiene sobre una mujer que no lo reconoce, o pretende no hacerlo.

> *"De repente, él le ofrece lo imposible, lo más improbable en ese laberinto donde el tiempo parece detenido: le ofrece un pasado, un futuro y la libertad. Le dice que se habían conocido hace un año, que se habían amado y que vuelve ahora al lugar de la cita fijada por ella misma para llevarla con él" (Alain Robbe-Grillet)*

Resnais propone un recuerdo compartido, una memoria de dos, de varios, donde los pasados que se evocan remiten a una memoria-mundo, lejos de la particularidad de los individuos. Se trata de capas o niveles de pasado que coexisten y dan forma a un tipo de memoria que supera el simple recuerdo y se configura como una compleja red de significantes. Según la perspectiva de Deleuze, la memoria no sólo tiene la función de restaurar un pasado, sino también la de construir un futuro (Ver capítulo 4, "El espacio de lo indiscernible".)

> *"La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo. Estamos construidos en memoria, somos a la vez la infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez"*[77].

En *Los Amantes del Círculo Polar*, el proyecto recuperador de la memoria histórica es uno de los pilares sobre los que se soporta el andamiaje conceptual del *film*. Si bien no forma parte de la trama principal, su vinculación con la esfera de este melodrama, lo re- contextualiza en un horizonte donde la pluralidad de sentido gana terreno a medida que avanzan los minutos. La mirada se dirige hacia el pasado y su actualización en el presente posibilita lecturas de comprensión, análisis y recuerdo. La cita al bombardeo a la ciudad de Guernica pone de manifiesto la postura ideológica del autor, retomando uno de los motivos recurrentes del cine español post-franquista.

Como lo hiciera en *Vacas*, Medem pone en escena una situación que se ambienta durante el bombardeo a la Villa Vizcaína y evidencia la necesidad del pueblo vasco de reconciliarse con su pasado, logrando la superación de la violencia mediante el perdón. La memoria, constitutiva de la identidad de los

pueblos, aparece en el *film* en dos oportunidades. Por un lado, a través del comunicado periodístico que da la madre de Ana -luego de convertirse en la cara de un noticiero español-, cuando recuerda la petición de perdón del gobierno alemán. Por el otro, en la historia de amor que se da entre el soldado alemán y la campesina española del caserío bombardeado.

En un ensayo realizado por Ibon Egaña Etxeberría, (ver "La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: *Vacas* y *Los amantes del Círculo Polar"*), se analiza en detalle el proceso de re-configuración identitaria presente en los *films*, abordando las tensiones entre la identidad individual y colectiva, así como también el rol que desempeña la memoria en la necesidad de alcanzar el perdón y la reconciliación con el pasado. En el caso de *Los amantes del Círculo Polar* se justifica el viaje a la Laponia finlandesa, como el cambio necesario para alejarse de los espacios identitarios -la nación vasca y el estado- nación España- y recomenzar una nueva vida en un territorio cercano al finisterre, donde el reencuentro de los amantes sea posible. Se trata de un lugar próximo al fin del mundo, lejos de su país, de su historia y su sociedad (Ver "El cine de Julio Medem", en Anexo I, *Reseña histórica del cine español*).

Pero la mirada en el cine de Medem también cae sobre instituciones emblemáticas de la sociedad española, como la familia, el rol de la mujer y el lugar de la sexualidad en los relatos populares, que se vinculan directamente con el debate sobre la identidad y la memoria, expuesto en líneas anteriores. Asimismo, si volvemos sobre los pilares del franquismo -descriptos en el capítulo cero y ampliados en el Anexo I, *Reseña histórica del cine español*-, notaremos la importancia de la constitución de estos tres aspectos de la vida cotidiana, su manifestación durante los años del régimen y el cambio progresivo desde "El Destape" hasta la actualidad.

La familia fue la estructura que acuñó los argumentos melodramáticos canónicos del siglo XIX y el lugar hacia donde migró la conciencia política de la nación. En España fue utilizada como excusa para la propaganda fascista (*Raza*, en 1941, o las consabidas españoladas), pero también antifascista (*Surcos*, en 1951, o *Muerte de un ciclista*, en 1955). Durante los años noventa, esta situación cambió y se registró una tendencia hacia la sátira y la deconstrucción del ideal familiar. La sociedad contemporánea, producto de la

progresiva extinción del modelo franquista y eclesiástico, combinado con la popularizada aceptación del carácter ficticio de los modelos mediáticos actuales, propuso constituciones alternativas. En *Los amantes del Círculo Polar*, se retrata un tipo de familia que da cuenta de la evolución de la sociedad española de las últimas décadas y que modifica el estatuto tradicional del concepto acuñado durante los años del régimen. Familias ensambladas, padres divorciados, nuevos matrimonios, concubinatos y títulos políticos, sustituyeron a los antiguos vínculos del clan.

Por otro lado, la familia es tomada como la institución condensadora, que establece los sueños y frustraciones de sus integrantes, en relación al modelo clásico, los cambios de la nueva sociedad y la brecha que los separa. Tomando como ejemplo la familia que formaron Olga y Álvaro, puede notarse cómo ellos, nacidos y criados durante el franquismo, pero defensores de un presente democrático e igualitario, no pueden sino sentirse escindidos entre ambos momentos históricos. Su formación franquista no condice, pues, con el mundo en el que viven. De este modo, las restricciones de las décadas anteriores y la educación católica y pequeño burguesa que se advierte, se oponen a las libertades de la nueva España. Los cambios en la política y su reflejo en la sociedad -y viceversa- producen la re-conceptualización de los roles familiares, aboliendo el peso simbólico mantenido en el pasado.

En la década de los noventa, el resurgimiento de la industria cinematográfica y la recuperación del cine de género, cuestiona las antiguas metáforas de la nación franquista. En estrecha consonancia, Laura Mulvey (ver “Visual pleasure and narrative cinema”) habla de los roles que la mujer ha encarnado en la historia de la cinematografía española y señala la reducción de la condición femenina al papel de objeto de la mirada escopofílica y voyerista del espectador masculino. Los estudios sobre el cine feminista completan, así, un análisis caracterizado por la toma de conciencia y un auto-descubrimiento de la identidad.

En *Los amantes del Círculo Polar*, se evidencia la incorporación de la mujer en la vida laboral, exponiendo, reescribiendo y transgrediendo la figura femenina tradicional. Pero debe notarse cierta mirada particular sobre lo femenino y el erotismo, en una idea fascinada de las prácticas sexuales. Las mujeres como Olga, herederas de un pasado franquista, que se definen como

progresistas y se presentan al mundo como omnipotentes y autónomas, en el fondo ocultan debilidad y soledad. Se reconocen como profesionales independientes, pero continúan subyugadas a las cabezas masculinas de las que pretenden separarse. Están sujetas a patrones patriarcales que determinan su identidad en relación al cuerpo y la sexualidad, y continúan siendo juzgadas por su capacidad de atraer al hombre. Se muestran modernas, burguesas y liberadas, pero en la pretendida sofisticación cultural e intelectual se traslucen los valores de antaño.

En el caso de Álvaro -el padre de Otto-, podemos observar la crisis en la figura patriarcal, producto de un desequilibrio en la estructura de poder. Termina separándose de Olga, quien luego conoce a Álvaro Midelman, un estereotipo de hombre completamente distinto -independiente, moderno, seductor, relacionado al mundo de las televisoras privadas, viajero y atractivo-. La propuesta es la de un modelo familiar alternativo, que escapa a las convenciones eclesiásticas y franquistas, con una segunda pareja de cada uno de los cónyuges y su posterior separación, dos hermanastros que luego devienen en amantes y finalmente, la tercer pareja que forma la madre de Ana.

Como en las historias de melodramas, el abordaje sobre la cuestión sexual, se vive entre los amantes del *film* bajo una dualidad que oscila entre la plenitud y la culpa. En efecto, son amantes, pero también hermanos, medio amantes o medio hermanos. En *Los amantes del Círculo Polar*, la sexualidad desborda las estructuras de la familia y la sociedad, pero también la lógica interna del género. Si bien en el melodrama el sexo solo existe en función del otro y eso sucede en el *film* de Medem, se trata de una relación por fuera de las categorías clásicas, que no puede pensarse dentro de la norma establecida. El Círculo Polar se construye como un lugar seguro para que los amantes puedan encontrarse y salvarse del destino que pretenden modificar. Así es como inventan un lugar lejos de todo, o mejor dicho, le adjudican a Finlandia el valor agregado de la tierra mítica donde la utopía pareciera poder alcanzarse. El diálogo entre Ana y Otto es exteriormente incomprensible, dado que ellos se entienden más allá de lo que la sociedad comprende como ético[78]. No se trata de un diálogo de tipo social, porque justamente son dos individuos fuera del mundo que crean su propio espacio. Esa es la hipérbole del relato: la idea de un amor fuera de escala.

En el capítulo anterior se repasaron las formas de la repetición y sus lecturas en relación a la figura del círculo y sus derivados. Se comprobó que aquella redundancia maníaca deriva en un principio de asfixia producto de la construcción claustrofobia del relato. En una lectura comparada, Los amantes del Círculo Polar *retoma la constante narrativa utilizada en el diseño estructural de* La ardilla roja. *Los principios del azar y la casualidad se hacen presentes en ambas cintas, donde la sumatoria de detalles, gestos y símbolos, se encolumna dentro del relato en un ensamble que resulta verosímil. Así, todas y cada una de las casualidades sobre las que vuelve el* film*, están relacionadas con otras semejantes. Ese es precisamente el gesto característico de Julio Medem, quien se aleja de un discurso realista, para sumergirse en la exploración de lo simbólico y lo onírico, rechazando el abordaje naturalista o historicista de la narración. El plano mítico se une al histórico y juntos desembocan en una narrativa que los combina con la trama principal del relato.*

La casualidad y el azar se funden dentro de la lógica del autor para integrar el todo consustancial de la obra. Algo similar a lo que sucede con la isla en Lucía y el sexo*, el bosque entre los caseríos de* Vacas*, o la llanura desértica en* Tierra*, que pasan de ser los paisajes de fondo del drama, para configurarse como auténticos personajes dentro de la historia. En el caso de* Los Amantes del Círculo Polar, *la fascinación de Medem por la lógica del destino lo hace responsable del desenlace final de la pareja, evidenciando un resorte narrativo que precipita el texto al melodrama. Ahora bien, que los designios manieristas del destino obedezcan a un capricho o no, poco importa frente al uso que se hace de los mismos. Quizás lo que deba notarse es que el azar retoma las estructuras repetidas, evidenciando que el sentido final no se encuentra en una u otra, sino en la relación que se establece entre ellas.*

Por otro lado, en el plano del sintagma se exploran distintas posibilidades de fragmentación temporal y multiplicación de las voces narrativas. A medida que se transita, se avanza para anticipar un hecho pero se retrocede para volverlo a mostrar desde otra perspectiva, en un mecanismo que da cuenta de un lugar de enunciación, pensado desde la circularidad de la matriz dominante. Pero también puede entenderse al círculo como aquella clave heurística que posibilita el recorrido de lectura. La metáfora del amor, de la vida, de los viajes de Ana y Otto, de la lectura del presente en relación al pasado, de los acontecimientos que se reiteran, de las casualidades y el azar.

Quizás incluso pueda pensarse que aquella circularidad de la que habla el título, sea a la vez el escondite geográfico -la ilusión espacializada-, y el salvoconducto retórico, frente a la insistente irrupción del destino y la angustia.

Ana y Otto, desde niños, comienzan el viaje iniciático hacia el Polo Norte y los recursos cinematográficos estudiados ponen en escena la alternancia de sus impresiones a lo largo de los años. De este modo, se llega al abordaje de una idea que supone que en Los amantes del Círculo Polar*, el foco se desplaza de la configuración tradicional del melodrama para ofrecer dos puntos distintos desde donde abordar el relato.*

Ana cree en el azar como la forma de escapar a la tragedia que desde niña la acecha. Cuando huye del colegio tras noticiarse de la muerte de su padre, se encuentra por casualidad con un niño que corre tras ella por el bosque y a quien relacionará con la pérdida reciente. Desde aquella tarde en la que se les escapaba el mundo, ambos comenzarán a imaginar un lugar donde alcanzar la felicidad. Es un viaje que se proyecta a lo largo de tres generaciones de Anas y Ottos en el cual imaginarán, en el Círculo Polar, el lugar para estar juntos y lejos de todo, insinuando el recuerdo de aquel cuento lapón, de un día que parece durar para siempre. El deseo hiperbólico de Ana, es pues, el de toda la película.

Pero en el destino de los amantes está escrito un final que los separa. El ciclo de sus vidas se cierra justo en el momento en el que la pareja se vuelve a encontrar. El círculo es, entonces, el del encuentro-desencuentro-reencuentro, y es ahí mismo, en la matriz del melodrama, donde se re-significa la repetición.

El cine de Julio Medem, en su conjunto, transgrede y re-formula el lugar de la mujer en sus diferentes roles, para configurar una figura femenina propia. Las mujeres no recuerdan el imaginario de los pueblos españoles -como sucede en el cine de Pedro Almodóvar-, tampoco son íconos de la movida o herederas del destape madrileño. No son religiosas, víctimas de la violencia de género o marginales. Tampoco sueñan con los atractivos de las grandes ciudades o el Madrid abierto al mundo. En este caso, no se trata de hacer pasar al género por el tamiz de la tradición española. Son, por el contrario, mujeres que se escapan del lugar donde nacieron para recomenzar una vida lejos de

la ciudad. Se caracterizan por ser sumamente sensuales, resolutivas y con una contundente carga histórica y simbólica. Puede pensarse en Olga, la madre de Ana; de Cristina, la mujer de Otto el piloto; o de la misma Ana. Quizás el ejemplo más claro, se encuentre en el personaje de Lucía, en Lucía y el sexo*.*

Ahora bien, todas ellas son vistas, escudriñadas y analizadas por la mirada masculina que las vuelve aún más fascinantes. Cada mujer es mujer, en el cine de Medem, en tanto que un hombre la mira, la desea y sueña con ella. No se trata solamente de una mirada sexual, sino de una mirada fascinada, la mirada de un adolescente. El cuerpo y la figura femenina mitificada, en tanto espectáculo erótico y fetiche, pareciera ponerse de manifiesto en una urgencia por satisfacer las fantasías masculinas.

> *Tomando algo de distancia, se puede afirmar que en los últimos años el cine ha asistido a una sustitución de la pasión amorosa o romántica por la sexual (ver Ángel Faretta,* La pasión manda*[79]), no permaneciendo Medem exento a esta tendencia.*

La identificación en el cine de Medem, también es distinta a la que tiene lugar para con los personajes del melodrama clásico, principalmente porque en sus películas se niega el binomio del bien y el mal. A su vez, puede pensarse que en el género existe una linealidad ausente en la mayoría de las películas de Medem. En Los amantes del Círculo Polar*, por ejemplo, se presentan dos puntos de vista, dos finales, saltos temporales hacia el pasado y el futuro y construcciones condicionales. La sola presencia de dos desenlaces posibles, marca una brecha. A su vez, si se analizan los dos finales por separado y se le adjudica al primero el carácter de sueño o ensoñación, anterior a la muerte de Ana, también se estaría invirtiendo la lógica de la narrativa tradicional que cuenta primero la muerte, seguida de un epígrafe. Es evidente identificar en el cine de Julio Medem un uso particular del género, un estilo propio en la escritura de melodramas.*

En la post-modernidad peninsular, la hibridez de género volvió sinuosas las fronteras entre el melodrama, el cine histórico, el costumbrista, las adaptaciones literarias y los abordajes personales. Los amantes del Círculo Polar *es un claro ejemplo de cada una de estas caras del prisma español, donde la influencia de la tragedia y del melodrama, sus fronteras e*

intersecciones, definen la idiosincrasia propiamente hispánica.

CAPÍTULO 4: La espiral y el ritornello.

"...el poder hiperbólico del lenguaje
es enviar -o ir a buscar-, tan lejos
como sea posible, algo que es
necesario llamar el pensamiento"

Gerard Genette

Los amantes del Círculo Polar propone un ritmo frenético que sugiere la posibilidad de una irregularidad férreamente regulada. De este modo, valiéndose de una variación organizada dentro de un aparente caos, insinúa una tensión entre los motivos que se repiten y la secuencia narrativa que los recorre en la sintaxis. En su conjunto, la manipulación que se evidencia en la construcción de este relato, da cuenta de una contundente intención de privilegiar las formas sobre el contenido.

En el capítulo 1, "La repetición y sus formas", se analizaron los diferentes motivos y su multiplicación a lo largo de la trama. En el capítulo 2, "La hipérbole y el melodrama", se abordaron la desmesura y la abundancia que propone el *film* según un uso particular del género citado. Se llegó a la conclusión que la circularidad opera en todos los niveles del relato y que la casualidad puede ser interpretada en la lógica vertiginosa del movimiento que produce. Sin embargo, se notó que en el recorrido entre construcciones similares -y aquí se debe aclarar que los bloques que se repiten no son necesariamente narrativos-, se advierten diferencias.

El desarrollo de este tercer capítulo emprende un estudio que toma como punto de partida la conclusión del primero, donde se señalaba un posible recorrido espiralado de la secuencia narrativa, para proyectar la construcción de una estructura particular que se aleje de la lógica circular. Para esto, se plantea un diálogo que posibilita pensar la relación entre la repetición de series de motivos y la secuencia narrativa que los recorre, bajo una codificación estructural distinta a la que sugiere el *film*. A continuación se elaborará un análisis de la reincidencia y la variación, que posibilita reorganizar lo repetido en una lectura bajo configuraciones cruzadas. El objetivo será estudiar la proliferación en la repetición.

Como hemos visto, el *film* cristaliza el ejercicio de los espejos, proponiendo una mirada policentrista y heterogénea, que se combina con los límites y el exceso. De cualquier modo, hacia el final de la cinta, se advierte un gran estallido y la sensación desbordante de un desenlace repentino.

> "*Where the story loses us is in its resolution, as it gets ever closer it becomes obvious that it can only conclude in limited number of ways and no one option is going to be entirely satisfactory. Struggling to avoid the anti-climax in films such as this can be a difficult task as the script writer encounters what is often referred to as the "plot monster". Meaning that the set-up and execution can be excellent but when it arrives at any possible conclusion none of them will do the earlier acts the justice they deserve, and the writer can either pick a conclusion and run with it (as in this case) or they can go back to the beginning of the story and change something fundamental which will possibly irrevocably damage or destroy the excellence of the first two acts. It's a nasty situation to find oneself in as a writer, and often results in retreat rather than perseverance. That all said the films final act is not poor by any stretch of the imagination and will not detract from the well constructed lyrical story- telling of the first and second. For those who are unfamiliar with Medem's work or the often excellent Spanish cinema then this little contemporary obscurity is a fine place to start and a restrained and well measured love story – a rarity in modern cinema"*[80].

La figura del cono y la gráfica de la hipérbole.

El concepto de <hipérbole> como herramienta característica y constitutiva del melodrama, ha sido analizado y ejemplificado en el capítulo anterior. Sin embargo, el mismo vocablo se aplica, desde la antigüedad, en un campo distinto al del lenguaje o la retórica. A continuación, este estudio repasará conceptos de geometría para establecer un uso específico de la hipérbole en el relato de Medem.

El matemático griego Apolonio (262-190 a.C.), nacido en la ciudad de Perga[81] -hoy Antalya, Turquía-, fue quién utilizó el término <hipérbole> en

sus estudios sobre secciones cónicas. Apolonio denominó como <sección cónica>, o simplemente <cónica>, a la intersección de un cono circular recto[82] de dos hojas -formado por un par de conos orientados en sentido opuesto, con vértices coincidentes y ejes sobre la misma recta-, con un plano que no pasa por su vértice (ver *Figura 1*).

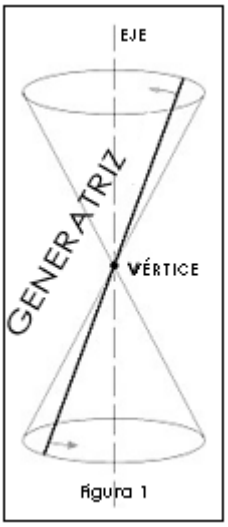

Figura 1

En su estudio, Apolonio denominó “superficie cónica de revolución”, a aquella formada por una recta generatriz que gira en torno a otra: el eje de rotación. De este modo, estableció las bases para abordar el concepto geométrico de <curvas cónicas> -o <secciones cónicas>-, que se obtienen al cortar la superficie de un cono con un plano. De esta intersección, dependiendo del ángulo de inclinación y la posición -del plano, relativa al cono-, pueden resultar parábolas, elipses e hipérboles (ver *Figura 2*).

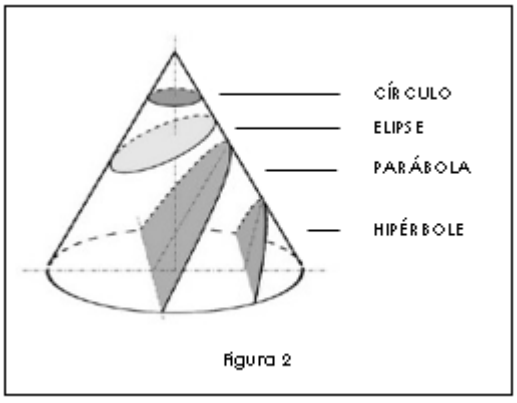

Figura 2

Apolonio nombró, así, a estas curvas como las conocemos hoy[83]. En este caso, estudiaremos la hipérbole en sentido geométrico. Al interceptar, entonces, una superficie cónica de revolución con un plano, podemos contemplar dos ángulos: el ángulo α formado por el eje y la generatriz, y el ángulo β formado por el eje y el plano de corte. La relación entre ambos determina el tipo de cónica generada. La *Figura 3* describe las cónicas en relación a los ángulos que forma el eje con la generatriz y el plano de corte, mientras que la *Figura 4*, muestra las mismas secciones cónicas, según las intersecciones de un plano, con un cono circular recto de dos hojas.

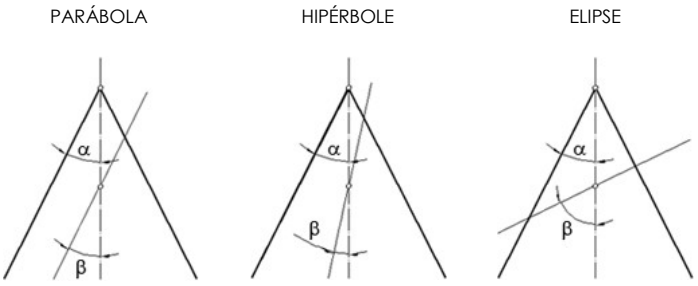

Figura 3

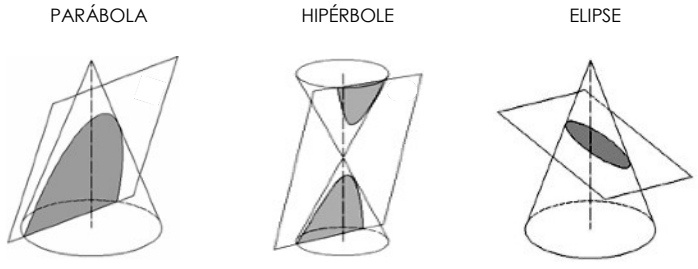

Figura 4

Observamos así, que la parábola es una curva abierta, que se forma al cortar un cono con un plano paralelo a una de sus aristas o generatrices. Esto sucede cuando los ángulos α y β son iguales. Una parábola es, entonces, una curva con dos brazos que se abren cada vez más, simétrica con respecto a la recta que pasa por el foco[84] y perpendicular a la directriz -

el eje horizontal de las *figuras*-. Por otra parte, la hipérbole es una curva que se forma al cortar un cono con un plano que toca sus dos secciones. Se trata de una curva abierta de dos ramas, que se origina cuando β es menor a α.

Finalmente, la elipse, es una curva cerrada que se genera cuando un plano es oblicuo respecto al eje y corta a todas las generatrices del cono en una de sus fases. Tiene lugar cuando β es mayor a α. Un caso particular de la elipse, es el que sucede cuando el plano interseca al cono en un ángulo de noventa grados con respecto al eje. Allí, todos los puntos de la superficie cónica que fueron cortados por el plano, se encuentran a la misma distancia con respecto al centro. Se trata de una circunferencia, un círculo.

Una de las propiedades más interesantes de las cónicas que descubrió Apolonio y que mejor se relacionan con el análisis que se propone de *Los amantes del Círculo Polar*, son las denominadas propiedades de reflexión. Para pensar esta relación, deberíamos contemplar, por ejemplo, el caso de la construcción de un espejo con la forma de una curva cónica, qué gire en torno a su eje. Así, se obtendrían los llamados espejos elípticos, parabólicos o hiperbólicos, según la curva que describan. El descubrimiento de Apolonio demuestra que si se coloca una fuente de luz en el foco de un espejo elíptico, la luz reflejada en el espejo se concentra en el otro foco. En el caso de un espejo parabólico, si este recibe luz de una fuente lejana, de manera tal que los rayos incidentes sean paralelos al eje del espejo, la luz reflejada por este, se reunirá en el foco. Esta propiedad permite encender un papel que se coloque en el foco de un espejo parabólico, cuando el eje del espejo apunte hacia el sol. Existe una leyenda que cuenta como Arquímedes (287-212 a.C.) logró prender fuego las naves romanas, durante la defensa de Siracusa, utilizando las propiedades de los espejos parabólicos. Finalmente, analizando el funcionamiento de los espejos hiperbólicos, se comprueba que la luz proveniente de uno de los focos, se refleja, automáticamente, como si viniera del otro.

De este modo, las propiedades de reflexión de los espejos hiperbólicos permiten pensar que la luz que reflejan los ojos de Otto, aparece en las pupilas de Ana como el punto neurálgico de su pasión melodramática. Siguiendo esta línea de análisis, en el momento final, el *film* clausura con una hipérbole en sentido óptico, reflejando en cada una de las miradas de los amantes, la luz

proveniente de los ojos del otro. La hipérbole es, pues, la solución narrativa al conflicto que describen los personajes de Ana y Otto, y funciona en todos los niveles del relato.

Nuevamente, la insistencia en un recurso formal, pareciera estar señalando que esta historia no podría contarse de otra manera -por si sola- y solo puede hacerlo mediante la utilización de una herramienta externa. Esto equivale a pensar que no existe otro modo de contar la historia de Ana y Otto que no sea bajo la configuración narrativa que propone la hipérbole y sus diferentes manifestaciones en el sintagma.

El ritornello y la articulación del relato.

En *Los amantes del círculo Polar* la articulación del relato juega con la lógica de lo capicúa a lo largo de casi todo el metraje. Sin embargo, luego de la primera mitad de la película, cuando el palíndromo debiera comenzar a cerrarse en espejo -según esta misma lógica-, el sentido se modifica. De este modo, el relato vuelve sobre los mismos puntos, pero sin pasar exactamente por el mismo lugar. La construcción del texto gira en círculos, remontando niveles y alcanzando los mismos motivos, pero sin reincidir en el sitio exacto. Parafraseando a Medem –a propósito de sus comunicados de prensa sobre el conflicto que se generó con el estreno de *La pelota vasca. La piel contra la piedra*- pareciera que, el recorrido de *Los amantes del Círculo Polar "*se asemeja a la mirada de un pájaro, que remonta vuelo" y asciende niveles, mientras gira en espiral recorriendo, una y otra vez, las casualidades conocidas (ver Agulo y Reborditos, "Un pájaro vuela dentro de una garganta").

Al pensar, entonces, la arquitectura estructural de la que se pretende dar cuenta, volvemos sobre la figura del cono para graficar un posible mapa de situación. Podríamos decir que las series de motivos se erigen sustentándose sobre las múltiples generatrices del sólido, de manera tal que a cada serie le corresponda una determinada generatriz. Siguiendo este razonamiento, las series de motivos se organizarían desde la base del cono hasta su vértice, donde confluirían en el punto más alto de la historia: la muerte de Ana, o la puerta de entrada y salida al *film*. Por otro lado, podría pensarse que la secuencia narrativa describe un recorrido ascendente que transita las series de

motivos, pasando de uno a otro y ascendiendo un nivel antes de completar la vuelta. El trayecto esultaría, entonces, espiralado y rodearía el volumen atravesando cada columna, una y otra vez (ver *Figura 5*).

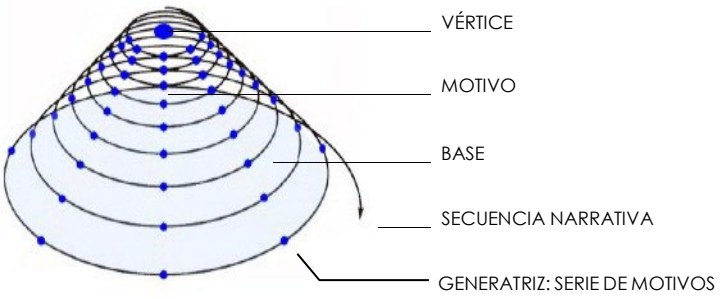

Figura 5

De acuerdo con este esquema, la progresión de la trama se vuelve espiralada trepando por la ladera del cono y re-significando los patrones circulares en una dialéctica entre las variables de diferencia y repetición. La mirada parte del detalle y se hace extensiva a los fragmentos, que en la repetición mutan, se resquebrajan, rompen y deconstruyen, para volver a ensamblarse en la próxima mención que se haga de los mismos, cuando el relato los vuelva a alcanzar.

Para profundizar el estudio y la elaboración de una categoría de análisis que defina esta forma estructural, acudimos al termino *ritornello* para referir aquel procedimiento que vuelve una y otra vez sobre un determinado motivo. Pues bien, *ritornello* es un concepto que proviene de la música barroca italiana y hace referencia a una pequeña repetición. Es un componente musical que delimita y caracteriza una pieza, suceptibilizando el ejercicio de la memoria y la territorialización mental, dado que es fácil recordarlo. El mismo se aplica para designar el fragmento que se reitera en las composiciones de aquella época.

En este caso, podría pensarse que el *ritornello* en la película de Medem está asociado a la repetición de motivos que vuelven sobre otros semejantes, no permitiendo que se abandone la lógica cíclica y confinando la repetición a un circuito del que resulta difícil escapar. De este modo, el ejercicio de la memoria en la identificación de motivos repetidos, configuraría un sistema que

permite cuantificarlos y agruparlos en series. La repetición volvería, entonces, sobre estas mismas series, donde es posible la identificación de motivos similares -con una misma temática, un mismo referente o una característica común-, pero nunca repitiendo con exactitud el mismo acontecimiento, fenómeno, objeto, recurso o argumento. El *film* construye, así, una linealidad progresiva que se ve retraída por un *ritornello* de motivos que vuelven.

Sin embargo, Deleuze utiliza el término *ritornello* en un contexto distinto al de recursividad. Para él, se trata de un gesto propiamente musical: el devenir en la repetición y la repetición que se diferencia en el devenir. Es aquello que nos trae ese fragmento imposible de olvidar, o nos da la oportunidad de imaginarlo. Pero también, es lo que sirve para enfrentar el caos, o mejor dicho, para salir de él a partir de la creación y la individualidad. “El *ritornello* es el ritmo y la melodía territorializados puesto que han devenido expresivos, y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes”[85].

Por un lado, Deleuze señala al *ritornello* como territorio, pero también como ese no-lugar en donde la organización puede reordenarse, redistribuirse y ponerse en movimiento, en otras palabras, variar. Podría pensarse en el *ritornello* como el contenido -aún no musical- de la música y en la música como en la operación activa y creativa que lo desterritorializa.

Pero además, Deleuze plantea la posibilidad de que el *ritornello* sea un componente musical que se enfrente y combine con otro, de características rítmicas: el *galope*. Éste último sería un vector lineal con velocidad acrecentada que se diferenciaría del *ritornello* y su constante vuelta atrás. El autor sostiene, así, que se trata de dos figuras distintas y opuestas del tiempo, en manifestaciones puras. Dos momentos de la música y dos polos asimétricos, cuya no simetría produce variación musical. Justamente, el galope es la cabalgata de los presentes que pasan y el *ritornello* es la ronda de los pasados que se conservan. Ambos dan forma a una matriz simple que los involucra y relaciona de manera indisociable.

En este contexto, Deleuze afirma que hay ciertos autores -y cita el caso de Renoir- para los cuales la vida está del lado del galope como una cabalgata de presentes que pasan. Y la muerte, por su parte, lo hace del lado del *ritornello*, o de la ronda infinita de los pasados que se conservan. Pero hay

otros, en donde se cuestiona la dirección de los presentes que pasan rápido y se advierte que la vida corre hacia la tumba. En este caso, -cita a Fellini- identifica al *ritornello* como aquello "que evita la muerte, la experiencia del eternal, lo que se detiene como una envolvente sonora y nos despoja, aunque solo sea por un instante, del camino al sepulcro"[86].

En *Los amantes del Círculo Polar*, la insistencia de ciertos tópicos recurrentes pareciera manifestarse como una suerte de bucle sonoro, similar al *loop*, que inscribe en el *film* una sensación semejante a la musical. En este sentido, la repetición también pude interpretarse desde la lógica del *ritornello* que plantea Deleuze. De este modo, puede pensarse que el galope, acompaña a los personajes que corren -literalmente- hacia su final, mientras que el *ritornello* y su lógica de variación, los sustrae al tiempo que pasa, impidiendo la clausura.

En el *film*, Ana corre desesperada. Si bien sabemos qué motiva cada una de sus carreras, la narración no siempre alcanza para justificar la velocidad y el empeño en la huida. Sin embargo, Ana corre y Otto va tras ella. Toda la película podría describirse como la gran carrera de Ana hacia la muerte. Sin embargo, el galope se interrumpe con la llegada de un *ritornello* que lo devuelve al pasado. La secuencia de inicio no es más que eso. Ana corre hacia el piloto alemán al enterarse del avión español estrellado en la nieve. Sin embargo, un encuentro inesperado interrumpe su carrera. Otto aparece para abrazarla. En ese instante el *ritornello* la devuelve al pasado, al momento de aquel primer encuentro con Otto a la salida del colegio, donde nuevamente, Ana comienza a correr.

Otro ejemplo puede pensarse desde la dirección sonora de la película, donde Alberto Iglesias propone el uso de un *mei*, que evoca la idea de tierras desconocidas y la llamada a un lugar lejano. A esto debe sumársele el uso puntual de algunos vientos y otras cuerdas, que se lanzan en un galope musical, al poco tiempo sorprendido por un *ritornello* que los devuelve a la carrera. Los movimientos musicales se combinan, complementan y confluyen, mientras pujan por ser el objeto musical de la película[87].

El estallido del ritornello y la posibilidad de un final.

En las últimas dos secuencias de la película tiene lugar un fenómeno interesante que pone fin a la lógica del ritornello y el galope. Para abordar el análisis estructural de estos fragmentos, se comenzará estudiando el caso de *Bolero* de Maurice Ravel. La elección de la pieza musical se fundamenta en los distintos puntos de contacto que la obra mantiene con el análisis desarrollado en los capítulos anteriores.

La composición de *Bolero* surge en 1927, cuando la célebre bailarina y coreógrafa rusa Ida Rubinstein le encarga a Ravel, un ballet de carácter español para llevar a escena con su compañía de baile. En un comienzo Ravel intenta trabajar sobre *Iberia*, del compositor español Isaac Albéniz, pero al no conseguir los derechos de la obra, opta por un camino más experimental. Se propuso el desafío de escribir un ballet para orquesta, que se valiera únicamente de un tema y un contra-tema, y los repitiera variando solamente los efectos de orquestación, para favorecer el intenso *crescendo* que la obra necesitaba.

Ravel elige el ritmo típico del bolero estructurado en tres tiempos y le agrega la indicación de "*Tempo di bolero moderato assai*[88]". Como instrumento de marcación, en lugar de utilizar las tradicionales panderetas o castañuelas, Ravel las sustituye por el tambor de orquesta. De este modo, el rol del percusionista será marcar el compás que seguirán el resto de los intérpretes y que se repetirá una y otra vez: el *ostinato*[89]. Este será reiterado *in crescendo,* desde el primer al antepenúltimo compás, para ser tocado por el conjunto de la orquesta en la coda.

Este *ostinato* no es más que un *ritornello* repetido sin alteraciones que separa las entradas del tema y acompaña, tanto rítmica como armónicamente, a las que se suceden. De este modo, los *ritornellos* se enriquecen con la alternancia y acumulación de los instrumentos. Así, cada nueva aparición del *ritornello* está orquestada de forma diferente, *in crescendo* con respecto a la anterior. Finalmente, el último *ritornello* está tocado dos veces -*fortissimo*- por la orquesta en su conjunto.

Bolero resulta, entonces, un ejercicio de virtuosismo donde se utiliza la técnica de orquestación sin modificar el ritmo o el *tempo* y con una sumatoria de instrumentos que repiten lo mismo. Pero la melodía redundante en Do mayor, la progresión del volumen y el brillo del sonido, combinados con la envolvente musical, resultan sumamente cautivantes y esquivan el riesgo de la monotonía, hasta desembocar en un gran estallido final.

Como se ha descripto, en *Bolero*, una sola frase -simple pero insistente- basta ser escuchada una sola vez para no caer en el olvido. En la pieza no hay cambios de ritmo ni de melodía. El *crescendo* está dado solamente por la intensidad y la orquestación. Allí, el galope conduce a un espléndido final donde repite el *ritornello* dos veces y concluye con un acorde en Do mayor.

> *"Será durante su transcurso cuando se producirá, casi al final de la obra, la abrupta y única modulación, el orgiástico clímax que acompañará la vuelta a la tonalidad principal y el vertiginoso anticlímax con que concluirá la obra"*[90].

El galope y los *ritornellos* que constituyen la matriz que establece la composición de *Bolero*, estallan en el final. Algo similar a lo que sucede con la estructura de la película en cuestión, donde en el desenlace, los fragmentos de la historia vuelan por el aire. En *Los amantes del Círculo Polar*, el vértigo que produce la velocidad con la que gira el espiral acaba por desprenderlo de su propio eje y arrojarlo lejos del vértice, su centro de gravitación obsesiva.

Podría decirse, además, que si bien el final de la película remite al comienzo, la historia no concluye. El montaje se acelera, entorpece, cambia la lógica planteada hasta el momento y evidencia un quiebre narrativo con dos finales posibles. Sin embargo, la película no encuentra una clausura siguiendo el esquema planteado durante su desarrollo. La reiteración y sus variantes no son suficientes para trazar un final. A medida que se acerca el cierre del *film* pareciera notarse que la espiral carece núcleo y la clausura del texto vuelve imposible el final del drama.

Con la secuencia "Otto en los ojos de Ana" se expone el primer final de la historia. En Rovaniemi, Ana observa la portada del periódico donde aparece

la noticia del avión caído en el Polo Norte. Es la misma imagen del comienzo del *film*. Luego, las hojas del diario vuelan por el aire, los ojos de Ana se llenan de lágrimas y ella sube corriendo las escaleras del edificio donde vive el piloto alemán. Allí, alguien la espera. Finalmente, Ana se encuentra con Otto.

Este primer final expone una suerte de anti-clímax donde la tensión creciente, la angustia y el presagio de un desenlace fatal, se resuelven sin producir el acrecentamiento final, característico del clímax. La trama acelerada concede, por primera vez, un respiro reflexivo. Y la película, que venía construyendo un espectador atento, sorprende con un encuentro que genera controversia. Nada hacía suponer que Ana y Otto se toparían de ese modo. Los usos del género melodramático y la codificación construida hasta el momento, anunciaban un final un tanto más trágico para los amantes. La expectativa resulta, entonces, frustrada. Inmediatamente, luego del fundido, aparece una nueva placa anunciando que el *film* aún no concluye. El espectador confirma su sospecha. La película no podía terminar así. Sobreimprime, entonces, un nuevo letrero: “Otto en los ojos de Ana”. Una vez más, la historia vuelve unos minutos al pasado y muestra la llegada de Otto y Aki, a la ciudad de Rovaniemi. Mientras conduce su camioneta, el finlandés pone un cassette en el equipo de audio y comienza a escucharse la canción de los títulos de inicio. Ahora sí, el relato está por concluir. Al llegar a la ciudad, un colectivo rojo se cruza inesperadamente y Aki debe frenar de manera abrupta -una secuencia que recuerda las sucesivas frenadas a las que hemos asistido durante todo el *film*-. Segundos después, el mismo colectivo no alcanza a detenerse y atropella a Ana mientras cruza la calle. Aquí, la película retoma el relato que se había hecho en la secuencia anterior sobre su muerte. En este caso, Otto ve el accidente desde la camioneta, se baja y comienza a correr. Llega junto a Ana y la observa mientras sus ojos se llenan de lágrimas. Es el momento en el que Otto aparece, y por última vez, en sus pupilas. Aquí la obra alcanza el clímax y el nivel más alto de tensión coincide con el instante previo a la muerte de Ana: el reflejo del amante en los ojos del amado.

Mediante un zoom digital, uno de los ojos de Ana -que refleja a Otto- se expande como un gran círculo a toda la pantalla. Acto seguido, la película finaliza con la imagen del avión de mensajería caído en la nieve.

De alguna manera, el cierre del *film* sigue ejercitando el sistema de

repetición y variación acuñado durante toda la cinta. Sin ir más lejos, este juego de finales expone, una vez más, las dos caras de un mismo acontecimiento. Pero debe notarse que la clausura del relato solo es posible cuando se vuelve a escuchar la canción finlandesa que le dio inicio.

Hasta ese entonces, las repeticiones se sucedían unas a otras y nada las detenía. El mismo final, también se desdobla. Pero en el último fragmento algo cambia. Los primeros acordes de *Sinitaivas*, anuncian el desenlace inevitable.

En *Los amantes del Círculo Polar* se recurre a la música para cerrar el *film* y dar por concluido el sistema de recurrencias, circularidades, galopes y *ritornellos*.

La estructura barroca de *Los amantes del Círculo Polar* evidencia una construcción compleja, donde ni las series ni los motivos se pliegan. No pueden ser iguales. Serán parecidos, similares, pero siempre se registra una variación.

En el texto existe una bifurcación irresoluble. La película manifiesta una imposibilidad de clausura dada la naturaleza propia de su armazón estructural. Los amantes del Círculo Polar muestra, un final, dos -o ninguno-. La película no resuelve y expone su indecisión. El montaje repetitivo, refuerza este concepto. Es imposible un final, dado que el pensamiento generalizado de toda la película es serial y ante la clausura de una serie, siempre se abre otra nueva.

La historia necesita, entonces, una puerta por la cual huir. Alguna vez, Julio Medem habló en relación al Espíritu de la Colmena de Víctor Erice, a propósito del descubrimiento de una imagen conmovida de lo fantástico que lo hizo reflexionar sobre las posibilidades narrativas del cine.

> *"Me fascinó descubrir que en la línea armónica de sus imágenes había un agujero misterioso y lúgubre pero también dulce y cálido. Yo quería meterme ahí para crear realidades que estuvieran perforadas, mundos nacidos de la realidad, pero con un hueco por el que te puedas ir"*[91].

En todas sus películas, Medem crea un agujero por el que -la historia-

puede escapar. Se trata de una fisura que sirve para huir de las convenciones establecidas y cambiar radicalmente el eje de lo narrado (ver capítulo 4, “El espacio de lo indiscernible”). Sucede por ejemplo en Vacas, con un tronco hueco que no se sabe a dónde conduce, una suerte de agujero de Alicia que espera la llegada de algún conejo blanco para guiar al espectador hacia lugares insospechados. Algo similar al cuento lleno de ventajas que Lorenzo le escribe a Elena desde su computadora en Madrid y que la valenciana lee en una isla a orillas del Mediterráneo, en Lucía y el sexo.

> *“La primera ventaja, es que cuando el cuento llega al final, no se acaba, sino que se cae por un agujero… ¡guujjhuu!... y el cuento reaparece en mitad del cuento. Esa es la segunda ventaja, y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo, si tú me dejas. ¡Si me das tiempo!”*[92].

Pareciera que Medem necesita contar con una puerta de salida, a mano, para poder escapar de sus historias cuando lo crea conveniente. Una posibilidad de desarmarlas, partirlas en trozos y volverlas a unir, a riesgo de que la abundancia, las pasiones, la acumulación y la sumatoria -propia de los melodramas- hagan peligrar la estabilidad de la construcción narrativa.

En *Los amantes del Círculo Polar*, hacia el final del metraje, Ana retoma la carrera del comienzo del film. Sin embargo, en su trayecto es envestida por un colectivo rojo que la atropella dejándola al borde de la muerte y propiciando el reencuentro con Otto, que por unos segundos la retiene en este mundo. Pero aquí cabe otro bucle en la gran espiral que propone la filmografía de Julio Medem. Llegado el final de la cinta -que no de la historia-, Medem muestra que la carrera final de Ana continúa -según sus propias palabras- en el comienzo de su siguiente film: Lucía y el sexo.

> *“Todo comenzó, exactamente, cuando terminé el último plano de Los amantes del Círculo Polar: un acercamiento digital al reflejo de Otto en el ojo de Ana, mientras su pupila se dilataba de muerte y un viento blanco, helado, me barrió a mí también. Aquello fue como una cortinilla en mi vida, con lo que dejaba atrás mis últimos tres años y comenzaba algo en blanco, pero muy confundido y con el mal presagio de suponer que mi película recién terminada, era demasiado triste y devastadora como para complacer a nadie. Así que al día siguiente me fui de viaje con una*

pequeña cámara de vídeo digital, de estas que caben en la palma de la mano, y con una única idea en la cabeza, llamada Lucía.
De mi siguiente historia sólo sabía que comenzaría con la carrera de una joven que necesitaba escaparse de una tragedia. Aún tenía tan cerca el personaje de Ana, que pensé en ella corriendo en dirección contraria a mi última película. Sí, la carrera inicial de Lucía partía de la carrera final de Ana, sólo que con el signo vital cambiado, es decir, de la muerte a la vida. Así, la estructura de la nueva historia debía ser simétricamente opuesta a la anterior, por lo que a Lucía le esperaría un final cálido y esperanzador. Alguien que se empeña de esa manera en dar otra oportunidad al destino, se merece un buen regalo. Y yo se lo quería dar, buscando, eso sí, un buen argumento para justificarlo"[93].

Pero el final de *Los amantes del Círculo Polar* resulta, además, insatisfactorio dada la inesperada clausura que tiene el relato. De allí deriva una sensación de intranquilidad, angustia o desasosiego, íntimamente relacionada con los acontecimientos que se narran en las últimas secuencias. El impulso infinito del que se ha dado cuenta a lo largo de estas páginas choca con el número finito de significantes que posee el relato y produce un final abrupto que sorprende poniendo fin al sistema planteado. La velocidad que adquiere el espiral termina desprendiéndolo de su propio eje y precipitando el desenlace.

CAPÍTULO 5: El espacio de lo indiscernible.

"El hombre no es un ser históricoporque
cae en el tiempo, sino todo lo contrario,
únicamente porque es un ser histórico
puede caer en el tiempo, temporalizarse" 94

Giorgio Agamben

Ana y Otto buscan en el Círculo Polar, el lugar que dé respuesta a las preguntas que se formularon a lo largo de toda su vida. Aquel paraje reúne el enigma de lo fantástico, lo real y lo onírico, en un sueño adolescente donde casi todo es posible. Así, la película pareciera encontrar en las estepas de Finlandia, el espacio y tiempo únicos para contar la historia del reencuentro de los amantes, hasta el momento, desdoblada según la perspectiva de cada uno de ellos.

Como se ha intentado dar cuenta, el orden de la película funciona según la gráfica de un espiral que trepa las laderas de un cono. Sin embargo, el relato no es lineal, sino que alberga múltiples voces que se cruzan entre sí, dibujando puntos de contacto y otros de divergencia. A continuación y para el desarrollo de este último capítulo, se volverá sobre aspectos analizados a lo largo de este estudio. Principalmente, se profundizará el análisis del volumen cónico utilizado para graficar la hipótesis de este trabajo, con el objetivo de precisar los usos particulares del tiempo y su impacto en el relato.

Como se ha estudiado en el capítulo anterior, el esqueleto estructural que envuelve al cono queda compuesto por series de motivos agrupados en columnas que se erigen de manera inclinada desde la base hasta el vértice. Las mismas son recorridas por la secuencia narrativa, que crece desplegándose de forma ascendente, pasando de una a otra, mientras describe un espiral. Así, el entramado horizontal de la secuencia narrativa, atraviesa cada serie, aportando el sustento estructural necesario para evitar el derrumbe de las columnas. De este modo, cuando la espiral las atraviesa deja un espacio vertical finito entre las intersecciones. Aquel es el sitio al que prestaremos singular atención en esta instancia final del trabajo. Se trata del

lugar donde la corteza del relato comienza a resquebrajarse provocando distintas grietas y erosionado la narración.

De aquí en adelante, el concepto de <grieta>, será utilizado para trabajar dos nociones distintas. Por un lado, se aplicará al estudio de la secuencia narrativa centrándose en el fragmento que queda entre un motivo y otro de la misma serie. Pero a su vez, también se utilizará para referirse al espesor temporal que dicho espacio supone**.** En este capítulo se intentará dar cuenta de ese intervalo, precisando los procedimientos que le dan origen y las consecuencias que provoca, tanto en la narrativa como en la estructura general del *film*.

El tiempo y la repetición.

Estructuralmente, *Los amantes del Círculo Polar* se organiza bajo la figura de un gran *flash-back* -o analepsis-, que contiene todo el relato. Para que esto sea posible, la narración comienza con un elíptico montaje del final de la película y continúa recuperando aquellos acontecimientos que lo posibilitaron, es decir, exponiendo los hechos que provocaron el desenlace, luego de haberlo mostrado. En esta *secuencia cero*, se propone la clave de lectura para el visionado del *film*, sugiriendo el lugar desde donde pueda ubicarse el espectador, estableciendo el tono y dando algunas –pocas- claves para el ejercicio de comprensión posterior. De este modo, se presenta una sucesión de planos, que luego formaran parte de la compleja construcción resolutiva, en el desenlace de la historia. Así, el *film* plantea un recorrido que se aleja, desde el primer momento, de la construcción clásica de la narración cinematográfica, mostrando partes de la conclusión del drama, antes siquiera de presentarlo.

Apenas finalizan los títulos iniciales -donde se ven los rastros del avión caído en la nieve- comienza la secuencia inaugural. Allí se muestra un montaje acelerado y de difícil reconstrucción, con fragmentos del final de la película que presentan imágenes del encuentro de los amantes y finalizan con la de Otto reflejado en los ojos de Ana. En efecto, la sensación que se tiene luego de asistir a este primer conjunto de planos, es la de la unión de la pareja.

A continuación, comienza el desarrollo de los acontecimientos que antecedieron a los fragmentos del inicio y que de una manera, u otra, condujeron al desenlace. La narración, entonces, se desarrolla bajo la sombra de aquellas imágenes: un manto de sospecha inquietante que aguarda, latente, la conclusión del drama. Recién allí, podrán re-significar su contenido y completar el mensaje sugerido en los primeros planos. Aun así, este conjunto de apreciaciones permanecen lejos del conocimiento del espectador y son posibles, una vez concluida la película.

Finalizado este prefacio, comienza el devenir del relato que cuenta la historia entre Ana y Otto, desde la infancia hasta la juventud. Las elipsis temporales juegan un papel fundamental pasando de los niños, a los adolescentes, para concluir en los jóvenes protagonistas del relato. A su vez, la cronología temporal se interrumpe con insertos del presente desde donde se narra el *flash-back*, para luego de un breve desarrollo, volver al pasado de la historia que continúa su narración. Este rompecabezas temporal, que anticipa su final en el prólogo y se nutre de una gran cantidad de saltos, fantasías y avances en el tiempo, pareciera dar cuenta de una aparente anarquía donde no se llega en orden cronológico al momento en el cual el círculo -del que pretende dar cuenta el *film*- debiera cerrarse.

Pero el uso de uno de estos recursos aporta un sello distintivo en la construcción del relato, que posibilita analizarlo según algunas categorías de estudio pensadas por Deleuze. Se trata de ese juego de voces y puntos de vista donde *Los amantes del Círculo Polar* encuentra su característica fundante: una mezcla constante entre la percepción y el recuerdo.

Ahora bien, con el objetivo de precisar la ubicación del cine de Julio Medem en relación a la perspectiva post estructuralista expresada por Deleuze -sobre los usos del tiempo y el movimiento- debemos volver a las categorizaciones analizada en sus dos volúmenes dedicados al cine (op. cit.). Debe recordarse, entonces, que el cine clásico, hasta Orson Welles, se construía mediante la utilización de imágenes-movimiento, donde la temporalidad se percibía a través de operaciones de montaje. Pero también que finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando el mundo se encontraba disociado y devastado, se comenzó a desarrollar un nuevo tipo de cine en el que el tiempo no estaba en función del movimiento -como en el período clásico-

sino que por el contrario, el movimiento se subordinaba al tiempo. Allí la acción-reacción no constituía el núcleo dramático de la narración y las imágenes dejaban de ser la causa-efecto de las acciones. Los personajes dejaban de responder al esquema del estímulo-respuesta y no se esperaban de ellos, reacciones inmediatas en consecuencia a una motivación. Los esquemas sensorio-motrices dieron paso a situaciones ópticas y sonoras puras, liberadas de su función narrativa y representativa, pero con valor en sí mismas. El tiempo dejó de ser la medida del movimiento para convertirse en el objetivo y materia principales de la imagen cinematográfica.

> *"Si es verdad que el cine moderno implica el derrumbe del esquema sensorio- motor, el acto de habla ya no se inserta en el encadenamiento de las acciones y reacciones, ni revela una trama de interacciones. Se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho. Cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual"*[95].

De este modo, se comprueba como la imagen-tiempo no suprime a la imagen- movimiento, sino que invierte la relación de subordinación. Allí, el tiempo deja de pensarse como la medida del movimiento -una representación indirecta- y el movimiento pasa a ser la consecuencia de una presentación directa del tiempo -un falso movimiento, una suerte de falso empalme-.

En el cine de la imagen-tiempo, los personajes no accionan sino perciben. Lo que sucede en el mundo que los rodea los afecta de tal manera que los aísla y hace que se enfrenten con su propia percepción. Las relaciones que pueden construir son insatisfactorias y los cuerpos vagabundean casi sin motivo. Su reacción es incierta. Se trata, pues, de personajes que tienen dudas, que detienen su accionar para darle lugar al pensamiento y dónde muchas veces el horizonte de expectativas no resulta claro. En este nuevo cine, el espacio mental se confunde con el exterior, en una no separación de mundo y personajes. Lo real ya no logra diferenciarse del sueño. Es un mundo con un cristal de tiempo.

El montaje de la imagen-tiempo surge, entonces, de la tensión entre sus propios materiales. Rompe la continuidad y el procedimiento cambia: no se

puede pensar en una historia y encontrar cuerpos que le den vida. Aquí son los cuerpos los que tienen historia y el montaje se produce al filmar la verdad de estos cuerpos. La imagen ya no refiere a acciones y solo queda la duración como unidad temporal del plano. Es el mundo de la probabilidad, donde lo lineal se vuelve disperso y se diluye en recorridos azarosos. Allí, los puntos de bifurcación precipitan un futuro aleatorio ante la incertidumbre del camino a elegir.

Volviendo sobre lo analizado y a modo de síntesis, de acuerdo a Deleuze pueden pensarse dos grandes modelos en la historia del cine: por un lado el de la totalidad abierta racional del clásico -donde predomina la imagen-acción y la continuidad perfecta-, y por el otro, el de la ruptura de la continuidad, característico del cine moderno -particular por el uso de conexiones irracionales-. Podríamos decir, entonces, que en la imagen-tiempo del cine moderno, tiene lugar una imagen del pensamiento y de la percepción, que ganaron terreno sobre la acción.

En el cine de Julio Medem hay una gran pulsión de movimiento puesta de manifiesto. Pensemos por ejemplo, en los distintos viajes y desplazamientos que llevan adelante sus personajes para alejarse de sus lugares de origen e ir en búsqueda de aquello que desean -sucede en todas sus películas y varios de estos casos ya han sido analizados en este estudio, (ver capítulo 1 “La repetición y sus formas”)-. Por otro lado, el uso del montaje paralelo y el *suspense* que se genera hasta que las situaciones convergen en el mismo plano, recuerda una de las premisas del cine clásico más primitivo. En este caso, podemos pensar en las carreras por el bosque –tanto de Ana y Otto, como de Cristina y el piloto alemán- también analizadas en el primer capítulo. Asimismo, se registra una explícita voluntad por *contar*, *narrar* o *dar a conocer* que se desprende de cada uno de sus *films*. Es indudable que las líneas narrativas son claras, los personajes están al servicio del relato y los recursos parecieran estar utilizados con la voluntad de encausar la historia y su articulación en el *film*.

Sin embargo, Medem concibe el tiempo de una manera distinta al cine clásico. *Los amantes del Círculo Polar* evidencia un despliegue temporal aplicado al relato que da cuenta de un uso particular del mismo. Incluso, dentro de la película no todos los personajes lo entienden de la misma forma. Álvaro,

por ejemplo, cree habitar una cronología, donde “todo caduca con el tiempo”. Para los niños, sin embargo, el tiempo es entendido como un todo circular sobre el que se vuelve cuando el ciclo complete la vuelta[96].

En este momento, retrocederemos al pasado -en este caso al pasado de la Historia- para observar lo que sucedía en la antigüedad y continuar con el intento de precisar el uso específico de la temporalidad en la película de Julio Medem. Para los griegos, el tiempo se manifestaba de dos modos: el *Aión* y el *Chronos* (ver *“Aión, Chronos y Kairós. La concepción del tiempo en la Grecia Clásica”*[97]*)*. El tiempo aiónico, está relacionado a la idea de una vida, un aliento o fuerza vital infinita, al eterno estar y retornar. La eternidad, de este modo, está concebida como una totalidad simultánea de todos los tiempos: la duración de la vida como *vida siempre viva*, sin principio ni final. Lo que hay entre nacer y morir, lo pleno, el tiempo de la vida sin muerte, el pasado-futuro independiente del presente, el tiempo del placer y del deseo, donde el reloj desaparece. Un presente infinito y no obstante absoluto, autosuficiente, completo en sí mismo.

> *“Según Aión98, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo. En lugar de un presente que reabsorbe el pasado y el futuro, un futuro y un pasado que dividen el presente en cada instante, que lo subdividen hasta el infinito en pasado y futuro, en los dos sentidos a la vez. O más bien, es el instante sin espesor y sin extensión que subdivide cada presente en pasado y futuro, en lugar de presentes vastos y espesos que comprenden, unos respecto de otros, el futuro y el pasado"99.*

El *Chronos*, por su parte, se relaciona al concepto del tiempo numerado, planteado por Aristóteles y recuperado por Platón (ver *Timeo*[100]). Es el tiempo medible, el tiempo métrico, el eterno nacer y perecer: la duración, el presente con su pasado y su futuro, el tiempo del reloj, del antes y el después. El término *Chronos* acaba por designar la ilimitada sucesión del tiempo -o de los tiempos- en su más abstracta universalidad, en definitiva, el Tiempo con mayúscula. El *Aión* se encuentra en el origen, es lo originario, mientras que el *Chrónos* es lo originado, lo que resulta de modo tal, que el primero es el modelo y el segundo la copia.

Para los griegos, el tiempo no tiene dirección. No existe estrictamente un principio y un final, solo se vuelve sobre sí. Consecuentemente, se trata de un tiempo circular donde no hay un antes y un después. Él ahora es el instante, el límite que divide pasado de futuro.

> *"La razón por la cual el tiempo parece ser el movimiento de la esfera, es que ese movimiento sirve para medir los demás movimientos y mide también el tiempo… e incluso el tiempo pareciera ser una especie de círculo… por lo tanto, decir que las cosas generadas constituyen un círculo quiere decir que existe un círculo del tiempo"*[101].

Lo interesante de *Los amantes del Círculo Polar* es que lo que se sale del tiempo es la película misma y los personajes hablan de aquella fuga. El *film* intenta escaparse, poco a poco, del tiempo cronológico, numérico del Chronos, para explorar el devenir de un tiempo circular, donde el pasado y el futuro completan una división infinita del instante abstracto, que se descompone en ambos vectores, evadiendo la posibilidad del presente. Es justamente esta concepción aiónica del tiempo, la que posibilita que la pequeña Ana recupere la figura de su padre muerto en la de un niño de su edad y los reúna a ambos haciendo coincidir futuro y pasado en un mismo cuerpo. Sirven de ejemplo los viajes dentro del auto familiar y las reflexiones de Ana sobre su padre, a quién cree ver en Otto y con quién se comunica a través del pensamiento.

De esta manera, Ana ve en Otto, hasta la adolescencia, una dualidad escindida[102]. Por un lado, aquel niño condensaría la figura perdida de su padre muerto y por el otro, el despertar de una primera atracción sexual, por un chico de su edad.

> *"¿De dónde salía ese niño, de la muerte de mi padre? En ese instante llegué a pensar que era un regalo suyo, avergonzado por haberse muerto tan pronto. De niña llegué a pensar que mi padre había dejado su cuerpo para vivir en un niño de mi edad, más guapo que él.*
>
> *(…)*
>
> *Decidí que Otto hablaba por fuera, y mi padre por dentro"*[103] *(over de Ana adulta).*

Pero esa última frase abre una nueva variable en el juego narratológico. A partir de ese momento, comienzan a combinarse dos voces en *over* del mismo personaje, pero correspondientes a distintos momentos de su vida. Así, la voz en *over* de Ana adulta, se combina con la de Ana niña y ambas apuntalan el relato de las imágenes, desde las distintas perspectivas temporales. Se conjuga, de este modo, el trabajo con las voces en *over* de la adulta, que refiere al pasado mientras recuerda su historia, con la de la niña, que se dirige a su padre muerto, a quien cree ver en Otto.

> *"Así que pasé mucho tiempo sentada a su lado, hablando con él, sin que Otto me oyera (over de Ana adulta)… El novio de mamá es solo para ella, tu eres mi único padre, con uno ya tengo bastante"*[104] *(over de Ana niña).*

Expresada como un círculo o una línea, la concepción occidental del tiempo se caracteriza por la puntualidad, donde la representación está regida por el instante metafísico, el punto geométrico. De este modo, cada vez que el pensamiento contemporáneo meditó de manera distinta el tiempo, debió comenzar con una crítica a la noción continua y cuantificada.

Los amantes del Círculo Polar propone una experiencia del paso del tiempo no como un devenir lineal sino como un proceso de loop -donde el movimiento circular se transforma en la espiral eterna del recorrido- que conjuga experiencias de pasado y presente. Medem pone en escena un tiempo sincrónico, con coincidencia o simultaneidad de hechos o fenómenos. Una suerte de temporalidad no clasificable en términos de lo que deviene, un estatuto del tiempo no numerable en parámetros de consecuencia o sucesión, donde se evidencia una linealidad que no es cronológica: un tiempo propio de los amantes.

El relato que hace de esta historia, da cuenta de un tiempo maleable, articulado básicamente según el orden de la repetición y la diferencia. La película ejercita, de este modo, la relación dialéctica entre esas variables para encontrarle una respuesta a la búsqueda insoslayable que llevan adelante Ana y Otto. Y precisamente, como en esa pesquisa la ausencia del amante lejano no se puede suturar, el *film* está obligado a repetir.

En *Los amantes del Círculo Polar*, hay fragmentos en los cuales el

tiempo no se puede ordenar, lugares donde se plantea una tensión a resolver, y donde la película no elige por uno u otro camino. El *film*, entonces, repite y repite, hasta que en la repetición se libera y al liberarse, debe concluir. Casi arbitrariamente.

La indeterminación y los puntos de fuga.

Como se ha establecido, al ajustar el análisis de *Los amantes del Círculo Polar* a la perspectiva temporal pueden notarse diferencias. La película expone un uso del tiempo que destina un registro para las historias de Ana y Otto, otro para la macro-secuencia que las contiene -entendiendo por esta última, al momento en el que ambos amantes refieren a su pasado- y otro distinto para los *flash-backs* históricos -como el del bombardeo de Guernica-. Pero a su vez, y pérdidas a lo largo del metraje, hay situaciones que parecieran no corresponder a ninguno de estos casos. Son fragmentos que revelan un orden temporal distinto.

En efecto, existen zonas donde resulta complejo cartografiar el mapa de situación espacio-temporal. Se trata de fragmentos donde la indiscernibilidad predomina y la incertidumbre gana terreno avanzando sobre las certezas narrativas. Podemos considerarlos, entonces, como los puntos donde el relato se quiebra y la ambigüedad se hace presente.

Volviendo una vez más sobre Gilles Deleuze, luego de la lectura de *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento*, puede afirmarse que al autor le interesa encontrar una fisura en la imagen-cristal. El propio gesto deleuziano, es el de la búsqueda de lo nuevo, del futuro y justamente por eso, ensaya la posibilidad de que el cristal tenga alguna fisura, una grieta por donde se cuele la novedad, la revolución.

Para intentar comprender lo que sucede en materia de usos temporales, podría pensarse que la película propone dos imágenes fuera del relato: los fragmentos en fuga y la imagen-cristal. Por un lado, hemos denominado <fragmentos en fuga> a distintos recursos que salen de la marca general de la película. Por ejemplo: una serie de revoleos de cámara -como los que recorren el aire mostrando las hojas del diario finlandés con la foto del avión caído-,

imágenes que no se ubican dentro de los carteles divisorios -como las del principio del *film*-, o carteles que irrumpen la alternancia de voces propuesta durante la primera parte de la película, dando a entender que bajo el sistema formal que rige la mayor parte del metraje, la resolución no es posible.

Por el otro, el *film* da cuenta del intento de construir una imagen-cristal. Para lograrlo, ensaya cruces de temporalidades lejanas, juegos de indiscernibilidad con personajes en espejo, una propuesta circular que deviene en espiralada, el replanteo de toda la configuración espacio temporal del *film* y la utilización de ecos musicales que impulsan y retraen el relato. En el desarrollo de este capítulo se estudiarán dos momentos donde estos recursos se evidencian de manera concreta. Por un lado, el que tiene lugar en la casa materna de Otto en Madrid, en el instante previo al momento en el que descubre a su madre muerta. Lo denominamos “El caso del pasillo”. Y por el otro, el que sucede en la cabaña donde se encuentran Otto niño con Ana adulta y que hemos dado a llamar “El caso de la cabaña” (ver “4.2.2 Análisis del *film*. Caso 1: el pasillo” y “4.2.3 Análisis del *film*. Caso 2: la cabaña”).

A continuación, se retomarán nociones estudiadas en capítulos anteriores, para luego analizar los dos fragmentos mencionados que problematizan distintas maneras de entender el tiempo. Así, se volverá, primero, sobre el concepto de cristal, sus distintas tipos y estados, para luego concluir con el análisis de las dos secuencias seleccionadas.

Recapitulación. Cristal: concepto, tipos y estados.

Como hemos visto, en su segundo volumen dedicado al cine, Deleuze detiene el análisis en la subjetividad relacionada al tiempo. Allí, a partir de la superación del paradigma cronológico, descubre la imagen-cristal: una imagen que da cuenta del tiempo sin precisar intervención del espacio. Su intensión final es la de explorar dimensiones no sucesivas para describir un nuevo campo del pensamiento.

Retomando el análisis de Deleuze en relación a la Imagen-cristal -expuesto en el capítulo 1, “La repetición y sus formas”-, notamos que en un mundo con un cristal de tiempo, lo real ya no es discernible frente al sueño. No

hay límites ni códigos que los separen. En el cine del tiempo directo nada en el mundo es puramente actual. Se trata de particularidades virtuales que se desplazan en un tiempo menor al tiempo posible pensable hoy.

Como se ha estudiado, la imagen-tiempo se estructura en base a un pequeño circuito formado por las dos caras de la imagen óptica y sonora pura: la actual y la virtual. De acuerdo a lo visto, se establece la dinámica del intercambio entre ambas caras, según el envió/reenvío –infinito- de la una a la otra. De este modo, cada cara muestra una imagen que se percibe como actual, en relación a otra que permanece en la virtualidad. Así, una cara remite a la otra, dando cuenta del circuito cristalino donde lo actual se construye en un presente que es potencia pura.

> *"El par actual-virtual se prolonga, pues, inmediatamente, en opaco-límpido, expresión de su intercambio. Pero basta con que las condiciones se modifiquen, para que la cara límpida se ensombrezca y la cara opaca adquiera o recobre limpidez. Se impulsa otra vez el intercambio. Hay sin duda distinción de las dos caras, pero no discernibilidad mientras las condiciones no se precisen"*[105].

Se trata de imágenes que reaccionan las unas sobre las otras y donde el límite se disipa. Éste es el pequeño circuito indiscernible que formará otros nuevos, con los que se da forma a la gran estructura de la imagen-cristal. Lo particular de la imagen-óptica y sonora en este caso, es que si bien es actual, no se prolonga en movimiento, sino que remite a una imagen-virtual, con la que forma un circuito.

> *"El cristal es expresión. La expresión va del espejo al germen. Es el mismo circuito pasando por tres figuras, lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. En efecto, por una parte el germen es la imagen-virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por la otra, éste debe tener una estructura virtualmente cristalizable con respecto a la cual el germen cumpla ahora el papel de imagen-actual. También aquí lo actual y lo virtual se intercambian en una indiscernibilidad que deja subsistir cada vez la distinción"*[106].

Sin embargo, cabe destacar que la imagen-virtual no se actualiza, más bien continúa en un proceso de actualización, de modo tal que el recuerdo puro perdura en la duración y es la memoria la que posibilita la actualización en una imagen-recuerdo. La acción se detiene y se abre paso a la memoria donde se establecen circuitos virtuales. Debe comprenderse que no se trata del tiempo cronológico de la imagen-acción.

Para concluir, recordamos que en el cristal puede verse el tiempo en estado puro, el tiempo no cronológico y su perpetua fundación. En este caso, retomar este concepto nos sirve para relacionarlo a lo que Félix Guatari sostiene al definir al cristal de tiempo como un *ritornello* por excelencia (ver *El inconsciente maníaco*), al que, además, aborda desde el punto de vista sonoro. Sucede que la imagen-cristal no es solamente óptica, sino que también tiene propiedades acústicas. De este modo, podemos afirmar que lo que se escucha en el cristal es el tiempo mismo, el ruido del tiempo compuesto por el galope y el *ritornello*, las dos dimensiones del tiempo musical.

Ahora bien, para precisar el análisis en *Los amantes del Círculo Polar*, se debe señalar la diferencia que establece Deleuze entre los estados del cristal, según la manera en la que se formaron y las figuras que en ellos se pueden ver: lo que el filósofo denomina, “los cristales de tiempo”. De este modo, para abordar la categorización que establece y estudiar el caso puntual en la película analizada, es necesario recordarlos brevemente.

En un primer momento Deleuze aborda el estado ideal del cristal: el cristal perfecto, donde solo se puede dar vueltas. “La perfección cristalina no deja subsistir ningún afuera: no hay afuera del espejo o del decorado sino solamente un reverso por el que pasan los personajes que desaparecen o mueren, abandonados por la vida que se re-inyecta en el decorado[107]”. Luego, se menciona un cristal defectuoso, con una falla, un punto de fuga. Se trata del cristal astillado, donde la profundidad de campo evidencia que no solo existe una ronda enrollándose en el cristal, sino que algo huye por el fondo, en profundidad, por la fuga que se abre. Un tercer estado da cuenta del cristal en formación y crecimiento -un cristal infinito-, en relación a los gérmenes que lo componen, “en efecto, nunca hay un cristal acabado, todo cristal está haciéndose. El problema ya no es saber qué es lo que sale del cristal -como en Renoir- y cómo, sino, al contrario, cómo entrar en él[108]”. En este estado,

Deleuze estudia los casos de Fellini y Renoir en relación a las figuras del ritornello y el galope -analizadas en el capítulo anterior de este estudio-. Finalmente, considera el caso del cristal en descomposición sobre la obra de Visconti. Allí, aborda los cuatro elementos fundamentales que obsesionaron al director: el mundo aristocrático de los ricos y de los ex-ricos aristócratas -un mundo de un cristal sintético, fuera de la Historia y la Naturaleza-, el proceso de descomposición que los carcome, los ensombrece y vuelve opacos; la Historia como factor autónomo -que duplica la descomposición, la acelera y hasta explica- y por último la idea o revelación de que algo llega demasiado tarde -como el elemento que asegura la continuidad y circulación de los precedentes-, algo que hubiera podido evitar la descomposición del cristal, una dimensión del tiempo en el que se produce el accidente.

Análisis del film. Caso 1: el pasillo.

De acuerdo a lo mencionado, nos detendremos sobre dos casos emblemáticos del *film* en materia de usos temporales. El primero, es el de la muerte de la madre de Otto. Si bien los motivos no se explican en el relato, el acontecimiento provoca un desequilibrio que rompe con el tono con el que se venía desarrollando la historia. A partir de ese momento, el personaje de Otto se ensombrece, mostrando su costado más oscuro. Dramáticamente, la pérdida de la figura materna provoca en el joven una crisis nerviosa, que lo impulsa a huir de la casa de su padre, alejarse de Ana y afrontar la independencia.

Ese día, Otto entra en la casa de su madre y va directo a su antiguo dormitorio. Mientras busca una cámara de fotos, le propone en voz alta un paseo a la montaña, pero ella no responde. Otto comienza, entonces, a recorrer los distintos ambientes de la casa, hasta que finalmente la descubre muerta, sobre la mesa de la cocina. El cuerpo yace inmóvil rodeado por un enjambre de moscas que revolotean, zumbando, alrededor de unas verduras en descomposición.

Pero el detalle en cuestión reside en el momento anterior al hallazgo de

la madre muerta. Desde el instante en el que una mosca pasa volando frente a Otto y éste se acerca a la puerta de la cocina para comprobar que su madre no ha salido a hacer las compras, comienza a inferirse la terrible sospecha de lo que luego será comprobado. Otto se acerca a la cocina, alcanza a ver unas verduras en mal estado sobre la mesa, pero por alguna razón no abre la puerta. En su defecto, se aleja hasta la entrada. Sin embargo, antes de salir, se detiene.

En ese momento, la película comienza a alternar -sin explicación- planos de Otto joven -como los que hasta ese entonces veníamos viendo y que corresponde temporalmente al desarrollo de la historia-, con otros de Otto niño. Se trata de una decisión que sorprende. El tono y la ausencia de continuidad son evidentes.

De este modo, el recorrido que realiza -en la historia- el joven Otto, desde la puerta de entrada a la casa hasta la cocina, se muestra -en el relato- como si hubiese sido llevado a cabo por el niño. En paralelo, una caminata en sentido contrario -es decir, desde la puerta de la cocina, hasta la de la entrada- es llevada a cabo por el joven Otto, que avanza fuera de foco.

El niño recorre el pasillo y al llegar junto a la puerta de la cocina apoya una mano y la empuja con suavidad. La puerta se abre lentamente. Se vuelven a ver la verdura pudriéndose, las moscas, la tabla de picar con el cuchillo y, ahora sí, la cabeza de la madre sobre la mesa. En ese instante la narración vuelve al joven Otto -que avanzaba hacia la puerta de salida- para mostrarlo dándose vuelta -ahora en foco- y mirando en dirección a la cocina. Lo curioso es que siendo el niño quien empuja con su mano la puerta de la cocina, cuando volvemos al personaje de Otto, tras haber visto a su madre sin vida, la figura vuelve a ser la del joven.

Ahora bien, lo que nos interesa destacar llegado este momento, es que dentro de ese pasillo donde se cruzan –metafóricamente- las dos temporalidades lejanas -los dos Ottos: el niño y el joven-, hay una bisagra que las comunica y que resulta imposible adjudicar a uno u otro tiempo. Se trata de una zona gris de anclaje indiscernible, cristalizada en la puerta de la cocina captada sin la mano del pequeño Otto. Ese es el momento de indiscernibilidad temporal, el espacio de ambigüedad absoluto que el túnel del *film* encierra para sí. En efecto, esa puerta no pertenece ni al pasado, ni al futuro. A los dos, o a ninguno. Se ubica entre ambas dimensiones espacio-temporales para

comunicarlas y permitir la vuelta de la moneda.

El intento de una construcción cristalina en aquel pasillo podría pensarse como consecuencia del cruce de las dos temporalidades lejanas, un punto de anclaje indiscernible y juegos de actualidad y virtualidad entre manifestaciones de un mismo personaje.

Análisis del film. Caso 2: la cabaña.

Luego de la muerte de su madre, Otto cambia radicalmente. Decide alejarse de su padre y también de Ana. Lo invade un profundo sentimiento de culpa que le impide elaborar la pérdida y emprende la huida del núcleo familiar. En este contexto, se inscribe el segundo caso que analizaremos a continuación: el encuentro de Otto con el hombre de las nieves y el episodio de la cabaña en las montañas.

Primero recordemos la situación que antecede al encuentro. Dentro del relato que se corresponde con la narración de Otto, la familia ensamblada de Otto, Ana, Álvaro y Olga está de paseo en una montaña nevada. Es la escena siguiente a la muerte de la madre de Otto. Allí se produce una discusión y Otto decide alejarse del grupo en un trineo con el que se arroja colina abajo. Pese a las advertencias de su padre, Otto salta al vacío cayendo por un precipicio. Luego de un fundido a blanco, Otto se sacude la nieve y se pregunta por qué sigue vivo. Inmediatamente, aparece un hombre ataviado con pieles de oso que lo sorprende por detrás. En ese momento, la voz en *over* del protagonista recuerda a su madre recientemente fallecida: “No sé cuántas vidas me quedan, pero en ese momento solo quería vivirlas con mi madre, volver con ella, esquiar hacia arriba” -quizás intentando metaforizar la vuelta atrás en el tiempo-. Pero la metáfora es puesta en imágenes. En este caso, se muestra a Otto mientras es cargado por aquel hombre que se desliza sobre un par de esquíes ladera arriba, en lugar de hacerlo hacia el valle. He aquí la evidencia de uno de los primeros datos concretos que nos remiten a una construcción no realista del episodio. En efecto, dada la fuerza de gravedad resulta imposible deslizarse hacia arriba por la pendiente de una montaña.

Acabada la travesía ascendente, aquel hombre de las nieves llega hasta una cabaña perdida en el bosque. Lo particular de la secuencia está relacionado a una conjunción de distintas temporalidades puesta de manifiesto en las edades de los personajes. El hombre de las nieves que había rescatado al joven Otto, entra en la cabaña cargando en brazos al pequeño Otto, el niño de ocho años del comienzo del *film*. A continuación, lo arropa junto al fuego mientras aparece Ana desde el interior de la vivienda. Pero se trata de la Ana del presente -la adulta, la mujer- que recibe al niño y con quien mantiene un pequeño diálogo.

"Otto niño: Pero tú eres Ana. Ana adulta: Si, mi niño.

Otto niño: ¿quieres ser mi madre? Ana adulta: Eso es imposible"[109].

Nuevamente, el *film* hace coincidir fragmentos del pasado con otros del futuro, en relación a la narración que hasta ese momento se estaba desarrollando. Es decir, con respecto al episodio de las vacaciones familiares en las montañas, Otto es más chico y Ana es mayor. Por su parte, el hombre de las nieves, conserva la misma edad, dentro y fuera de la cabaña.

Acto seguido, la pantalla funde a blanco y sobreimprime el nombre de Ana. La historia vuelve al pasado para contar el mismo acontecimiento, pero en este caso desde su punto de vista. Llegado el momento en cuestión, la película cuenta como ella se adelanta en la búsqueda de Otto y lo divisa bajo un árbol. Ana se acerca queriendo creer que Otto está aún vivo y hace esfuerzos por reanimarlo. Finalmente, Otto abre los ojos y vuelve a producirse un diálogo similar al que tuviera lugar en el relato de Otto, pero en un espacio-tiempo completamente distinto. En este caso, el verosímil vuelve a ser realista y se elimina la figura del Hombre de las nieves:

"Otto joven: Tú eres Ana.

Ana joven: Si, mi niño.

Otto joven: ¿Dónde está mi madre?

Ana joven: Nadie lo sabe. Eso depende de ti"[110].

Un diálogo resuena en el otro, se conjugan roles familiares, momentos temporales lejanos, situaciones espaciales distintas y la posibilidad de nuevos vínculos entre ellos. En el relato del accidente -dentro del fragmento con el nombre de Otto-, podría pensarse que la película se ampara en la posibilidad de la alucinación producto del golpe para la construcción de una breve imagen-sueño donde Otto conoce al Hombre de las nieves (ver Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*). Pero en este análisis intentaremos ir más allá.

El sitio donde sucede el encuentro entre Ana y Otto se configura como un <no lugar> con un espacio-tiempo propio y no específico en términos cronológicos o cartográficos concretos. Solo se sabe que están en una cabaña y que afuera nieva. Puede tratarse de algún lugar en el mismo bosque del accidente, de otro en las estepas de Finlandia, o de un tercer lugar sin referencia. La imagen no lo precisa. En efecto, se trata del montaje característico de la imagen-tiempo, que acerca aquello cronológicamente distante y espacialmente distinto. Así, tenemos la suma de dos temporalidades diferentes con personajes que responden a espacios-tiempos disímiles, el recuerdo evocado del rol maternal y la figura misteriosa del hombre de las nieves. Todos ellos reunidos dentro de la cabaña.

Lo que se había esbozado en el asiento trasero del auto familiar con las reflexiones de la pequeña Ana sobre las conexiones que creía adivinar entre Otto y su padre recientemente fallecido, o los cruces de temporalidades en el pasillo de la casa de Madrid, aquí cobraría un estatuto clasificable. En este sentido, la exploración de Medem parecería adquirir forma en aquella cabaña señalando que allí dentro y rodeado de un bosque nevado, habitaría un cristal de tiempo. *"Están los espacios cristalizados, cuando los paisajes se vuelven alucinatorios en un medio que solo retiene gérmenes cristalinos y materias cristalizables*[111]*".* Lo interesante de estos espacios es que no pueden explicarse solamente de manera espacial, sino que implican relaciones no localizables. Se trata de presentaciones directas del tiempo.

> *"Ya no tenemos una imagen indirecta del tiempo que emana del movimiento, sino una imagen-tiempo directa de la que le movimiento deriva. Ya no tenemos un tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, tenemos un tiempo crónico,*

no cronológico, que produce movimientos necesariamente <anormales>, esencialmente <falsos>”[112]*.*

Ana y Otto intentan construir para sí un cristal de tiempo donde puedan encontrarse. Fuera de él, pareciera un empresa imposible de conseguir. El abismo del tiempo se deja ver en la formación del cristal que se cierra sobre la cabaña de madera, mientras intenta capturar temporalidades lejanas y espacios distintos. La pareja protagónica participa de las variables que desarrolla Deleuze al coincidir en aquella extraña cabaña del bosque y todo pareciera estar dado para que el cristal los cobije.

La secuencia con características oníricas constituye el momento en el que los personajes logran entrar en el cristal que tanto persiguieron a lo largo de su historia. Sin embargo, este no logra formarse por completo y los expulsa fuera, pocos segundos después de que ambos hubiesen logrado ingresar. De alguna manera, Ana y Otto se liberan de la construcción cristalina luego del diálogo que recuerda una imposibilidad: Ana no puede ser la madre de Otto. La norma del melodrama de hace presente y anula la posibilidad del cristal. Las características intrínsecas de la formación cristalina no pueden satisfacer a la pareja protagónica, que la abandona para continuar la búsqueda de la utopía romántica.

Debe también notarse que el intento de ingresar al cristal solo sucede en el relato de Otto, pero no en el de Ana. En este último, si bien se repasa el mismo acontecimiento, solamente se recuerda un diálogo parecido, donde se insinúa -desde la oralidad- el encuentro de temporalidades.

Así se da cuenta de una fuerza propia que habita dentro de la forma que plantea Medem y que impide la clausura pero también la concreción de la imagen-cristal. La imposibilidad de configurar la matriz cristalina se halla en estructura narrativa y en los usos de género que se esgrimen.

***Los amantes del Círculo Polar*: un cristal en el hemisferio norte.**

En *Los amantes del Círculo Polar* se intenta construir lo que en palabras

de Deleuze es un cristal en formación. Así, toda la película da cuenta de imágenes en germen que se encuentran en proceso de constitución, haciéndose a cada momento y alimentándose de sus aciertos y fracasos, para luego incorporarse al medio y forzarlo a cristalizar. Los intentos de entrar al cristal que propone Medem son múltiples y están diseminadas a lo largo de todo el *film*. Los hay históricos, como las referencias al bombardeo de Guernica y su sugestivo uso de los mismos actores que llevan adelante los roles principales, para encarar otros secundarios, produciendo un notable juego de espejos entre personajes; arqueológicos, si se tienen en cuenta los archivos de televisión sobre este acontecimiento y cómo estos interactúan espejando las imágenes rodadas para el *film*; geográficos, como las constantes citas al Polo Norte y su estatuto de *no lugar* donde suceden acontecimientos con reglas distintas al mundo de los mortales; psíquicos, como las percepciones y ensoñaciones que tienen los protagonistas en relación al deseo del amante lejano: “estaba otra vez sensibilizada a la casualidad, así que no me extrañó que pudiera ser Otto”- y cinéticos, como la gran imagen reincidente que propone el *film* y con la cuál intenta imprimirle una idea de movimiento circular. Por otro lado, también existen entradas que están relacionadas con recuerdos de la infancia y sensaciones de *deja-vú* o paramnesia que tienen los protagonistas al sentir que han experimentado una situación similar que los remite a la presente.

Ahora bien, Deleuze explica que, por un lado, las imágenes ópticas y sonoras puras atraen su contenido y lo hacen cristalizar, es decir, lo componen de una imagen-actual y de su correspondiente imagen-virtual. Pero por otro lado, aclara que esto sucede mientras construyen un solo y mismo cristal en vías de crecimiento infinito. Se trata de un cristal en formación que hace cristalizar todo aquello que toca y al que sus gérmenes dotan de este poder de crecimiento.

Habiendo concluido el análisis de los fragmentos citados, debe recordarse que para Deleuze existen dos maneras de salir del cristal: una por elección y la otra intrusión. La primera adquiriría forma según el juego de roles, disfraces, similitudes y diferencias en la búsqueda de una revolución que posibilite la salida hacia la novedad, el futuro. Este podría ser el caso de *Los amantes del Círculo Polar* donde el juego de roles que propone el *film* recuerda una de las normas que establece el melodrama. Ana y Otto no pueden jugar a

ser hermanos y amantes, pero mucho menos madre e hijo. En ese momento, deben abandonar el cristal. La otra forma de hacerlo daría cuenta de una figura particular, un personaje que no tiene doble -que por ende no sigue la regla del cristal-, y por eso mismo lo rompe enfrentándose al afuera. Esto último no ocurre en el *film*, puesto que todos los personajes cuentan con un sosias que los espeja.

Salir del cristal supone, entonces, dejar atrás la indiscernibilidad existente entre lo actual y lo virtual, a la vez que la única manera de hacerlo es por medio de esa misma indiscernibilidad. Lo que equivale a pensar que salir del cristal utilizando el ensayo de roles, es hacerlo según la indiscernibilidad de sus caras, mientras que salir del cristal a través de un punto singular es hacerlo rompiendo esa indiscernibilidad.

Sin embargo, podría realizarse otra lectura sobre la entrada y salida al cristal. En *Los amantes del Círculo Polar*, Medem presenta una imagen de dos caras: la cara del deseo y la cara del fracaso. Podría pensarse que en realidad la salida del cristal aparece cuando Ana y Otto comprenden el contraste entre ambas caras, al tiempo que pueden asimilar que una idea supone la posibilidad de la otra. O para decirlo de otro modo, es solo a partir del fracaso, cuando los amantes pueden alcanzar el deseo. Así, al profundizar el fracaso de los encuentros/desencuentros que han sufrido a lo largo de su vida -la cara oscura del cristal, lo actual, la materia- se puede concretar el deseo -la cara clara, el pasado puro, lo virtual, la memoria-. Sólo así es posible descubrir el fundamento de ambas caras. El fracaso es, pues, la materia prima en la narración de los *films* de Medem. Desde allí se parte para la construcción de realidades resquebrajada. En el encuentro con Otto, segundos antes de su misma muerte, Ana comprende la dualidad del cristal. Mientras ve lo intolerable en este encuentro, adivina la concreción del deseo.

Pero también hay imágenes que no cristalizan. En un intento por explicar las situaciones incongruentes que plantea el *film* -como las fisuras narrativas o los momentos en los que se espera que acontezca una nueva casualidad y eso no sucede- vale recordar que hay gérmenes que abortan mientras otros triunfan. Se trata de entradas -o intentos de entrar en el cristal- que se cierran. Las grietas o fisuras –de las que ya hemos hablado- pueden ser comprendidas, entonces, como las desmarcas que generaron aquellas entradas que

fracasaron en su intención cristalizante. O para pensarlo de otra forma, podría decirse que la alteración que produce una desmarca en el código establecido, provoca el fracaso de la lógica planteada y constituye el germen de aquello que no llega a producirse ni reflejarse. Podría pensarse, por ejemplo, el caso del personaje de Aki y la relación que se sugiere -pero no desarrolla- con el Hombre de las nieves.

Un personaje llamado Aki.

Con el personaje Aki se genera una inquietud que resiste a la distinción de universos que sugiere el *film*. Se trata de una pregunta que reaparece al final del metraje, durante el viaje de Otto y Aki a Rovaniemi, tras la pista de Ana. Aquí se problematiza la ilusión de lo ya vivido[113]. Se trata del momento en el que Otto le pregunta a Aki si sabe esquiar hacia arriba, como lo había hecho el hombre de las nieves. En efecto, Otto creer reconocer en Aki aquel hombre, pero no consigue recordarlo. Aquí se comprueba como el reconocimiento atento informa tanto más cuando fracasa, que cuando tiene éxito.

Tanto el joven Otto como el niño, conocen al hombre de las nieves en un orden espacio- temporal particular, en apariencia muchos años antes de que Otto viaje a Finlandia, conozca a Aki y crea ver en él a aquel hombre que esquiaba hacia arriba. Lo interesante es que cuando Otto cree reconocer a aquel hombre en Aki, lo hace dentro de la macro- secuencia del *film,* en tiempo presente y sin confusiones en cuanto a la construcción temporal.

Una vez más, se insinúa la presencia de un espacio-tiempo con reglas propias que se relacionan con las del resto de la película. Daría la sensación que en sus *films*, los personajes de Medem experimentan el paso del tiempo no como algo lineal, sino como un proceso cíclico sin fin, que recorre, una y otra vez, experiencias de pasado y presente.

Sin embargo, dado el clímax dramático del inminente encuentro de los amantes, el *film* ignora la pregunta y no profundiza en su desarrollo. En efecto, Otto recuerda al hombre que conoció en aquella situación y lo reconoce en Aki.

Pero la película no se decide en la profundización de la línea narrativa que enuncia y se contenta con utilizar al mismo actor para cubrir ambos roles, de modo tal que la asociación venga por el reconocimiento del rostro que unos postizos de peluquería no intentan disimular.

Una presencia inesperada: el Kairós.

Desde el comienzo de este estudio se ha intentado analizar y comprender aquella indiscernibilidad paradigmática que define la pasión melodramática de *Los Amantes del Círculo Polar*, valiéndose de la sintaxis y su impacto en el relato. En este caso, y para terminar de profundizar los casos analizados acudiremos al concepto griego del *Kairós*[114]. El mismo que revela un momento, un intervalo de tiempo breve, que no está relacionado al instante o presente actual, sino al tiempo de un acontecimiento, al momento adecuado, la ocasión propicia, la oportunidad. El Kairós se caracteriza, entonces, por ser único, pasajero e irrepetible. Es un tiempo bueno o favorable para la acción. Se trata de un instante fugaz, excepcional, atípico. Pero esa fugacidad no está relacionada con su devenir, o con su recorrido temporal interno, sino con su presentación inesperada, solapada, cautelosa, furtiva y camuflada, que advertimos una vez que se ha marchado. El *Kairós*, además, no se hace presente nunca y forma parte del pasado o del futuro, de manera que se construye como lo que ya ha sucedido o está por suceder, la ausencia que fue, o la presencia que aún no llega. Es los dos a la vez, la indecisión que oscila entre ambos. Es el tiempo crítico por excelencia, el momento en el que confluyen, se cruzan y el mundo empuja al alma a elegir y esta lo fuerza a seguir un sentido. El *Kairós*[115] es también interpretado como el Aión irrumpiendo en el *Chornos* y dejándolo aturdido: la abertura por la que la eternidad penetra en el tiempo[116].

El espacio de lo indiscernible.

Los amantes del Círculo Polar aborda –o desborda- un relato con fisuras

en la estructura temporal. La cronología se ve alterada pero también se genera la pregunta por aquello que el relato no puede ordenar dentro de la estructura construida.

El *film* expone dos procedimientos antagónicos en la construcción temporal. Por un lado, la narración en paralelo, con un tiempo desdoblado en capas de pasado —enfatizado con el montaje de las perspectivas de Ana y Otto- y por el otro, un tiempo condensado, con capas de pasado y presente que se mezclan de forma indiscernible en el relato. De este modo, durante toda la película hay dos relatos pero también dos -o más- usos temporales que conviven entre sí y que llegado el final no se aúnan, sino que continúan distanciados. Se asiste, entonces, a un magma de voces y temporalidades que se vinculan, unas con otras, de manera desordenada y hasta a veces caótica, produciendo un efecto de incomposibilidad en el tiempo del relato.

La tensión entre los distintos usos temporales, las idas y venidas en la cronología de la historia, las voces desdobladas y los personajes e historias en espejo, se acumulan a lo largo del metraje y explotan provocando distintos modos de indiscernibilidad.

Justamente es sobre esta tensión, donde nos detendremos a continuación para intentar precisar aquella indeterminación que venimos anunciando. Para ello, volveremos sobre el estudio del cono, propuesto en el capítulo 3 “La espiral y el *ritornello*”, donde se grafica el recorrido ascendente de la narración, que repasa las series de motivos de manera espiralada, desde la base del cono hasta su vértice.

En la *Figura 7* puede verse una lectura en planta del cono analizado. Allí se proponen cuatro series de motivos -representados por los ejes punteados que atraviesan la gráfica-, que son interceptados por la secuencia narrativa -representada por la curva de la espiral que los atraviesa-.

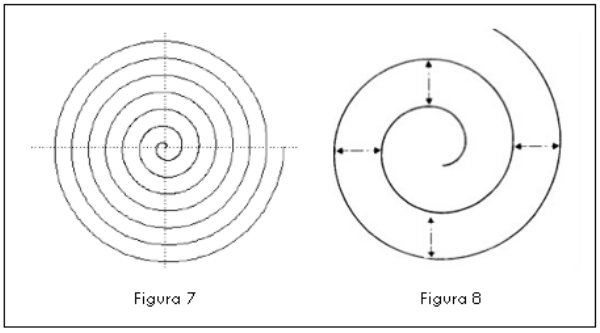

Figura 7 Figura 8

Centraremos el análisis en aquello que no llega a ser abordado por la secuencia, pero que sin embargo, esta roza en su desplazamiento de motivo a motivo. En la *Figura 8*, se esquematiza esa brecha que se ubica entre dos motivos contiguos de la misma serie. Recordemos que la secuencia espiralada toca un motivo, da la vuelta completa y antes de cerrarse en círculo, asciende un nivel para llegar al próximo motivo de la serie. Pues bien, dentro cada serie, aquello que se encuentra entre un motivo y otro -ese desfase- constituye un lapso indiscernible, un precipicio que no pertenece a ningún nivel.

A medida que la espiral de la secuencia narrativa se acerca al vértice del cono, los motivos son más frecuentes y el trayecto que recorre la secuencia narrativa, es menor. Uno de esos intervalos entre motivo y motivo, puede verse en la puerta de la cocina en la casa de la madre de Otto. Es indecible si esa puerta pertenece al pasado o al presente, a ambos o a ninguno. Es la diferencia que posibilita la incertidumbre, el espacio-tiempo de lo indiscernible. Se trata de una imagen directa del tiempo, uno de los cristales de la duración polar a los que el *film* se acerca cada vez con más insistencia.

Pero también se proponen momentos con una densidad temporal particular: aquellos puntos donde el tiempo se vuelve denso y el espesor torna indiscernible el anclaje preciso. Se trata, por ejemplo, del momento en el que coexisten e interactúan Otto niño con Ana adulta dentro de aquella cabaña misteriosa perdida en la nieve.

A medida que la película concluye, el diámetro de la espiral se hace cada vez más pequeño y la vuelta sobre la misma serie más frecuente. La repetición

aumenta hasta llegar al vértice del cono, el epicentro del drama con los ojos de los amantes enfrentándose en espejo, en el último plano del *film*[117].

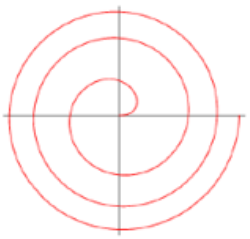

Figura 9

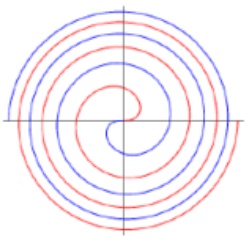

Figura 10

Llegado este momento, la narración expone para la película dos desenlaces posibles. Vuelve a ejercitarse una simultaneidad de presentes incomposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. El *film* propone, así, un presente con diferencia. “La formación del cristal, la fuerza de la imagen y la potencia de lo falso son estrictamente complementarias, y no cesan de implicarse como las nuevas coordenadas de la imagen”[118].

Así, el final no suprime la narración, sino que le da un nuevo valor al separarla de toda acción sucesiva. En efecto, Medem no renuncia al relato. Se nutre del cine clásico, el moderno y el melodrama, poniendo en escena la historia de un romanticismo intenso y discreto, que define, de un extremo a otro, el tono del relato. Las voces de Ana y Otto juegan en el trazado de líneas narrativas paralelas que se cruzan en el infinito, el lugar lejano, mítico y hechizado del Círculo Polar.

El interesante trabajo con el tiempo que plantea la película de Medem, analizado principalmente en los dos casos estudiados, da cuenta de una coexistencia, una simultaneidad entre regiones, yacimientos o capas temporales. Tales son los rasgos paradójicos de un tiempo no-cronológico.

La superposición de niveles y temporalidades, y la indeterminación entre las instancias que involucran, contribuyen al vértigo de la espiral, eso está claro.

Pero también generan las preguntas que el mismo film no puede responder. Quedan inconclusos de esta forma los interrogantes que vuelven sobre la conjunción de tiempos distintos y el abismo que se comprende entre ambos. Esa porción de mundo que no pertenece a las leyendas establecidas.

Hacia el final de la película, algunas contradicciones pierden el sinuoso equilibrio que, con destreza, habían mantenido en la primera parte del relato. Cumplida esa marca, aquello que debería haberse bifurcado, se superpone. En una primera oportunidad, terminando con la alternancia anterior -"Otto"/"Ana" y "Ana"/"Otto"-, un cartel anuncia la coparticipación de ambos amantes en el fragmento a visualizar: "Otto / Ana".

Si bien el texto obliga a una separación de las aguas, el cauce de la narración pierde el rumbo establecido y recupera los fragmentos de la historia bajo la misma evocación. En efecto, los puntos de vista individuales parecen haber terminado.

Sin embargo, en las últimas secuencias del film, vuelve a recobrarse la lógica de la alternancia. La tensión no puede resolverse bajo la norma construida durante su desarrollo anterior y debe exponer dos finales distintos. Uno de ellos producto de la ensoñación, agonía, deseo póstumo o últimos segundos de vida de Ana -en donde cree vivir el encuentro con Otto- y el otro, el relato de su muerte desde la perspectiva de su amante. Debe notarse que cuando se produce una desmarca y se sale de la lógica construida, el espectador suele advertirlo. Más aún en un film como Los amantes del Círculo Polar, que entrena un receptor atento a las formas del relato. Pero la respuesta a dicho cambio no se hace presente. De alguna manera, el film de Medem plantea y calla.

En la última escena, la arbitrariedad en la construcción del sentido opera, nuevamente, retomando las imágenes de la secuencia inicial y evidenciando que las cartas estuvieron siempre a la vista, solo que los trucos, ilusiones y artificios del montaje, las escondieron del desarrollo de la historia. Siendo así que "…la lágrima que cierra el film está cargada de más significado que la que lo abre, a pesar de ser, en el fondo, la misma lágrima"[119].

La superposición de temporalidades y la consecuente formación de

fragmentos poco discernibles, dan cuenta de la imposibilidad de mantener la división temporal original y exponen un tiempo condensado. El sistema construido, hacia el último tercio de la película comienza a romperse, para ver sus fragmentos destrozados en el final. El sentimiento de zozobra no desaparece, pero el cambio de eje hace rotar al film y modifica el lugar desde donde se había estado construyendo el discurso. De este modo, el foco se desplaza, nuevamente, de la historia a la manera en que ha sido articulado el relato.

CONCLUSIONES: EL REVERSO DE LA CASUALIDAD.

"Sentí que algo conocido se había
metido dentro de lo desconocido,
había llegado al final de algún sitio"

Ana, Los amantes del Círculo Polar

Los amantes del Círculo Polar, de julio Medem, es una producción que se inscribe dentro de la corriente de las películas españolas de autor, de las últimas décadas. Su director, dueño de una lírica visual propia y reconocible, es uno de los realizadores más respetados de la cinematografía española contemporánea. Las lecturas de sus *films* evidencian un registro de escritura singular y una firma que conjuga tintes surrealistas, referencias intertextuales, variaciones sobre un mismo tema, enfoques de conciencia social, implicaciones metafóricas, semióticas, juegos con el tiempo y la Historia. De este modo, Medem da forma a una estilizada filmografía, hoy vuelta de culto, que involucra la participación activa del espectador en el descifrado del mensaje final.

Dentro de sus películas, los temas metafísicos y psicológicos se mezclan con los físicos y materiales, en una coexistencia que delimita los márgenes del imaginario del autor. Asimismo, las representaciones exteriores, las extensiones climáticas y las connotaciones históricas, constituyen el correlato de las pasiones de cada uno de los personajes, su mundo interior y marco social de referencia.

El realizador donostiarra ha sido constante en la búsqueda de una estructura narrativa basada en saltos temporales y en originales elipsis, que enfatiza con una importante utilización del montaje. Sin embargo, la creciente complejidad y la confusión que generan sus historias, carece de una cohesión interna suficiente para garantizar su comprensión eficaz. Tal es así, que el proceso de escritura y la renuncia a la referencia realista, se combinan en su estilo narrativo generando ambigüedades, sugerencias e insinuaciones. El verosímil de sus películas, juega con las coincidencias y el azar.

Asimismo, el estilo de las imágenes y las decisiones de puesta en escena, contribuyen a dirigir la mirada hacia el detalle y privilegiar el lenguaje visual por sobre la historia que se está queriendo contar. Esto es, en otras palabras, lo mismo a lo que Medem hace referencia cuando habla de las formas y su importancia frente a las historias, la estructura sobre el argumento.

Además, Medem lleva adelante un uso particular del tiempo que parte desde sus primeros *films*, *Tierra* y *La ardilla roja*. Sin embargo, es en *Los amantes del Círculo Polar* dónde, definitivamente, intenta recuperar ciertas formas alternativas de la temporalidad, acuñadas desde mediados del siglo XX en otros países de Europa. Si pensamos, entonces, en Julio Medem como un cineasta del tiempo, podemos situarlo en la tradición de este cine, en el que ya se han producido toda una serie de experimentaciones y las historias son contadas desde una nueva matriz y pertenecen a un nuevo paradigma.

Sin embargo, luego de la lectura y el análisis que cada una de sus películas generó en el aparato de la recepción y la crítica mundial, algo hace suponer que *Los amantes del Círculo Polar*, es su obra más acabada, aquella con la que alcanzó un estatuto que no pudo superar con sus producciones sucesivas. La joven promesa del cine vasco contemporáneo, que acarició el firmamento de las grandes estrellas del cine español, luego de contar la historia de Ana y Otto, pareciera haberse desvanecido.

La aceptación del pasado y la consecuente constitución identitaria del presente, en la sociedad vasca actual, hacen del cine de Julio Medem un manifiesto ideológico que aporta al plano cinematográfico español, aquella voz que durante tantos años se había intentado levantar, sin suceso. El desplazamiento del punto de vista, la renuncia a ciertos tópicos emblemáticos y la construcción de una historia exenta de motivos netamente españoles -el caso del bombardeo de Guernica, es abordado desde la estilización y la pregunta vasca por la identidad-, hacen del cine de Julio Medem, un paradigma de autor distinto a las generalidades que retrataron a la sociedad peninsular, desde la muerte de Franco.

Medem cuenta desde el país vasco, en ámbitos rurales y alejados de las problemáticas de las grandes ciudades españolas. Sus personajes son otros, sus situaciones distintas y el eje de sus películas resulta, además, desplazado

del cauce clásico acuñado durante el post franquismo. Asimismo, la mirada que tiene sobre la mujer se aleja de otras estereotípicas o asociadas a distintas cinematografías españolas. Se trata de un director en la búsqueda constante del gesto, el detalle y la imagen conmovida, que ha establecido su código de escritura y a partir del cual, es reconocido.

En las películas de Julio Medem, la sucesión cronológica siempre está en el ojo de la tormenta. El uso del montaje, por ejemplo, organiza un relato desde el quiebre en la sucesión continua de los acontecimientos que se narran. La idea de la fragmentación está, pues, en la matriz cinematográfica del director vasco. Allí es donde habita una idea-cine que no solo contempla una organización particular de los hechos a contar, sino que hace estallar los fragmentos de la narración y los reordena en el armado estructural del *film*, expresando una voluntad deliberada por agrietar las superficies de la historia.

Si bien las películas -por lógica sintagmática- cuentan una serie de acontecimientos de manera lineal –y los presentan uno después de otro-, en los relatos de Julio Medem, la continuidad de la narración se ve alterada y aquella linealidad se cuestiona a sí misma. Mediante la aparición de varios puntos de fuga, el relato se vuelve denso dando origen a distintas grietas por donde se cuela la indiscernibilidad. Estas fisuras en la estructura producen un cambio en relación al paradigma narratológico del cine clásico, a la vez que favorecen la aparición de nuevas formas de producción de sentido.

Este estudio ha abordado dos de las rupturas narrativas que se retratan en *Los amantes de Círculo Polar*: el episodio en la cabaña del bosque tras el accidente de Otto y el del pasillo en la casa materna de Madrid. En ellos puede notarse un despliegue temporal que espesa el volumen de lo narrado, produciendo un desfase para con los códigos de representación establecidos desde el clásico.

En el relato de Medem, distintos modos de la narración brotan entre las grietas de la corteza de la historia, dejando entrever universos particulares que complejizan la estructura del *film*. Tal es así que en *Los amantes del Círculo Polar*, los sueños, las conjeturas, los espacios y el tiempo, se combinan con el trazado racional de situaciones cotidianas, frecuentes y comunes del relato realista.

Los amantes del Círculo Polar presenta, además, una estructura barroca donde pareciera que las piezas del relato hubiesen sido lanzadas al aire, recogidas y re- ordenadas de manera distinta a la original.

Podría pensarse que la intensión final de Medem es la de explorar rumbos narrativos propios -valiéndose de recursos acuñados en el pasado y establecidos a lo largo de la historia del cine- pero desde un corrimiento generalizado del patrón clásico. En relación al trabajo con el género y el abordaje al melodrama, ha de señalarse que éste último debe ser considerado como un género de géneros. De este modo, debe hablarse de *lo melodramático*, antes que de *melodrama*, en una concepción que lo vincula a otras acciones de las que forma parte. Es así como en las películas de Medem se comienzan a entrecruzar distintas tendencias, favoreciendo la diversidad de formas y explotando el carácter polisémico, multiforme y poliédrico, de la imagen cinematográfica.

El melodrama es, de hecho, un género de difícil definición, distinto a otros como el western, por ejemplo, más codificado e identificable. Su densidad y espesura, se combinan con la forma de representación expresionista que señala Brooks[120], explicando que en el melodrama, el volumen expresivo se encuentra en la capacidad semántica y significante de sus imágenes, de sus gestos y estados emocionales. Y es justamente el melodrama manierista -que recupera el patetismo y la cotidianidad contemporánea, tradicional en el cine español post-franquista- donde se inscribe la filmografía de Medem.

Las frases que pueden leerse o escucharse en las producciones melodramáticas interpelan al espectador bajo el sello metonímico de la identificación, siendo así, que en el melodrama, como en la vida, suceden cosas que no tienen nombre.

La metáfora especular utilizada en *Los amantes del Círculo Polar* da forma a uno de los más frecuentes estereotipos melodramáticos. Si como decía Hölderlin: “solo un instante dura la plenitud divina[121]”, ese es sin dudas, el momento en el que aparece la primera lágrima en los ojos de Ana antes de morir, pero luego de haberse reencontrado con Otto y capturado su reflejo. Desde ahí comienza a contarse su historia en retrospectiva, con la sospecha de un tipo distinto de *suspense*, propio del relato especular y su eterno retorno.

Los círculos y su perpetua imbricación en otros semejantes, tienen lugar en el espacio físico, en secuencias de eventos, en los nombres de los personajes y en un sinfín de manifestaciones capicúas. El montaje retoma el tema principal y lleva un elemento de la construcción de la historia al plano de la forma, dando lugar a las estudiadas transposiciones temáticas en problemáticas que atañen a la estructura.

Por otro lado, el *film* expone dos finales, dos miradas de la misma historia, de la muerte y la pérdida. De hecho, prácticamente, se eliden las vidas de los amantes por separado, de manera tal que cada uno existe en tanto que lo hace el otro, su contrapunto especular. Así, en las películas de Medem, cada imagen se cristaliza y puede ser decodificada, comprendiendo la mirada que la sustenta. Se trata de una mirada que excede el mundo diegético de la película y que se inscribe tanto en las lecturas de la recepción, como en el propio universo del cineasta.

Lo que a lo largo de la historia de los amantes había sido la constante de una mirada dirigida hacia el pasado -hacia atrás- en el momento final se condensa en un espejo. Allí, Ana guarda el reflejo de Otto en sus ojos, solo para ella y antes de morir. Pero hasta ese momento, entre ellos no hay nostalgia, pues saben que tarde o temprano volverán a encontrarse, lejos de las grandes ciudades occidentales, en medio de la naturaleza mítica y distante. Esto, quizás, es aquello que justifica el estudio sobre el tiempo circular y la posibilidad de la oportunidad. En efecto, la idea que profesan los amantes sobre el tiempo no se inscribe en la cronología occidental de la sucesión, sino que se caracteriza por un movimiento circular continuo, sin pasado ni futuro.

Por otro lado, la redundante insistencia en el componente geométrico de la historia, da cuenta de varias metáforas que establecen relaciones directas con la articulación del relato. El Círculo Polar, por ejemplo, es a la vez, una instancia metafórica, una representación gráfica y el territorio mítico donde las paralelas -o los relatos de los protagonistas- pueden unirse. De este modo, la tierra del fin y el final de la historia, marcan un límite, borroso por naturaleza, que establece la zona de la posibilidad, la unión, el reencuentro.

Sin embargo, la complejidad en la hipérbole de Medem no solo expone los diferentes modos de la repetición, sino que también arroja una variación

organizada y heterogénea, donde la característica fundante pareciera ser la irregularidad regulada. Siguiendo esta línea de pensamiento, el diálogo reiterado entre lo asfixiante y la pluralidad de recursos, estaría justificado por un elaborado andamiaje estructural, que hiciera coincidir la sintaxis con el sentido temático.

Pero esta afirmación, si bien no deja de ser cierta, comienza a ser cuestionada por la misma película, pasada la primera mitad del relato. La interrupción de la lógica que alternaba los carteles con los nombres de los protagonistas, da cuenta de una bifurcación que excede a la estructura que la película había planteado.

Aun así, un nuevo revés asalta al relato que plantea Medem, al proponer que la muerte no supone el final de la historia. Ana muere y no muere. Muere reflejada en los ojos de Otto, pero para los propios, la muerte no significa el final, sino el inicio alegórico de un nuevo comienzo. La matriz especular que recorre el relato se alía con el motivo de la mirada, dando cuenta de un profundo interés contemplativo del uno por el otro. De este modo, el deseo y la curiosidad ante lo nuevo, provocan ese magnetismo que envuelve la película de principio a fin. En efecto, al mirar dentro de los ojos de Otto, Ana se ve a sí misma en el reflejo y lo mismo le sucede a Otto con los de Ana, antes que sus pupilas que se dilaten de muerte. Allí, la historia tiene la posibilidad de recomenzar, ya sea dentro del mismo relato o en producciones sucesivas que ensayan distintas conexiones con la película.

El signo reversible del palíndromo, que transita el recorrido que separan los viajes de España a Finlandia, y las manifestaciones en los distintos niveles del discurso, toma sentido y posibilita que el periplo de amor prohibido cambie la dirección y se reorganice dentro de la trama. El tiempo resulta circular y el ahora, el límite que divide el pasado del futuro, categorías, por otro lado, absolutamente relativas y en fuga.

En *Los amantes del Círculo Polar*, resuena el trabajo con la memoria, explorado y desarrollado con maestría por el gran Alain Resnais a lo largo de toda su filmografía. En el episodio del accidente de Otto, puede decirse que tanto él como Ana tienen recuerdos distintos sobre el mismo acontecimiento, pero que sin embargo, estos pueden ensamblarse y completarse mutuamente.

Es interesante observar como Otto, mientras recuerda su accidente en las montañas, da cuenta de un circuito de pasado que involucra a Ana en una instancia de presente. En efecto, en el relato del accidente, Otto recuerda a Ana, pero no recuerda a la joven que estaba con él en las montañas, antes de lanzarse con el trineo y caer al vacío. Por el contrario, recuerda a una Ana adulta, la misma que vio en Finlandia luego de ser atropellada. Tampoco se ve a sí mismo con la imagen de aquel momento, sino que se visualiza a los ocho años, edad en que la conoce a la salida del colegio. He aquí la confluencia de temporalidades de la que hablamos.

Lo que no sucede, dado el momento fatídico del encuentro final, es el diálogo en presente, donde se hubieran podido debatir aquellos fragmentos de pasado. En efecto, cuando ambos se vuelven a encontrar, callan. A diferencia de *El año pasado en Marienbad* (1961), los amantes no debaten sobre el recuerdo. Esa es una posibilidad que el *film* niega al hacer coincidir el reencuentro de los amantes, con la muerte de Ana.

También cabe destacar que en este caso, la densidad temporal aparece solamente en el relato atormentado de Otto. Es notable que en los dos casos analizados, siempre es Otto el que introduce el terreno indiscernible. Pareciera que se tratase de un sitio donde solamente él pudiera habitar.

El punto de contacto con *Hiroshima mon amour* (1959), la otra gran película de Resnais, es quizás más difuso. En el caso de *Los amantes del Círculo Polar*, los personajes si tienen un recuerdo común. Sin embargo, puede notarse un punto de conexión en el modo en el que se aborda el relato de la guerra. Ya lo había notado Resnais: el mundo moderno vive inmerso en el drama del recuerdo. En *Los amantes del Círculo Polar* la historia de la marca de la Guerra Civil española -tan presente en el cine local de las últimas décadas- expone el trauma sufrido cuando la Legión Cóndor bombardeó la ciudad de Guernica. A la manera del director francés, Medem cuenta la guerra desde una historia de amor -en este caso, la de Cristina y el piloto alemán que salta en paracaídas sobre el territorio vasco-. Ambas películas parten de una historia pequeña, de angustia, rencor y goce personal, para contar otra colectiva. Ese es el gesto del cine moderno: desarmar la representación y constituirla como idea de mundo.

Deleuze establece que es necesario contar este tipo de recuerdo en pasado. Para explicarlo, vuelve a retomar a Bergson y establece que el pasado está condensado en el presente y es el tiempo el que se bifurca. Es el caso citado en el párrafo anterior, donde se elimina la subjetividad del recuerdo de un personaje individual, al tratarse de una memoria colectiva, una memoria mundo.

Sin embargo, es necesario distinguir esta utilización del flash-back de otra que utiliza Medem. En *Los amantes del Círculo Polar*, el flash-back también se utiliza en algunas oportunidades para incorporar una imagen-recuerdo que explica o ilustra un acontecimiento del presente. Lo hemos visto con las imágenes que dan cuenta de la muerte del padre de Ana, por ejemplo.

En los *films* de Medem se advierte una fisura y una densidad en la imagen que provocan preguntas que no siempre se responden. Se repasan los mismos acontecimientos, se dan vueltas sobre estructuras circulares y en la recursividad se escuchan los ecos en la lógica cíclica que envuelve sus relatos.

Una de sus grandes obsesiones es el trabajo con el tiempo, y puesto que solo vemos aquello que se nos resiste, notamos un uso particular producto de una confluencia de temporalidades lejanas, donde tiene lugar una zona gris de difícil definición. Allí se asiste al encuentro de un espacio con un tiempo que no se corresponden, el intento de la formación cristalina y la normativa de un género que todo lo puede. Tales son los márgenes que delimitan, rodean y asechan, al sinuoso límite que establece la frontera donde habita el reverso de la casualidad.

Decoupage de Los amantes del círculo polar

(Consultar en versión on line)

PLANO	INT EXT	EFECTO	IMÁGENES FIJAS	ROLES	DESCRIPCIÓN	SECUENCIA DE TÍTULOS: DETALLE Y UBICACIÓN	BANDA DE SONIDO
1	Ext.	Sol de medianoche.	Fondo mono-cromático	Producción	Sobre el fondo azul claro se recortan las letras de la tipografía en azul oscuro. Efecto de nubes que pasan veloces y ocultan los créditos. Entre cada placa el cuadro queda vacío.	ALICIA PRODUCE y BAILANDO EN LA LUNA producen para SOGETEL	Ráfagas de viento
2	Ext.	Sol de medianoche.				Con la colaboración de CANAL +	
3	Ext.	Sol de medianoche.				y Sogepaq	
4	Ext.	Sol de medianoche.				y la participación de LE STUDIO CANAL +	
5	Ext.	Sol de medianoche.	Imágenes hápticas. Colores azules, paleta fría	Elenco	Se descubren las partes de un avión caído en la nieve. Efecto de nubes que pasan veloces y ocultan lo que se ve. Las placas aparecen y desaparecen por fundidos. Entre cada placa el cuadro queda vacío. El color que predomina en la paleta es el celeste. La tipografía, azul oscuro.	Najwa Nimri	Ráfagas de viento Leit Motive Musical: "SINITAIVAS", compuesta por J.Rixner, L. Jauhianinen y G. de Godzinsky
6	Ext.	Sol de medianoche.				Fele Martínez	
7	Ext.	Sol de medianoche.				Nacho Novo	
8	Ext.	Sol de medianoche.				Maru Valdivielso	
9	Ext.	Sol de medianoche.				Peru Medem Sara Valiente	
10	Ext.	Sol de medianoche.				Víctor Hugo Oliveira Kristel Díaz	
11	Ext.	Sol de medianoche.				Pep Munné Groslaw Bielski Rosa Morales	
12	Ext.	Sol de medianoche.				Joost Sieldhoff Beate Jensen	
13	Ext.	Sol de medianoche.		Jefes de área del equipo técnico		Casting: Sara Bilbatua	
14	Ext.	Sol de medianoche.				Maquillaje: Karmele Soler Peluquería: Itziar Arrieta	
15	Ext.	Sol de medianoche.				Vestuario: Estibaliz Markiegi	
16	Ext.	Sol de medianoche.				Decorados: Satur Idarreta Montse Sanz	
17	Ext.	Sol de medianoche.				Dirección artística: Satur Idarreta Estibaliz Markiegi Karmele Soler Itziar Arrieta	
18	Ext.	Sol de medianoche.				Dirección de producción: Fernando Victoria de Lecea	
19	Ext.	Sol de medianoche.				Sonido directo: Iván Marín Montaje de sonido: Polo Aledo	
20	Ext.	Sol de medianoche.				Montaje: Iván Aledo	
21	Ext.	Sol de medianoche.				Música: Alberto Iglesias	
22	Ext.	Sol de medianoche.				Dirección de fotografía: Gonzalo F. Berridi (A.E.C.)	
23	Ext.	Sol de medianoche.				Producción Ejecutiva: Txarli Llorente Fernando de Garcillán	
24	Ext.	Sol de medianoche.	Un avión caído en la nieve	Productores	En el fuselaje: MENSAJERO AÉREO LARGA DISTANCIA	Productores: Fernando Bovaria Enrique López Lavigne	
25	Ext.	Sol de medianoche.	Trompa del avión caído.	Guionista y Director	Pasan nubes y ocultan los pedazos del avión.	Guión y dirección: Julio Medem	
26	Ext.	Sol de medianoche.	Avión entero caído.	Título del film	Arriba del avión el título del film. Funde a celeste	Los amantes del Círculo Polar	Comienza el tema musical

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
27	-	1	1	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Recorte de diario	-	Mano Altura normal Picada	Presente (adultez)	La fotografía de un avión caído en la nieve aparece en la primera plana de un diario finlandés. Repite la última imagen de la secuencia de títulos. Titular: *Pienlentokone putosi* [*Avioneta perdida*].	Comienza a escucharse música instrumental
28	-	1	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Edificio de Otto el piloto. Ventana a la calle.	-	Mano. Till up Altura normal Contra picada	Presente (adultez)	Un movimiento fugaz de cámara recorre la fachada de un edificio, desde la planta baja hasta el cielo. Se trata de una construcción industrial de cuatro pisos, con muchos departamentos y pequeñas ventanas que dan a la calle.	Continúa música instrumental
29	-	1	3	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cielo	-	Mano Altura normal Contra picada	Presente (adultez)	Diarios volando por el aire.	Continúa música instrumental. Se suma el sonido de las hojas de diario que vuelan por el aire. El ambiente es casi imperceptible.
30	-	1	4	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	-	Mano. Paneos Altura normal Contra picada	Presente (adultez)	Diarios vuela por el aire, fuera de foco.	Continúa música instrumental. Sonido de las hojas de diario que vuelan por el aire. El ambiente es casi imperceptible.
31	-	1	5	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Edificio de Otto el piloto. Ventana a la calle.	Otto el piloto (adulto)	Mano Altura normal Normal	Presente (adultez)	Un hombre mayor está asomado a una ventana, con los vidrios cerrados.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
32	-	1	6	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	Ana (Adulta)	Mano Altura normal Picada	Presente (adultez)	Los ojos de Ana miran el cielo. Su cara se agita, tiembla.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
33	-	1	7	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Edificio de Otto el piloto. Ventana a la calle.	-	Mano Altura normal Contra picada	Presente (adultez)	Un nuevo recorrido desde el edificio al cielo. Una hoja de diario vuela por el aire.	Continúa música instrumental. Sonido de las hojas de diario que vuelan por el aire. El ambiente es casi imperceptible.
34	-	1	8	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	Ana (Adulta)	Mano Altura baja -	Presente (adultez)	Ana corre. Se ven solo sus piernas.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
35	-	1	9	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	Otto (Adulto)	Mano Altura normal -	Presente (adultez)	Otto también corre. Pero lo hace a un ritmo distinto que Ana, con menos decisión.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
36	-	1	10	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	Ana (Adulta)	Mano Altura baja -	Presente (adultez)	Ana sube apurada unos escalones y se acerca a la puerta de un edificio. Seguimos viendo solo sus piernas.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
37	-	1	11	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	Otto (Adulto)	Mano Altura normal -	Presente (adultez)	Otto continúa corriendo.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
38	-	2	1	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Edificio de Otto el piloto Escaleras	Ana (Adulta)	Mano Altura normal Contra picada	Presente (adultez)	Ana sube apurada las escaleras internas del edificio.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
39	-	3	1	PM	Día	Int.	FINLANDIA Calle de Rovaniemi	Otto (Adulto)	Mano Altura normal -	Presente (adultez)	Otto sigue corriendo.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
40	-	4	1	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Departamento de Otto el Piloto. Sala.	Ana (Adulta)	Mano Altura normal -	Presente (adultez)	Ana entra en un departamento y busca por todos lados. El lugar está vacío.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
41	-	4	2	PD	Día	Int.	FINLANDIA Departamento de Otto el Piloto. Sala.	Ana (Adulta)	Mano Altura normal Picada	Presente (adultez)	Ana tiene la mirada perdida. En sus pupilas aparece reflejado Otto.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
42	-	4	3	PP	Día	Int.	FINLANDIA Departamento de Otto el piloto. Sala.	Ana Otto (Adultos)	Mano Altura normal -	Presente (adultez)	Ana tiene la mirada perdida y es abrazada por Otto	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
43	-	4	4	PD	Día	Int.	FINLANDIA Departamento de Otto el Piloto Sala.	Ana Otto (Adultos)	Mano Altura normal -	Presente (adultez)	Otto se refleja en los ojos de Ana, que se llenan de lágrimas.	Continúa música instrumental. El ambiente es casi imperceptible.
44	Funde a un gris claro Sobreimprime : Otto (aparece y desaparece por fundido) Funde al mismo gris Encadena a…										El cartel aparece centrado en el cuadro.	Comienza a escucharse música instrumental.
45	Otto	5	1	PG	Sol de la media noche	Ext.	FINLANDIA. Lago.	-	Fija Altura normal -	Presente (adultez)	Más allá de unos árboles se extiende un gran lago. El sol de desplaza paralelo al horizonte. La luz que tiñe el paisaje pasa de los tonos rojizos cálidos propios de la puesta del sol, a los azules fríos del amanecer.	Voz en off de Otto adulto: Es bueno que las vidas tengan varios círculos. Pero la mía, mi vida, solo ha dado la vuelta una vez, y no del todo, falta lo más importante. He escrito tantas veces su nombre dentro. Y aquí, ahora mismo no puedo cerrar nada. Estoy solo.
46	Otto	6	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA. Colegio de Otto Fachada y patio delantero.	Otto (niño)	Grúa. Travelling out De normal a alta De normal a cenital	Pasado (niñez) Comienza el flash-back.	Desde atrás del travesaño de un arco de futbol, vemos la fachada de un antiguo colegio instalado en un edificio renacentista. La cámara se aleja, toma altura y comienza a picar hasta mostrarnos a los chicos del patio en cenital . Es el momento de la salida del colegio. La cámara atraviesa la reja del portón y se centra en un niño, Otto. Otto viste un saco tipo Montgomery azul marino y lleva una mochila sobre sus hombros.	Vos en off de Otto adulto: De niño vivía rodeado del resto del mundo, me sentía protegido. Hasta que una tarde de frío a la salida del colegio, paso algo.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
47	Otto	6	2	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto. Patio del colegio.	Niño (alumno del colegio).	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Un niño patea una pelota de futbol	-
48	Otto	6	3	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto. Patio del colegio.	Varios niños (alumnos del colegio)	Fija. En altura. Picada	Pasado (niñez)	La pelota se eleva en lo alto del patio	Puntuación musical.
49	Otto	6	4	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle Puerta del colegio del lado de afuera	Otto (niño)	Grúa. Altura baja. Picada.	Pasado (niñez)	La cámara se acerca a Otto mientras éste mira la pelota.	-
50	Otto	6	5	PG a PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto (niño)	En grúa En altura a normal Contra picada	Pasado (niñez)	La pelota se eleva en el cielo. Un paneo hacia abajo encuentra a Otto que mira de perfil, en dirección a la calle.	-
51	Otto	6	6	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Niños con sus padres	Fija. En altura. Picada	Pasado (niñez)	Mientras algunos niños salen del colegio y se retiran con sus padres, la pelota cae y se aleja rodando por la calle, en profundidad de cuadro.	-
52	Otto	6	7	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Ana. Calle	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto sale corriendo en esa dirección. De fondo otros niños continúan saliendo de la escuela.	-
53	Otto	6	8	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Varios niños con sus padres Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto se aleja corriendo por la calle. Lo vemos de espaldas.	-
54	Otto	6	9	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto (niño)	Travelling lateral Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto corre de derecha a izquierda de cuadro. A través de las rejas, vemos algunos niños con adultos dentro del colegio.	Puntuación musical.
55	Otto	6	10	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto (niño)	Travelling lateral Altura normal. Picada	Pasado (niñez)	Otto corre a gran velocidad. Solo le vemos las piernas. Lleva puesto zapatos tipo borcegos y un pantalón morado. Vemos también su sombra corriendo sobre el empedrado de la calle, que pronto se convierte en tierra.	-
56	Otto	Funde a blanco Encadena a…										-
57	Otto	7	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	En mano. Travelling. Altura normal -	Pasado (niñez)	Subjetiva de Otto: Una niña corre por el parque. La vemos de espaldas. Lleva puesto un Montgomery oscuro, gorro y medias rojas.	Puntuación musical.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
58	Otto	7	2	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Otto (niño)	En mano. Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto corre por el parque.	-
59	Otto	7	3	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	En mano. Travelling. Altura normal -	Pasado (niñez)	Subjetiva de Otto: La niña sigue corriendo y cada tanto se da vueltas para mirar hacia atrás.	Puntuación musical.
60	Otto	7	4	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Otto (niño)	En mano. Travelling. Altura normal Picada	Pasado (niñez)	Otto corre por el bosque. Solo vemos sus piernas.	-
61	Otto	7	5	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	En mano. Travelling Altura normal. De normal a picado.	Pasado (niñez)	La niña, que corría por el bosque, se tropieza y cae.	-
62	Otto	7	6	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Otto (niño)	En mano. Travelling Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto detiene la marcha y mira en dirección a ella.	-
63	Otto	7	7	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	Fija. Altura normal Picada	Pasado (niñez)	La niña se reincorpora. Está seria. Es morena, lleva el pelo por los hombros y tiene grandes ojos negros.	Puntuación musical.
64	Otto	7	8	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Otto (niño)	Fijo. Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto está de pie, agitado, mirándola.	-
65	Otto	7	9	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	Fijo Altura normal -	Pasado (niñez)	La niña está sentada en el bosque, mirándolo seriamente.	Voz en off de Otto adulto: Yo no sabía nada de niñas. A dónde corren las niñas. Por qué esa me miraba así... Puntuación musical.
66	Otto	7	10	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Otto (niño)	Fijo Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto está de pie a su lado.	-
67	Otto	7	11	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	Fijo Altura normal -	Pasado (niñez)	La niña lo mira esbozando una sonrisa.	-
68	Otto	7	12	PD a PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Otto (niño)	Till up Altura normal De picada a normal	Pasado (niñez)	La pelota de futbol está detenida sobre la tierra. Otto se acerca y la toma con los dos brazos , cual arquero de futbol.	Voz en off de Otto adulto: … Si me hubiera mirado menos, yo habría seguido corriendo hasta atrapar el balón… Puntuación musical. …O un poco antes, si la bota de ese niño…
69	Otto	8	1	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto (Patio)	Niño	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Un niño patea una pelota. (Se repite la acción del plano anterior, en cámara lenta)	Voz en off de Otto adulto: …hubiera chutado bien, de lleno…
70	Otto	8	2	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto (Patio)	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto está en el arco y ataja la pelota. Lo vemos de espaldas saltando para interceptarla cerca del ángulo superior derecho.	Voz en off de Otto adulto: …y el balón se habría…

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
71	Otto	8	3	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto (Patio)	Otto (niño)	Grúa. Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto ataja la pelota. Lo vemos de frente. Cae al piso de costado con el balón en brazos. Todos los demás chicos se le acercan a felicitarlo.	Voz en off de Otto adulto: …caído dentro del colegio y puede que yo en la portería si ese día hubiera salido más tarde. Todos me habrían felicitado…
72	Otto	9	1	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Parque	Ana (niña)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	La niña mira a Otto.	Voz en off de Otto adulto: …Pero no fue así Puntuación musical.
73	Otto	10	1	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto tiene las manos apoyadas sobre su mochila. El auto está en movimiento.	-
74	Otto	10	2	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) y Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto viaja en el asiento del acompañante mientras su padre maneja.	Álvaro: Me gusta que haga frío. ¿Y a ti? Otto: El frío no, ¿Por qué? Álvaro: En invierno tiene que hacer frío, para que luego nos guste la primavera, verde y preciosa Otto: Yo prefiero el verano, que hace calor Álvaro: Es necesario que la vida tenga sus ciclos
75	Otto	10	3	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto mira de frente mientras su padre conduce.	Álvaro: Todo nace y muere Otto: Todo no
76	Otto	10	4	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro se sorprende con la respuesta de su hijo y lo mira.	Álvaro: ¿Tú conoces algo que dure siempre?
77	Otto	10	5	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto continúa mirando al frente . Se queda callado.	**-**
78	Otto	11	1	PD a PM C	Día	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Cocina	Madre de Otto	Till up Altura normal -	Pasado (niñez)	Una mujer lava una planta de lechuga mientras murmura una canción infantil en alemán.	Madre de Otto: … bei dem der finger stört (en español, *en dónde el dedo está molestando*)
79	Otto	12	1	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro le habla a Otto mientras conduce.	Álvaro: Así es la vida, implacable. Alegre y triste.
80	Otto	12	2	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Las palabras de su padre, llaman la atención de Otto, que gira la cabeza y lo mira.	Álvaro: Todo caduca con el tiempo
81	Otto	12	3	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro sigue conduciendo. Le habla a su hijo y se pone serio.	Álvaro: El amor también
82	Otto	12	4	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto que miraba a su padre, niega con la cabeza.	-
83	Otto	12	5	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro mira a su hijo.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
84	Otto	12	6	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto le sostiene la mirada.	-
85	Otto	12	7	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro sigue hablándole. Le pone un ejemplo y baja la vista al tablero del auto.	Álvaro: La gasolina del coche por ejemplo. Si olvidas que se va a acabar, te dejará tirado en el medio del camino.
86	Otto	12	8	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto también desvía la mirada hacia el tablero del coche.	-
87	Otto	12	9	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	-	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	El contador de gasolina baja abruptamente a cero	Puntuación musical.
88	Otto	13	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Ruta	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Un Citroën 3 CV está detenido a un costado de la ruta. A lo lejos se ven unas montañas. Otto está sentado sobre el capot junto a su madre, Álvaro está a unos metros, con un bidón en sus manos. La ruta está vacía.	-
89	Otto	13	2	PM Conj. a PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Ruta	Otto (niño) Madre de Otto Álvaro	Fija Panea Altura normal -	Pasado (niñez)	La madre de Otto habla con su hijo. Pasa un auto rojo, se detiene y Álvaro se sube.	Madre de Otto: Los disgustos de la vida hay que aceptarlos con buen humor. Porque igual que vienen, se van. No pueden durar siempre Álvaro: Enseguida vuelvo.
90	Otto	13	3	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Ruta	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto y su madre observan a Álvaro	-
91	Otto	13	4	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Auto que pasa	Mujer Álvaro	Grúa. Acompaña el movimiento en plano general del auto. Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro se sube al auto rojo y saluda por la ventanilla a su familia, sacando el brazo. La conductora es una joven mujer a la que él sonríe.	-
92	Otto	14	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto y su padre miran el contador de gasolina mientras el auto avanza. Álvaro levanta la vista.	-
93	Otto	14	2	PG	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	-	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	El auto se acerca a la esquina. Un colectivo rojo está cruzándola.	-
94	Otto	14	3	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto continúa mirando el tablero. Álvaro se asusta y abre grande los ojos.	-
95	Otto	14	4	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro frena bruscamente. El pie se clava en el pedal de freno.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
96	Otto	14	5	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto se va hacia delante por la frenada.	Comienza a escucharse música instrumental
97	Otto	14	6	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	-	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	El colectivo pasa velozmente frente al auto que alcanza a detenerse.	Continúa escuchándose música instrumental.
98	Otto	14	7	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto vuelve hacia atrás y se toma la cabeza por el golpe.	Continúa escuchándose música instrumental.
99	Otto	14	8	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto se golpea contra el respaldo del asiento y lo mira a Álvaro.	Continúa escuchándose música instrumental.
100	Otto	14	9	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro también se acomoda después de la frenada	Continúa escuchándose música instrumental.
101	Otto	14	10	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto está agitado y con una mano en la frente. Muy serio le pega una cachetada a su padre.	Continúa escuchándose música instrumental.
102	Otto	14	11	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro lo mira seriamente y lo abraza	Continúa escuchándose música instrumental.
103	Otto	14	12	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto es abrazado por su padre	Continúa escuchándose música instrumental.
104	Otto	14	13	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro está muy serio, disgustado.	Álvaro: Perdóname hijo, yo no tengo la culpa. Continúa escuchándose música instrumental.
105	Otto	14	14	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño) Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto se separa del abrazo de su padre.	Continúa escuchándose música instrumental.
106	Otto	14	15	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro lo mira serio.	Continúa escuchándose música instrumental.
107	Otto	14	16	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto se apoya contra la puerta del auto y lo mira jadeando. Tiene los ojos llenos de lágrimas.	Continúa escuchándose música instrumental.
108	Otto	14	17	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Auto de Álvaro	Álvaro	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Álvaro le dice que va a separar se su madre	Álvaro: Me voy a separar de tu madre. Continúa escuchándose música instrumental.
109	Otto	15	1	PG	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija En altura Picada	Pasado (niñez)	Otto está acostado en su cama	Escucha los sollozos de su madre. Continúa escuchándose música instrumental.
110	Otto	15	2	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto tapado escucha atento. La lluvia, que pega contra el cristal de la ventana, se le refleja en la cara.	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
111	Otto	15	3	PD	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	-	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	La lluvia en la ventana.	Se escuchan sollozos de la madre. Continúa escuchándose música instrumental.
112	Otto	15	4	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto inclina la cabeza para mirar hacia la mesa de luz	Se escuchan sollozos de la madre. Continúa escuchándose música instrumental.
113	Otto	15	5	PD	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	-	Fija Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Sobre la mesa de luz hay libros y un barquito de juguete.	Se escuchan sollozos de la madre. Continúa escuchándose música instrumental.
114	Otto	15	6	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto vuelve a apoyar la cabeza en la almohada. La lluvia en el cristal se le refleja en la cara.	Se escuchan sollozos de la madre. Continúa escuchándose música instrumental.
115	Otto	15	7	PD	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	-	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	La ventana de la habitación se abre por el viento. Vuelan las cortinas.	Continúa escuchándose música instrumental.
116	Otto	15	8	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto se sorprende	Continúa escuchándose música instrumental.
117	Otto	15	9	PD	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	-	Fija Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	La ventana está abierta y las cortinas agitadas por el viento.	Continúa escuchándose música instrumental.
118	Otto	15	10	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto observa la ventana y la tormenta. Siente un ruido en el picaporte de la habitación y se voltea para mirar.	Continúa escuchándose música instrumental.
119	Otto	15	11	PM	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Madre de Otto	Fija Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	La madre de Otto entra en camisón y rápidamente se acerca a la ventana para cerrarla.	Continúa escuchándose música instrumental.
120	Otto	15	12	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto observa a su madre cerrar la ventana.	Continúa escuchándose música instrumental.
121	Otto	15	13	PM	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Madre de Otto	Fija Altura baja Contra picada	Pasado - (niñez)	La madre de Otto cierra la ventana.	Continúa escuchándose música instrumental.
122	Otto	15	14	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Antes de que su madre lo mire, Otto se vuelve a dar vuelta, dándole la espalda.	Continúa escuchándose música instrumental.
123	Otto	15	15	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto se termina de acomodar dándole la espalda a la ventana.	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
124	Otto	15	16	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. ESPAÑA. Habitación Otto	Madre de Otto	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	La sombra de la madre se proyecta sobre una pared donde hay dibujado un bosque. El dibujo se parece a una sanguínea, o a un grabado hecho en lápiz.	Continúa escuchándose música instrumental.
125	Otto	15	17	PP	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	La madre de Otto acaricia la frente de su hijo, que está despierto. Ella aún no lo sabe.	Madre de Otto: Mi niño Continúa escuchándose música instrumental.
126	Otto	15	18	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura baja Picada	Pasado (niñez)	Otto se da vuelta. Su madre está sentada en la cama a su lado.	Continúa escuchándose música instrumental.
127	Otto	15	19	PM	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Madre de Otto	Fija Altura baja Contra picado	Pasado (niñez)	Ella lo mira. Se nota que estuvo llorando. Está demacrada.	Continúa escuchándose música instrumental.
128	Otto	15	20	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto la mira y le susurra	Otto: Yo te voy a querer siempre
129	Otto	15	21	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Madre de Otto	Fija Altura normal Picada	Pasado (niñez)	La madre de Otto se acerca para abrazarlo	Continúa escuchándose música instrumental.
130	Otto	15	22	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura normal Picada	Pasado (niñez)	Otto se incorpora y se abraza con su madre	Continúa escuchándose música instrumental.
131	Otto	15	23	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Oto	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Ella le acaricia la nuca	Continúa escuchándose música instrumental.
132	Otto	15	24	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA. Casa familiar Otto. Habitación Otto	Otto (niño) Madre de Otto	Fija Altura normal -	Pasado (niñez) Termina el flash-back.	Otto abraza fuerte a su madre	Otto: y si se acaba la gasolina me muero. Continúa escuchándose música instrumental.
133	Otto	16	1	PD	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	Otto (adulto)	Paneo Altura normal -	Presente	Otto pilotea un avión de mensajería aérea	Continúa escuchándose música instrumental.
134	Otto	16	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	-	Fija Altura alta Picado	Presente	A través de las nubes se ve desde lo alto la costa de Finlandia, cubierta por bosques de coníferas.	Continúa escuchándose música instrumental.
135	Otto	16	3	PP	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	Otto (adulto)	Fija Altura normal -	Presente	Otto mira a través del parabrisas del avión	-
136	Otto	16	4	PG	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	-	Fija En altura Picado	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Costa finlandesa desde lo alto.	-
137	Otto	16	5	PD	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	-	Fija Altura normal -	Presente	El contador de combustible del avión está llegando a cero	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
138	Otto	16	6	PM	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	Otto (adulto)	Fija Altura normal -	Presente	Otto mira hacia delante. Se lo vede perfil y se interroga.	Otto: ¿Cómo acabará este viaje?
139	Otto	17	1	PM	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor)	Fija Altura baja -	Comienza el flash-back Pasado (niñez)	El profesor interroga a sus alumnos	Profesor: ¿Alguna pregunta más?
140	Otto	17	2	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto niega con la cabeza y sigue escribiendo	-
141	Otto	17	3	P Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor) Alumnos	Fija Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	El profesor se sienta sobre su escritorio y se dirige a sus alumnos.	Profesor : ¿Sabíais que la mente…
142	Otto	17	4	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño) Alumnos	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto escribe sobre su cuaderno una oración y da vuelta la página para comenzar a escribir otra vez.	Profesor: …de un niño de ocho años …
143	Otto	17	5	P Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor) Alumnos	Fija Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	El profesor les continúa hablando	Profesor: …se hace un promedio de treinta y tres preguntas por hora
144	Otto	17	6	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño) Alumnos	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Los niños responden a coro	Ana: No
145	Otto	17	7	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto continúa escribiendo	Otto: Yo tenía muchísimas más. Pero era siempre la misma
146	Otto	17	8	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto continúa escribiendo una oración y dándole vuelta a la página.	-
147	Otto	17	9	PM C	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	El profesor vuelve a interrogar a sus alumnos.	Profesor: seguro que no tenéis ninguna pregunta?
148	Otto	17	10	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto cierra el cuaderno y se lo esconde bajo el sweater.	-
149	Otto	17	11	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño) Alumnos	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto termina de esconder el cuadernos, luego levanta la mano.	-
150	Otto	17	12	P Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor) Alumnos	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	El profesor se dirige a Otto. Todos sus compañeros se dan vuelta para mirarlo.	Profesor: Otto
151	Otto	17	13	PP	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto (niño)	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto pregunta.	Otto: ¿Puedo ir al servicio?
152	Otto	17	14	P Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor) Alumnos	Fija Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	Los niños de la clase se ríen. El profesor algo molesto vuelve a interrogarlo.	Profesor: ¿Solo querías preguntar eso, Otto? Yo creo que tienes una pregunta mucho más importante
153	Otto	17	15	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto Alumnos	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto le responde, mirándolo fijo.	Otto: ¿Las niñas hacen las mismas preguntas que nosotros?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
154	Otto	17	16	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor) Alumnos	Paneo Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	Los chicos se quedan en silencio. El profesor se incorpora, da unos pasos y responde. Los chicos festejan en grupo la respuesta.	Profesor: Yo creo que no, que ellas hacen menos preguntas.
155	Otto	17	17	PG	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Javier (Profesor) Alumnos	Fija Altura alta Picada	Pasado (niñez)	Los chicos festejan gritando y arrojando papeles al aire.	-
156	Otto	17	18	PP	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto niño	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto en medio del griterío, mira por la ventana. Pareciera estar ausente a los demás niños.	-
157	Otto	17	19	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Ana. Aula de Otto. (En prof.: aula de Ana)	Ana niña Alumnas Sofía (Profesora)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO:: A través de la ventana vemos que en el aula del colegio de enfrente un curso de niñas los observan debido al bullicio generado	-
158	Otto	17	20	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto Aula de Otto	Profesor Alumnos	Paneo Altura baja Contra picada	Pasado (niñez)	El profesor les comenta, mientras vuelve a su escritorio	Profesor: Si, las niñas de vuestra edad son más mayores que vosotros
159	Otto	17	21	PP	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto niño	Paneo Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto lo observa. Los chicos se callan.	-
160	Otto	17	22	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Profesor Alumnos	Panel Altura baja -	Pasado (niñez)	El profesor vuelve a sentarse sobre su escritorio, y le hace un gesto a Otto autorizándolo a salir.	Profesor: Otto
161	Otto	17	23	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto. Aula de Otto	Otto Alumnos	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Otto con cuidado de no dejar caer su cuaderno, se levanta del pupitre.	-
162	Otto	18	1	PD	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto niño	Fija Altura normal Picada	Pasado (niñez)	Otto arranca las hojas del cuaderno, una a una, y hace aviones de papel junto a la ventana.	Comienza a escucharse música instrumental.
163	Otto	18	2	PG	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto niño	Fija Altura normal Picada	Pasado (niñez)	Otto abre la ventana y comienza a tirar los aviones de papel.	Continúa escuchándose música instrumental.
164	Otto	19	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto niño	Fija Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Los aviones de papel salen volando de la ventana del baño	Continúa escuchándose música instrumental.
165	Otto	20	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto Patio	-	Fija En altura Picada	Pasado (niñez)	Los aviones de papel caen en el piso del patio del colegio	Continúa escuchándose música instrumental.
166	Otto	20	2	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto Portón	-	Fija Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Los aviones de papel surcan el espacio aéreo del colegio.	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
167	Otto	20	3	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto Portón	-	Fija Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Un avión atraviesa el portón de hierro de entrada al colegio.	Continúa escuchándose música instrumental.
168	Otto	21	1	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	-	Fija Altura baja -	Pasado (niñez)	Un avión cae sobre el adoquinado de la calle.	Continúa escuchándose música instrumental.
169	Otto	22	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto (niño)	Fijo En altura Picada	Pasado (niñez)	Otto continúa tirando aviones de papel por la ventana del baño	Continúa escuchándose música instrumental.
170	Otto	23	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto (niño)	Fijo Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Los aviones de papel salen volando de la ventana del baño.	-
171	Otto	24	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto. Patio	-	Fijo Picado	Pasado (niñez)	Los aviones cubren el piso del patio del colegio.	-
172	Otto	25	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio de Otto. Baño	Otto (niño)	Fijo En altura Picada	Pasado (niñez)	Otto tira los últimos aviones desde el baño.	-
173	Otto	26	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto. Portón	-	Fijo Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Algunos aviones se atascan en las rejas del portón.	-
174	Otto	26	2	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto.. Portón	-	Fijo Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Un avión golpea contra el arco del portón de hierro.	-
175	Otto	27	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	-	Fijo Altura baja -	Pasado (niñez)	Ya son varios los aviones que cayeron sobre el empedrado de la calle frente al colegio.	-
176	Otto	28	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto (niño)	Fijo En altura Picada	Pasado (niñez)	Otto vuelve a tirar un avión por la ventana.	-
177	Otto	29	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio Otto Baño	Otto (niño)	Fijo Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	El avión de papel sale de la ventana del baño volando.	-
178	Otto	30	1	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto. Patio	-	Travelling En altura -	Pasado (niñez)	El avión cruza el cielo.	-
179	Otto	31	1	PA	Día	Ext.	ESPAÑA. Arco Portón	-	Fijo Altura normal Contra picada	Pasado (niñez)	Sortea los pórticos de entrada.	-
180	Otto	32	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA. Patio del colegio de enfrente	-	Paneo Altura normal -	Pasado (niñez)	Y finalmente cae en el patio de enfrente.	-
181	Otto	32	2	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Patio del colegio de enfrente	-	Fijo Altura baja -	Pasado (niñez)	El avión cae al piso y es visto a través de un círculo de la reja.	-
182	Otto	33	1	PG a PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Patio del colegio	Otto (niño) Javier (Profesor) Alumnos	Travelling. Altura normal -	Pasado (niñez)	El Profesor de Otto, sale del colegio. Detrás de él, Otto mira hacia todos lados, buscando con la mirada.	Un niño comenta: Ha escrito una frase Otro niño responde: Es siempre la misma.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
183	Otto	34	1	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Javier (Profesor) Sofía (Profesora)	Fija Altura normal Contra picado	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: El profesor de Otto se encuentra con la Profesora de Ana. Ella le muestra un papel que tiene en las manos (una de los aviones que Otto había lanzado).	-
184	Otto	34	2	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto (niño)	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto continúa buscando con la mirada a la salida del colegio	-
185	Otto	16	4	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Profesor Profesora Álvaro	Fija Altura normal Contra picado	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: La profesora de Ana y el Profesor de Otto se alejan abrazados. Detrás de ellos vemos al padre de Otto, que también está leyendo uno de los aviones de Otto.	-
186	Otto	17	5	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto niño	Fija Altura normal -	Pasado (niñez)	Otto divisa a su padre	-
187	Otto	17	6	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Álvaro	Fija Contra picado	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Álvaro termina de leer el papel y ve a Otto.	-
188	Otto	17	7	PM	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto niño	Travelling back	Pasado (niñez)	Otto se acerca a el.	-
189	Otto	17	8	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Álvaro	Cabezal fijo. Travelling in Contra picado	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Acercándose a su padre.	-
190	Otto	17	9	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Otto niño Álvaro	Travelling back. (acompaña) Picado	Pasado (niñez	Otto se acerca a su padre.	-
191	Otto	17	10	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Colegio de Otto Calle	Álvaro	Travelling in (subjetiva Otto) Contra picado	Pasado (niñez	Álvaro termina de leer el papel y se lo pasa a Otto.	Ana: Mira qué romántico. Es la pregunta de toda la vida.
192	Otto	17	11	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	Otto niño Álvaro	Picado	Pasado (niñez	Otto lee uno de los papeles que el mismo había escrito y sin prestarle demasiada atención y lo abolla. Levanta la vista y algo llama su atención.	-
193	Otto	17	12	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	Ana niña (no se le ve la cara)	Fijo. Normal. Cabezal móvil	Pasado (niñez	Ana abolla un papel contra su gamulán.	-
194	Otto	17	13	PD	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	Otto niño	Fijo. Cabezal móvil	Pasado (niñez	Otto termina de abollar la hoja de papel	-
195	Otto	17	14	PP	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	Ana niña (no se le ve la cara)	Travelling in. Cabezal móvil	Pasado (niñez	Otto mira a Ana	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
196	Otto	17	15	PD a PM C	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	Ana niña	Paneo. Cabezal móvil	Pasado (niñez	Ana guarda el papel abollado en su saco y mira a su madre.	-
197	Otto	17	16	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA. Calle	Otto niño	Fija	Pasado (niñez	Otto sale de cuadro abrazado por su padre	Puntuación sonora
198	Otto	18	1	PM Conj.	Día	Ext.	FINLANDIA. Avión de mensajería	Otto adulto	Fija	Presente (adultez)	Otto pilotea el avión de mensajería. Se lo vede perfil, y se interroga.	Otto: Decidí que tenía que hablar con ella. Puntuación sonora.
199	Otto	18	2	PP	Día	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto adulto	Fija	Presente (adultez)	Otto tiene un mapa en las manos junto al volante del avión. No le vemos el rostro, está tomado desde el asiento trasero.	-
200	Otto	18	3	PD	Día	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	-	Fija	Presente (adultez)	Un mapa del Polo Norte muestra unas inscripciones en rojo, separadas por una línea horizontal, también roja. Napapiiri 1997; Arctic Circle 1997	-
201	Otto	18	4	PP	Día	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto adulto	Fija	Presente (adultez)	Otto escribe algo sobre el mapa y hace un circulo a su alrededor. No le vemos el rostro, está tomado desde el asiento trasero	Otto: Primero le preguntaré cómo se llama.
202	Otto	18	5	PD	Día	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	-	Fija	Presente (adultez)	Otto termina de escribir sobre el mapa. Podemos leer el nombre de Ana encerrado en un círculo hecho a mano.	-
203	Otto	19	1	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto mira de frente bajo la lluvia	Otto: Luego le diré que me llamo Otto…
204	Otto	19	2	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Varias niñas Una madre	Fija	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos la salida de las alumnas del colegio de enfrente. Todas con paraguas de colores.	Otto: … y que se lee igual hacia delante que hacia atrás
205	Otto	19	3	PM C	Día	Ext	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto continúa bajo la lluvia. Está empapado. Escucha la voz de su padre que lo llama y gira de perfil para mirarlo.	Ana (en off): ¡Otto!
206	Otto	19	4	PA Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro le hace señas a su hijo para que se acerque al auto. Llueva a cántaros.	-
207	Otto	19	5	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto le hace señas a su padre para que lo espere, con la mueca de un "para!"	-
208	Otto	19	6	PA Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Calle lateral al colegio	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro molesto, vuelve a meterse dentro del auto	-
209	Otto	19	7	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto vuelve a mirar al colegio de enfrente	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
210	Otto	19	8	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de enfrente	Varias niñas Una madre	Fija	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Las últimas niñas y madres salen de cuadro. El patio queda vacío.	-
211	Otto	19	9	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto mira decepcionado, y cierra los ojos lentamente.	-
212	Otto	19	10	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto acaba de abrir los ojos. Ve salir a su profesor junto a la profesora de Ana, abrazados y protegiéndose de la lluvia bajo un paraguas.	-
213	Otto	19	11	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto quedó solo a la salida de su colegio, frente al colegio de niñas. Está empapado. Cuando escucha el llamado de su padre sale corriendo.	Ana:¡Otto! (a los gritos)
214	Otto	19	12	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio	Otto niño	Travelling back (acompañando al personaje de frente)	Pasado (niñez)	Otto corre bajo la lluvia. Lo vemos de frente.	Comienza a escucharse música instrumental.
215	Otto	19	13	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio Auto	Álvaro Olga	En mano. Travelling	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO Otto llega al auto de su padre. Hay una mujer a su lado. Álvaro le hace señas para que entre.	Continúa escuchándose música instrumental.
216	Otto	19	14	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Calle frente al colegio Auto	Otto	En mano	Pasado (niñez)	Otto abre la puerta, mirando a la mujer que está sentada junto a su padre.	Continúa escuchándose música instrumental.
217	Otto	19	15	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Calle frente al colegio Auto	Álvaro Olga Ana niña	En mano	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Mira a la mujer que está sentada junto a su padre y luego gira la cabeza y ve en el asiento de atrás a una niña, Ana. Ella lo saluda y le dice su nombre con una sonrisa.	Ana: Hola, soy Ana. Continúa escuchándose música instrumental.
218	Ana	Funde a un gris claro Sobreimprime : Ana (aparece y desaparece por fundido) Funde al mismo gris									El cartel aparece centrado en el medio de la pantalla	La música funde con la imagen.
219	Ana	20	1	PG	Sol de la media noche	Ext.	FINLANDIA Lago con bosques	-	Fija	Presente	Abre por fundido Un lago con una pequeña piedra en el centro. A lo lejos unas montañas y sobre la derecha un bosque de pinos. El sol, avanza paralelo al horizonte.	Comienza a escucharse música instrumental, nuevamente. Ana Adulta en off: Voy a quedarme aquí todo el tiempo que haga falta. Estoy esperándola casualidad de mi vida. La más grande. Y eso que las he tenido de muchas clases. Si. Podría contar mi vida…

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
220	Ana	21	1	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Travelling back (acompaña el movimiento del personaje)	Pasado (niñez)	Ana sale del colegio. Se detiene	Ana Adulta en off: …uniendo casualidades. La primera, la más importante…
221	Ana	21	2	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Olga	Travelling in	Pasado (niñez)	Olga lleva un pañuelo en la cabeza y lentes negros. Esta muy seria.	Ana Adulta en off: …fue la peor
222	Ana	21	3	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Travelling in	Pasado (niñez)	Ana comienza a caminar hacia atrás, mientras niega para sí. Las niñas salen de la escuela.	Ana Adulta en off: Llevó enganchada una tragedia
223	Ana	21	4	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Olga	Travelling back	Pasado (niñez)	Olga mira a su hija y contiene el llanto.	Ana Adulta en off: Esa tarde mi madre fue…
224	Ana	21	5	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Travelling in	Pasado (niñez)	Ana continúa negando y caminando hacia atrás.	Ana Adulta en off: … a buscarme al colegio con la noticia
225	Ana	21	6	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Olga	Travelling back	Pasado (niñez)	Olga mira a su hija. Contiene el llanto y se pone una mano sobre la boca. Se acerca a Ana. De fondo vemos la entrada del colegio de Otto	Ana Adulta en off: …más espantosa del mundo (termina el off de Ana adulta))
226	Ana	21	7	PM -Conj. a PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Fija. Cabezal suelto	Pasado (niñez)	Ana, parada en la entrada del colegio se dirige a su madre. Las niñas continúan saliendo	Ana Adulta en off: No, y no llores más para que no pase
227	Ana	21	8	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Olga	Fija. Cabezal suelto	Pasado (niñez)	Olga está conmovida	Olga: Puto coche
228	Ana	21	9	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Fija. Cabezal suelto	Pasado (niñez)	Ana enojada le grita a su madre y sale corriendo	Ana: Te he dicho que no
229	Ana	21	10	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Travelling lateral	Pasado (niñez)	Ana corre junto a una pared de ladrillos y tira hacia atrás su portafolios rojo.	Ana Adulta en off: Y cuando yo digo que no es que no. Se puede correr hacia atrás, unas horas atrás, una vida
230	Ana	21	11	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Colegio de Ana	Ana niña	Travelling lateral	Pasado (niñez)	Ana corre. Tiene medias rojas. Vemos solo sus piernas.	Ana Adulta en off: …era la vida de mi padre. Y si su hija del alma no corría…
231	Ana	22	1	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Travelling in. Cámara en mano	Pasado (niñez)	Ana llega al parque y sigue corriendo. La vemos de espaldas. Cada tanto voltea hacia atrás.	Ana Adulta en off: … quién lo iba a hacer?
232	Ana	22	2	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Otto niño	Travelling back. Cámara en mano	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE ANA: Otto corre tras ella.	Continúa escuchándose música instrumental.
233	Ana	22	3	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Travelling in. Cámara en mano	Pasado (niñez)	Ana sigue corriendo, de espaldas.	Continúa escuchándose música instrumental.
234	Ana	22	4	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Travelling in. Cámara en mano	Pasado (niñez)	Ana corre. Vemos solo sus piernas.	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
235	Ana	22	5	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Travelling in. Cámara en mano	Pasado (niñez)	Ana sigue corriendo, de espaldas. Tropieza y cae.	Continúa escuchándose música instrumental.
236	Ana	22	6	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Otto niño	Travelling lateral back Cámara en mano	Pasado (niñez)	Los pies de Otto se acercan.	Continúa escuchándose música instrumental.
237	Ana	22	7	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Cabezal suelto. Acompaña el movimiento.	Pasado (niñez)	Ana se incorpora.	Continúa escuchándose música instrumental.
238	Ana	22	8	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Otto niño	Cabezal suelto. Acompaña el movimiento.	Pasado (niñez)	Otto se detiene.	Ana Adulta en off: De dónde salía ese niño…
239	Ana	22	9	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Cabezal suelto. Acompaña el movimiento.	Pasado (niñez)	Ana está sentada en el piso.	Ana Adulta en off: …de la muerte de mi padre?
240	Ana	22	10	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Otto niño	Cabezal suelto. Acompaña el movimiento.	Pasado (niñez)	Otto mira a Ana que está en el suelo.	Ana Adulta en off: En ese instante llegue a pensar que era un regalo suyo, avergonzado por haberse muerto tan pronto. Hasta pensé…
241	Ana	23	1	PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Ana	Ana niña	En mano. Paneos	Pasado (niñez)	En casa de Ana, vemos una fotografía donde están Ana, Olga y su Padre. Ana agarra un álbum de fotos y mira unas de su padre de niño. Luego se mira al espejo, y se sonríe.	Ana Adulta en off: …que podría ser él. Aquella noche mire sus fotos de niño. No se parecía nada. Pero no importa. Si, de niña…
242	Ana	24	1	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Otto niño	Fija. Cabezal flojo	Pasado (niñez)	Otto mira a Ana	Ana Adulta en off: …llegue a pensar que mi padre había dejado su cuerpo para vivir en un niño de mi edad. Más guapo que él.
243	Ana	24	2	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Fija. Cabezal flojo	Pasado (niñez)	Ana mira a Otto desde el suelo	Continúa escuchándose música instrumental.
244	Ana	24	3	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña Otto niño	Fija. Cabezal flojo	Pasado (niñez)	Ana, mira a Otto desde el suelo. Otto se aleja corriendo	Ana adulta en off: Quizás estuviera harto de ver llorar a mi madre
245	Ana	24	4	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña	Fija. Cabezal flojo	Pasado (niñez)	Ana se queda mirando a Otto	Continúa escuchándose música instrumental.
246	Ana	24	5	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Parque	Ana niña Otto niño Olga	Fija. Cabezal flojo	Pasado (niñez)	Otto se aleja corriendo. Ana lo mira. Llega Olga y se arrodilla junto a Ana. Se abrazan. Olga estuvo llorando. Ana le saca los lentes negros y se -dirige a ella imperante.	Ana: Sécate los ojos, papá no ha muerto ¿Cómo ha sido?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
247	Ana	25	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA Ruta	-	Fijo, sobre el auto	Pasado (niñez)	Un auto intenta pasar un camión en una curva de la ruta. De frente se acerca otro coche.	-
248	Ana	25	2	PD	Día	Int.	ESPAÑA Ruta	-	Fijo	Pasado (niñez)	El conductor apreta el acelerador	-
249	Ana	25	3	PD	Día	Int.	ESPAÑA Ruta	-	Fijo	Pasado (niñez)	El contador de combustible está en cero.	-
250	Ana	25	4	PG	Día	Int.	ESPAÑA Ruta	-	Fijo, sobre el auto	Pasado (niñez)	Un camión marca Magirus Deutz con patente número 4568DV se acerca a gran velocidad hasta llegar a un primer plano.	Se escucha la bocina del camión.
251	Ana	25	5	PD	Día	Int.	ESPAÑA Ruta	-	Fijo	Pasado (niñez)	El cristal que cubre el contador de gasolina estalla.	-
252	Ana	Funde a gris claro										Ana adulta en off: Cuando hace frío la mayoría de las cosas van más de prisa
253	Ana	26	1	PD a PM	Día	Ext.	ESPAÑA Patio del Colegio de Ana	Ana niña	Paneo. Luego travelling back. Cámara en mano	Pasado (niñez)	Un avión de papel está en el piso del patio del colegio. Ana se acerca, lo recoge. Lo abre, lee lo que hay dentro y camina hacia la salida.	Ana Adulta en off: ...y llegan antes. Me refiero a las casualidades. Me encanta que haga frío. Ana: "Me encanta que haga frío Off de Ana Adulta: Una tarde de mucho frío leí una pregunta de amor, demasiado bonita para la letra de un niño
254	Ana	26	2	PM a PP	Día	Ext.	ESPAÑA Patio del Colegio de Ana	Olga	Travelling. Cámara en mano. Contra picada	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE ANA: Olga le sonríe a su hija al verla llegar.	-
255	Ana	26	3	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña	Mano	Pasado (niñez)	Ana se acerca a su madre	Off de Ana adulta: Aquel mensaje lo tenía que compartir. Yo sola no sabía lo que tenía que hacer con él. Ana: Toma mamá
256	Ana	26	4	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Olga	Fija Contra picada	Pasado (niñez)	Olga abre el avión de papel y lee lo que está escrito dentro. Luego le hace una pregunta a su hija.	Olga: Qué bonito. ¿De quién es?
257	Ana	26	5	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña	Fija. Cabezal móvil	Pasado (niñez)	Ana no sabe que contestar.	Ana: Es de parte...
258	Ana	26	6	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Varios padres y alumnos. Álvaro	En mano. Contra picada	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE ANA: Busca entre los allí presentes con la vista. Lo ve al padre de Otto.	Ana: ...de aquel señor
259	Ana	26	7	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana señala al padre de Otto.	-
260	Ana	26	8	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se da vuelta para mirarlo.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
261	Ana	26	9	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro sopla para calentarse las manos.	-
262	Ana	26	10	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se sonríe y la mira a Ana.	Olga: Ah si…
263	Ana	26	11	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña	Fija.	Pasado (niñez)	Ana le saca el papel a su madre de las manos.	Ana: Si no lo queréis me lo quedo yo. Tú no lo entiendes.
264	Ana	26	12	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña Olga	Paneo	Pasado (niñez)	Olga se agacha y le vuelve a agarrar el papel a Ana.	Olga: ¿Qué dices? Si a mí me encanta
265	Ana	26	13	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Álvaro Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE ANA: Álvaro encuentra a Otto a la salida del colegio.	-
266	Ana	26	14	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña	Fija. Baja	Pasado (niñez)	Ana se sorprende a ver que Álvaro y Otto son padre e hijo	Voz en off de Ana adulta: era él, otra vez.
267	Ana	26	15	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Álvaro Otto niño	Fija Baja	Pasado (niñez)	Otto abraza a Álvaro	Ana Adulta en off: Lo que suponía…
268	Ana	26	16	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña Olga	Travelling con paneo	Pasado (niñez)	Ana y Olga miran a Otto y Álvaro respectivamente. Olga le hace un comentario a Álvaro llamando su atención.	Ana Adulta en off: Aquel mensaje venía de mi padre. Olga: ·¿Hace frío eh?
269	Ana	26	15	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Álvaro	Paneo	Pasado (niñez)	Álvaro se da vuelta sorprendido.	Álvaro: Muchísimo
270	Ana	26	16	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Olga	Travelling back	Pasado (niñez)	Olga se presenta.	Olga: Me llamo Olga
271	Ana	26	17	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Álvaro Otto niño	Fija. cabezal flojo	Pasado (niñez)	Álvaro se presenta.	Álvaro: Y yo Álvaro
272	Ana	26	18	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Ana niña	Fija Baja	Pasado (niñez)	Ana se sonríe mirando a los dos hombres.	-
273	Ana	26	19	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Calle	Otto niño Álvaro	Paneo	Pasado (niñez)	Otto y Álvaro se alejan de espaldas. Otto tiene en su mano izquierda el avión de papel, que velozmente hace un bollo.	-
274	Ana	27	1	PD	Día	Int.	ESPAÑA Auto	-	Fija	Pasado (niñez)	Desde el interior del auto vemos la ventana vacía. Afuera llueve.	Off de Ana Adulta: Conocí su nombre a gritos
275	Ana	27	2	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana espera la llegada de Otto dentro del auto.	Álvaro lo llama a los gritos fuera de cuadro.
276	Ana	27	3	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Todo mojado, Álvaro se sube al auto.	Álvaro: Dice que espere. Este niño es increíble
277	Ana	27	4	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se sonríe e intenta ver a Otto.	Continúa escuchándose música instrumental.
278	Ana	27	5	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana se sonríe.	Continúa escuchándose música instrumental.
279	Ana	27	6	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Profesora Ana, profesor Otto	Fija	Pasado (niñez)	Por detrás del auto pasan la profesora de Ana y el de Otto, del brazo.	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
280	Ana	27	7	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira a la pareja por la luneta trasera del auto.	Continúa escuchándose música instrumental.
281	Ana	27	8	PM	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Profesora Ana, profesor Otto	En mano	Pasado (niñez)	La pareja se da un romántico beso bajo la lluvia.	Continúa escuchándose música instrumental.
282	Ana	27	9	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana se sonríe y se da vuelta para ver a su madre.	Continúa escuchándose música instrumental.
283	Ana	27	10	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga la mira cómplice	Continúa escuchándose música instrumental.
284	Ana	27	11	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira hacia la ventana.	Continúa escuchándose música instrumental.
285	Ana	27	12	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto abre la puerta y se queda petrificado al verla a Ana dentro del coche.	Continúa escuchándose música instrumental.
286	Ana	27	13	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana le sonríe.	Continúa escuchándose música instrumental.
287	Ana	27	14	PP	Día	Int	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto abre la puerta y se queda petrificado al verla a Ana dentro del coche.	Álvaro: y a ti qué te pasa últimamente?
288	Ana	27	15	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro se dirige a su hijo en tono de reto.	Álvaro: Cada día haces más tonterías.
289	Ana	27	16	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto entra al coche. Continúa sorprendido.	Continúa escuchándose música instrumental.
290	Ana	27	17	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga lo mira con ternura.	Olga: Pobrecito está empapado
291	Ana	27	18	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto mira a su padre.	Continúa escuchándose música instrumental.
292	Ana	27	19	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro comienza a manejar.	Continúa escuchándose música instrumental.
293	Ana	27	20	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Otto mira hacia un costado.	Continúa escuchándose música instrumental.
294	Ana	27	21	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana lo mira a Otto, luego a su madre.	Olga: Oye, no hace falta que nos lleves a casa. Te pilla muy lejos.
295	Ana	27	22	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Olga y Álvaro hablan mientras el conduce.	Álvaro: No, ya lo dejo en casa para que su madre le dé un buen baño de agua caliente Eh Otto?
296	Ana	27	23	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana viajan en el asiento trasero. Ana lo mira a Otto.	Continúa escuchándose música instrumental.
297	Ana	27	24	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Olga mira a Álvaro mientras el conduce.	Álvaro: Luego voy a acercar a Olga y a su hija a su casa

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
298	Ana	27	25	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Ana y Otto viajan en el asiento trasero. Ella le saca conversación. El solo le responde con un gesto.	Ana: Oye, estoy aquí, soy Ana. Te acuerdas? Pues dime algo
299	Ana	27	26	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto le dice como se llama.	Otto: Me llamo Otto
300	Ana	27	27	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana niega con la cabeza y le chista con la boca.	-
301	Ana	27	28	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto asiente con la cabeza.	-
302	Ana	27	29	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana le hace una pregunta en tono de broma.	Ana: Sabes cómo te llamas?
303	Ana	27	30	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto está nervioso. Se enreda con sus palabras.	Otto: No, bueno si
304	Ana	27	31	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana pone las manos junto a su boca y simula gritar su nombre.	Ana: Otto!!!
305	Ana	27	32	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto se ríe tímidamente.	Otto: Si
306	Ana	27	33	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana se ríe.	-
307	Ana	27	34	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto descubre algo sobre el nombre de Ana.	Otto: Oye, Ana también se puede…
308	Ana	27	35	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana conversan en el asiento trasero.	Otto: …leer al revés Ana: Pues claro Otto: Qué bien, es capicúa Ana: Ahora te enteras? Otto: Si
309	Ana	27	36	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira a Otto.	Ana Adulta en off: Ahora te enteras?
310	Ana	27	37	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto mira a Ana.	-
311	Ana	27	38	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira a Otto.	Ana Adulta en off: Mi padre solía decirme…
312	Ana	27	39	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto mira a Ana.	Ana Adulta en off: …que mi nombre era capicúa para que mi vida se llenara de suerte…
313	Ana	27	40	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana deja de mirar a Otto y mira por la ventana.	Ana Adulta en off: …así que me dio un vuelco, la vida Ana: Mamá me siento mal.
314	Ana	27	41	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Olga se da vuelta. Álvaro también.	Otto: Qué te pasa?
315	Ana	27	42	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana la mira a su madre.	Ana: No sé, me mareo
316	Ana	27	43	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Olga y Álvaro se miran preocupados.	-
317	Ana	27	44	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira hacia abajo.	-
318	Ana	27	45	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto intenta sacarle conversación.	Otto: ¿Te cuento por qué me llamo Otto?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
319	Ana	27	46	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira por la ventana.	-
320	Ana	27	47	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro lo mira y le dice que se detenga. Olga mira a Álvaro.	Álvaro: Otto, por favor, no es el momento
321	Ana	27	48	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto se enoja.	Otto: Pues me voy
322	Ana	27	49	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro no lo entiendo. Olga sigue mirando a Álvaro.	Álvaro: ¿Qué dices?
323	Ana	27	50	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto decide bajarse del coche.	Otto: Estoy al lado de casa
324	Ana	27	51	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Olga y Álvaro lo ven bajarse.	-
325	Ana	27	52	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana lo mira por la ventana y se sonríe.	Ana Adulta en off: Soy una cabezota y no me desanimo fácilmente
326	Ana	27	53	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto se aleja corriendo. Lo vemos por la ventanilla.	Voz de Ana adulta en off: Decidí que Otto hablaba por fuera y mi padre por dentro…
327	Ana	27	54	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana viajan en el asiento de atrás. Es primavera.	Ana Adulta en off: Asique pasé mucho tiempo hablando con él, sin que Otto me oyera
328	Ana	27	55	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana mira a Otto sin hablarle, solo mueve los labios para decir las últimas palabras de la frase: "…con uno ya tengo y basta"	Vos en off de Ana niña: El novio de mamá es solo para ella, tu eres mi único padre, con uno ya tengo y basta
329	Ana	27	56	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto la mira y se sonríe.	Continúa escuchándose música instrumental.
330	Ana	27	57	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Álvaro	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro detiene el auto y tanto él como Olga se dan vuelta para despedirlo.	Olga: Adiós Otto Álvaro: Da recuerdos a tu madre de mi parte
331	Ana	27	58	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto asiente con la cabeza y saluda a Ana.	Otto: Adiós
332	Ana	27	59	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana lo mira.	Off Ana: Hasta mañana
333	Ana	27	60	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana lo mira pasar por detrás del auto a través de los vidrios.	Continúa escuchándose música instrumental.
334	Ana	27	61	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Paneo	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE ANA: Otto entra en su casa.	Continúa escuchándose música instrumental.
335	Ana	27	62	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana lo sigue mirando y le manda un beso volador con la mano.	Ana niña en off: Un beso, si me oyes, mándame tu otro

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
336	Ana	27	63	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	SUBJETIVA DE ANA: Otto atraviesa una puerta de rejas y sube unos escalones. El auto arranca, antes de que lo perdamos de vista, se da vuelta y le tira un beso a Ana.	Continúa escuchándose música instrumental.
337	Otto	Funde a celeste claro Sobreimprime: Otto (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										Continúa escuchándose música instrumental, que funde con el cartel
338	Otto	28	1	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Cabezal móvil	Pasado (niñez)	Otto sube al auto. Ana está dentro.	-
339	Otto	28	2	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga y Álvaro se dan vuelta para saludar a Otto que acaba de entrar.	Olga: Buenos días Otto? Álvaro: Que tal has dormido?
340	Otto	28	3	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto se acomoda en el asiento de atrás. Ana está a su lado, mirando en dirección contraria.	Otto: Muy Bien
341	Otto	28	4	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro le guiña el ojo a su hijo y tanto él como Olga se dan vuelta.	-
342	Otto	28	5	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana viajan en el asiento trasero del auto. Ana lo mira y luego él le devuelve la mirada.	-
343	Otto	28	6	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana le sonríe.	-
344	Otto	28	7	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño	Fija	Pasado (niñez)	Otto la mira serio.	-
345	Otto	28	8	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Ana le da vuelta la cara y mira por la ventana.	-
346	Otto	28	9	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto la sigue mirando.	Otto adulto en off: Yo estaba tan enamorado que el hecho de que Ana fuera una marciana, me parecía que era por culpa del amor.
347	Otto	28	10	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se da vuelta y se dirige a Otto.	Olga: Sabes que han ascendido a tu padre?
348	Otto	28	11	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto, que miraba a Ana mirar por la ventanilla, se da vuelta y le presta atención a Olga.	-
349	Otto	28	12	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se dirige a Álvaro y luego a Otto.	Olga: ¿No se lo has contado? Álvaro: No. Yo creo que no sabe ni que trabajo Olga: Pues ahora tu padre tiene una oficina más grande
350	Otto	BARRIDO HORIZONTAL – elipsis										

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
351	Otto	29	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga y Álvaro viajan en el auto uno al lado del otro. El lleva el pelo corto y ella rulos en el pelo. Cambió la estación.	Continúa escuchándose música instrumental.
352	Otto	29	2	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana y Otto viajan en el asiento de atrás. Están distintos. Visten ropa de verano. Se miran y vuelven cada uno a lo suyo	Continúa escuchándose música instrumental.
353	Otto	29	3	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Álvaro Olga	Fija	Pasado (niñez)	Álvaro y Olga en el asiento delantero.	Continúa escuchándose música instrumental.
354	Otto	BARRIDO HORIZONTAL - elipsis										
355	Otto	30	1	PM	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga conduce el auto. No hay nadie a su lado.	Olga: Tu padre tiene mucho trabajo
356	Otto	30	2	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana y Otto viajan en el asiento trasero del auto. No se miran.	Olga: Ana, podríais hablaros de vez en cuando.
357	Otto	30	3	PM	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga continúa manejando.	Olga: Ahora sois como hermanos
358	Otto	30	4	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Ana y Otto se miran esbozando una sonrisa.	Ana: No. Yo no quiero un hermano Otto: Yo tampoco
359	Otto	30	5	PM	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga los mira por el espejo retrovisor.	Olga: Bueno, no importa, yo os acostumbrareis.
360	Otto	30	6	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana viajan sin mirarse.	Olga: Hoy dormimos en la casa nueva. Algún día te la enseñaremos, eh Otto
361	Otto	30	7	PM	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga los mira por el espejo retrovisor. Luego se da vuelta para mirarlos cara a cara.	Olga: Cuando esté más arreglada. Y podrás pasar con nosotros algún fin de semana.
362	Otto	30	8	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana viajan sin mirarse.	Off de Otto Adulto: Los cambios llegaron de golpe"
363	Otto	30	9	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	-	Fija	Pasado (niñez)	Un colectivo rojo aparece de derecha a izquierda.	-
364	Otto	30	10	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se da vuelta y es sorprendida por el colectivo rojo.	-
365	Otto	30	11	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	-	Fija	Pasado (niñez)	El colectivo sigue pasando delante de ellos.	-
366	Otto	30	12	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto niño Ana niña	Fija	Pasado (niñez)	Otto y Ana se van hacia adelante producto de la frenada.	-
367	Otto	30	13	PG	Día	Int.	ESPAÑA Auto	-	Fija	Pasado (niñez)	El colectivo rojo cruza delante de ellos.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
368	Otto	31	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto y Ana vuelven hacia atrás del envión. Han pasado los años. Ya son adolescentes.	-
369	Otto	31	2	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (niñez)	Olga se agarra la cabeza. Tiene rulos y está visiblemente avejentada. Les hace una pregunta.	Olga: Os habéis hecho daño?
370	Otto	31	3	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana le susurra que no. Otto permanece callado	Ana: No
371	Otto	31	4	De PM C a PA Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	En mano	Pasado (adolescencia)	Olga está alterada. Sale del auto. Se acerca para ver el tren delantero y se enoja al ver que uno de los faroles se ha roto.	-
372	Otto	31	5	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto mira a Ana.	-
373	Otto	31	6	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana mira a su madre apoyando los codos en el asiento delantero.	-
374	Otto	31	7	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto baja la vista.	-
375	Otto	31	8	PD	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	SUBJETIVA DE OTTO: Ana tiene corrida a penas la falda.	Puntuación musical
376	Otto	31	9	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se estira levemente hacia Ana.	-
377	Otto	31	10	PD	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente Otto adolescente	Fija	P-asado (adolescencia)	Otto apoya su mano suavemente junto a la pierna de Ana, sin tocarla.	-
378	Otto	31	11	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto no puede dejar de mirar a Ana.	Puntuación musical
379	Otto	31	12	PD	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto deja la mano quieta junto a l. pierna de Ana.	-
380	Otto	31	13	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto la mira a Ana.	-
381	Otto	31	14	PPA	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana Adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana mira a su madre discutir.	-
382	Otto	31	15	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto la mira a Olga.	Puntuación musical
383	Otto	31	16	PA Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga Conductor de colectivo	Paneo en mano	Pasado (adolescencia)	Olga discute a los gritos con el conductor del transporte público y le termina pegando una cachetada.	-
384	Otto	31	17	PPA	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana se ríe de lo ocurrido.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
385	Otto	31	18	PD	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana mueve su pierna y la apoya sobre la mano de Otto.	-
386	Otto	31	19	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto mira a Ana.	-
387	Otto	31	20	PPA	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana mira hacia el asiento.	-
388	Otto	31	21	PD	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Ana adolescente Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto quita la mano.	-
389	Otto	31	22	PP	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto deja de mirar a Ana.	-
390	Otto	31	23	PM	Día	Int.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Olga abre la puerta delantera del auto y se asoma.	Olga: venga, bajad que tengo que dejar el coche aquí.
391	Otto	31	24	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Auto	Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Olga les abre la puerta trasera del auto para que Otto y Ana se bajen.	Olga: Y a partir de mañana coges el autobús, que ya sois mayorcitos
392	Otto	32	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Colectivo	Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto viaja solo en el colectivo.	Otto adulto en off: Casas distintas, autobuses distintos., ya solo podía verla los fines de semana. Uno sí y otro no
393	Otto	33	2	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto llega a una casa rodeada por árboles. Abre la verja de la entrada y pasa.	Comienza a escucharse música instrumental.
394	Otto	33	3	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Paneo	Pasado (adolescencia)	Entra a la propiedad, En el jardín delantero hay un Volvo amarillo.	Continúa escuchándose música instrumental.
395	Otto	33	4	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto se acerca a la casa.	Continúa escuchándose música instrumental.
396	Otto	33	5	PPA	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Cabezal móvil	Pasado (adolescencia)	Otto mira desde afuera a través de una ventana.	Continúa escuchándose música instrumental.
397	Otto	33	6	PP / PD	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Olga	Paneos	Pasado (adolescencia)	Álvaro y Olga ponen la mesa para el desayuno. Se besan.	Continúa escuchándose música instrumental.
398	Otto	33	7	PP/ Conj./PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Adolescente Ana adolescente	Travelling lateral / Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto sigue camino a la próxima ventana. Es la que da al cuarto de Ana. Ella se peina en camisón frente al espejo.	Otto adulto en off: Y a no me valí quedarme quiero. Deseaba contarle a Ana que la quería y saber lo que ella sentía por mí
399	Otto	33	8	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto se pone frente a la ventana para ser visto por Ana.	Continúa escuchándose música instrumental.
400	Otto	34	1	PP/ PM	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente Ana adolescente	Paneo	Pasado (adolescencia)	Ana pasa frente a la ventana y sin hacer contacto visual con Otto, se pone un abrigo, la abre y sale de su habitación. Otto, reflejado en la ventana, cierra los ojos.	Otto joven en off: Ana, mi vida, te quiero.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
401	Ana	Funde a celeste claro Sobreimprime: Ana (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										La música instrumental funde con la aparición del cartel.
402	Ana	35	1	PP de la tele a PM de Ott o	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Travelling out	Pasado (adolescencia)	MATERIAL DE ARCHIVO – TV: Pleno de pantalla. Con textura de material de archivo en mal estado, en escala monocromática y poca calidad vemos a un piloto dentro de un avión de la segunda Guerra Mundial. El bombardero deja caer su arsenal desde el cielo. Las bombas caen desde la altura sobre una ciudad. Las bombas caen en primer plano. Comenzamos a ver los bordes del televisor y luego a Otto que lo mira inclinando la cabeza hacia atrás.	Ana Adulta en off: Mi padre necesitó mucho tiempo para salirse de Otto y morirse del todo Se escucha de fondo un documental sobre el bombardeo a la villa Vizcaína en Guernica. Otto: ¿Sabes por qué me llamo Otto?
403	Ana	35	2	PM C a PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana adolescente	Travelling in	Pasado Adolescencia	Ana lo está escuchando.	Ana Adulta en off: Una tarde de domingo, por fin escuché a Otto
404	Ana	35	3	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Fijo	Pasado Adolescencia	Otto le hace una seña a su padre.	Otto: Tu no digas nada
405	Ana	35	4	P Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente Ana adolescente Álvaro Olga	Fijo	Pasado Adolescencia	Ana, Olga, Álvaro y Otto están sentados en los sillones.	Otto: Durante el bombardeo de Guernica
406	Ana	35	5	P Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente Ana adolescente	Travelling in	Pasado Adolescencia	Otto cuenta la historia de su nombre. Ana, de espaldas a cámara lo escucha atenta. La cámara se acerca a su nuca.	Otto en off: Mi abuelo fue a esconderse en un bosque. Allí se encontró con un piloto alemán que tuvo que saltar en paracaídas porque se le había estropeado el avión
407	Ana	FUNDIDO ENCADENADO										
408	Ana	36	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Otto, Piloto Alemán	Fijo Contra picado	2da Guerra Mundial	Entre las copas de los árboles, un hombre cuelga enganchado de su paracaídas.	Otto: El alemán estaba enganchado entre las ramas de un árbol
409	Ana	36	2	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Abuelo de Otto	Fijo Picado	2da Guerra Mundial	En el medio del bosque, un hombre mira hacia arriba y pega un grito para denotar su presencia.	Abuelo: ¡Ey!
410	Ana	36	3	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Otto, Piloto Alemán	Fijo Contra picado	2da Guerra Mundial	Desde lo alto el hombre que cuelga del árbol mira hacia abajo.	Abuelo (en off): Ey tu

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
411	Ana	36	4	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Abuelo de Otto	Fijo Picado	2da Guerra Mundial	El hombre que lo observaba desde abajo (el abuelo de Otto), le hace señas para hacer un trato: el arma, a cambio de ayuda.	Abuelo: pistola, yo… Otto en off: mi abuelo le dijo que si tiraba la pistola le ayudaría a bajar
412	Ana	36	5	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Otto, Piloto Alemán	Fijo Contra picado	2da Guerra Mundial	El piloto le arroja su pistola desde lo alto.	Otto en off: El piloto obedeció
413	Ana	36	6	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Abuelo de Otto	Fijo Picado	2da Guerra Mundial	La pistola cae en manos del abuelo de Otto.	-
414	Ana	36	7	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Abuelo de Otto Otto el piloto	Fijo Picado	2da Guerra Mundial	El abuelo de Otto corta las tiras del paracaídas con un cuchillo.	Otto en off: Así que mi abuelo cumplió su promesa
415	Ana	36	8	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Otto el piloto	Fijo Contra picado	2da Guerra Mundial	El piloto cae desde lo alto al bosque.	-
416	Ana	36	9	PA Conj. A PM	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Abuelo de Otto Otto el piloto	Fijo Travelling in	2da Guerra Mundial	Sentados en unos troncos en el bosque, el abuelo de Otto y el piloto alemán comparten un cigarro. El piloto alemán se presenta. El abuelo de Otto le devuelve el arma -y el alemán el cigarro. Luego este último se va.	Otto en off: Luego sacó el último cigarro que le quedaba y se lo fumaron a medias Otto el piloto: My name is Otto. Otto Abuelo: Otto el piloto. Otto en off: El alemán le dijo que le estaría eternamente agradecido. Mi abuelo le devolvió la pistola, y a cambio, el piloto alemán le pasó el cigarro. Aún le quedaba una calada.
417	Ana	36	10	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Otto el piloto	Fijo	2da Guerra Mundial	El piloto alemán camina internándose en el bosque.	Otto es off: mi madre es alemana
418	Ana	36	11	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Abuelo de Otto	Fijo Contra picado	2da Guerra Mundial	El abuelo de Otto fuma en el bosque, la última calada del cigarrillo.	Otto en off: …. Cuando mi abuelo la conoció, le dijo a mi padre que era un regalo de aquel piloto alemán al que salvó la vida
419	Ana	36	12	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Otto el piloto	Fijo	2da Guerra Mundial	El piloto alemán desaparece en la espesura del bosque.	Otto en off : Así que cuando nací yo, me pusieron su nombre
420	Ana	37	1	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana adolescente	Fijo	Pasado (adolescencia)	Ana observa en silencio.	Ana en off: Otto el piloto, claro que si
421	Ana	37	2	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto adolescente	Fijo	Pasado (adolescencia)	Otto acaba de terminar de contar su historia.	Álvaro: Otto, es muy tarde
422	Ana	37	3	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana adolescente Otto Adolescente Álvaro Olga	Fijo	Pasado (adolescencia)	Álvaro se levanta de su sillón y agarra a su hijo por el brazo, invitándolo a levantarse.	Álvaro: Tu madre te estará esperando
423	Ana	37	4	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana adolescente	Paneo (acompaña a Ana cuando se pone de pie)	Pasado (adolescencia)	Ana continúa sin decir una palabra, en silencio, pero con los ojos grandes, bien abiertos.	Olga (Fuera de cuadro): Yo no entiendo porque le salvó la vida. Había bombardeado su pueblo. Era un fascista…

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
424	Ana	37	5	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se pone una campera con ayuda de su padre.	Otto: Pues si yo hubiera sido aquel alemán y un enemigo
425	Ana	37	6	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana adolescente	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana lo observa de lejos.	Otto: …me hubiese sábado la vida, nunca más habría matado a nadie
426	Ana	37	7	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana Álvaro Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro cierra la puerta. Olga está un paso detrás de él. Ana de fondo.	Olga: Le habréis puesto el nombre de un nazi
427	Ana	37	8	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana Álvaro Olga	Paneo Travelling out/in	Pasado (adolescencia)	Ana se aleja y se sienta. Detrás Álvaro y Olga hacen lo mismo. Olga le hace una pregunta a Álvaro y este se sonríe.	Anna en off: Aquella pregunta de amor, la del avión, la había escrito Otto, no mi padre Olga: Esa historia del piloto alemán es una broma, no? Ana en off: Una tarde de domingo descubrí que Otto estaba enamorado de mí. Yo también quiero estar enamorada Ana: Yo también quiero estar enamorada
428	Ana	37	9	PE	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	TELEVISIÓN: El avión avanza de frente.	Se escucha el sonido del motor del avión al acercarse
429	Otto	Funde a celeste claro Sobreimprime: Otto (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										La banda de sonido funde con las imágenes.
430	Otto	38	1	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto adulto	Fija Contra picada	Presente	Otto sobrevuela las costas de Finlandia en el avión de mensajería. Se sonríe y mira el paisaje	-
431	Otto	38	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Avión de mensajería	-	Fija picada	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Costa finlandesa.	-
432	Otto	FUNDIDO ENCADENADO										
433	Otto	39	1	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	Vemos un mapa muy pequeño del norte de Europa y a su lado una inscripción: "3.1. Laponia"	-
434	Otto	39	2	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Un dedo de Ana recorre la línea del Círculo Polar en un mapa. Se distingue la ciudad de Rovaniemi marcada con un cuadrado rojo.	Ana: Esta es la línea del Círculo Polar…
435	Otto	39	3	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana y Otto observan un libro, sentados frente a un escritorio en la oscuridad de la noche.	Ana: Ártico
436	Otto	39	4	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	El dedo de ana recorre un mapa de Escandinavia.	Ana: Aquí dentro, en las noches de verano…

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
437	Otto	39	5	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto observa callado. Luego la mira a Ana.	Ana: ...no se pone el sol...
438	Otto	39	6	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana lentamente gira su cabeza y lo mira a Otto.	Ana: ...es el sol de la medianoche
439	Otto	39	7	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto la mira a Ana.	-
440	Otto	39	8	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana lo mira a Otto.	Ana : ¡Qué raro, ¿verdad?
441	Otto	39	9	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto la mira a Ana perplejo.	Otto en off: No era capaz de decir una sola palabra.
442	Otto	39	10	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana mira a Otto.	Ana: No me escuchas, ¿te aburro?
443	Otto	39	11	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto mira repentinamente hacia la ventana. Un sonido llama su atención.	-
444	Otto	39	12	PG	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto está mirando hacia la ventana.	-
445	Otto	39	13	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Travelling in	Pasado (adolescencia)	Nos acercamos a la ventana. Luego de atravesar el cristal nos hundimos en la espesura del bosque.	Otto en off: Hubiera preferido ser un mudo de nacimiento para tener una disculpa Se oye el bramido de un reno
446	Otto	FUNDIDO ENCADENADO										
447	Otto	40	1	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Fija Picado	-	Un reno en el bosque.	Nuevamente se escucha el bramido del animal.
448	Otto	41	1	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana, lo mira a Otto, que permanece ausente. Decide cerrar el libro violentamente. Otto pone una mano dentro.	-
449	Otto	41	2	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija Picado	Pasado (adolescencia)	Ana cierra el libro, Otto dejó una mano dentro, marcando una página.	-
450	Otto	41	3	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana mira hacia abajo.	-
451	Otto	41	4	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto abre el libro. Ana está a su lado.	-
452	Otto	41	5	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Picado	Pasado (adolescencia)	El libro se abre en la página de un reno.	-
453	Otto	41	6	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana se acerca a mirar.	-
454	Otto	41	7	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	Vemos la foto de un reno en la nieve.	-
455	Otto	41	8	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Paneo	Pasado (adolescencia)	Ana vuelve a mirar a Otto.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
456	Otto	41	9	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto está mirando a Ana.	-
457	Otto	41	10	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Paneo	Pasado (adolescencia)	Ana mira a Otto y se le acerca.	Comienza tema musical instrumental
458	Otto	41	11	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Con una mano, Ana acaricia la cara de Otto.	Continúa tema musical
459	Otto	41	12	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto es acariciado por la mano de Ana.	Continúa tema musical
460	Otto	41	13	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Paneo	Pasado (adolescencia)	Ana se acerca a Otto.	Continúa tema musical
461	Otto	41	14	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana besa a Otto tomándolo con las dos manos de la cara. Otto la abraza, y se besan.	Continúa tema musical
462	Otto	41	15	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto y Ana se besan.	Continúa tema musical
463	Otto	41	16	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto y Ana se besan en la oscuridad de la noche, sentados frente a la ventana.	Continúa tema musical
464	Otto	42	1	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Álvaro	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto toca el timbre de la casa y abre la puerta su padre.	Álvaro: ¿qué pasa hoy es miércoles? Otto: vengo a vivir aquí, si me dejas,
465	Otto	42	2	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Álvaro	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto entra con un bolso que apoya en el piso.	Claro A: ¿Que le has contado a tu madre?
466	Otto	42	3	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro cierra la puerta.	O: Nada me he ido sin que se dé cuenta
467	Otto	42	7	PM Conj. a PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Álvaro	Travelling in	Pasado (adolescencia)	Padre e hijo hablan en el hall de la casa.	A: ¿Estás mal de la cabeza o qué? O: si se lo digo no me deja A: Pues claro que no. Ahora mismo voy a llamarla por teléfono. Olga: ¿qué pasa?
468	Otto	42	8	P Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Olga Ana Álvaro	Paneo	Pasado (adolescencia)	Olga y Ana están en el living. Ana lee. Álvaro agarra el teléfono y va a hacer una llamada.	A: dice que se viene a vivir aquí, sin haberlo consultado con su madre, ni con nadie.
469	Otto	42	9	PA	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto observa parado.	-
470	Otto	42	10	P Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Olga Ana Álvaro	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro marca el número. Olga y Ana observan calladas.	A: Ellas también tendrán algo que decir, ¿no? O: Por mí, una temporada
471	Otto	42	11	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana lo mira sonriente, deja el libro y le guiña un ojo.	-
472	Otto	42	12	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto le devuelve el guiño.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
473	Otto	42	13	PA	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto observa parado. Espera.	A: ¿qué pasa con el crío?
474	Otto	42	14	P Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Olga Ana Álvaro Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro habla por teléfono. El resto de la familia espera atenta. Otto de pie, las mujeres sentadas.	A: No llores, joder, no soporto cuando te haces la víctima O: Álvaro, tranquilo A: No lo sé, yo tampoco entiendo por qué quiere vivir aquí.
475	Otto	42	15	PA	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto lo observa de pie.	-
476	Otto	42	16	P Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Olga Ana Álvaro Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro habla por teléfono. El resto de la familia espera atenta. Otto está de pie.	A: No yo no he dicho vivir, si acaso una temporada… si ahora te lo paso, a ver si quiere hablar contigo.
477	Otto	42	17	PM a PP a PD	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto se acerca al teléfono. Le habla muy despacio. Luego la cámara panea al cable del teléfono.	Se escuchan los sollozos de la madre de Otto O: Mamá, perdóname. Iré a verte todos los días, un rato después de clases.
478	Otto	43	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Ana Álvaro Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto, Ana, Olga y Álvaro posan para una foto familiar frente a la casa. Álvaro sale de cuadro.	-
479	Otto	43	2	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro se acerca a la cámara con trípode que hay a pocos pasos.	-
480	Otto	43	3	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro mira por el view-finder.	-
481	Otto	43	4	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Contra picada	Pasado (adolescencia)	Otto mira a Ana que está en cuclillas.	-
482	Otto	43	5	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Paneo picada	Pasado (adolescencia)	Ana lo mira a Otto y le da un papel.	-
483	Otto	43	6	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Contra picada	Pasado (adolescencia)	Otto mira a Ana y luego a Olga. Luego vuelve la mirada hacia abajo.	-
484	Otto	43	7	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Paneo picada	Pasado (adolescencia)	Vemos que Otto abre el papel. Allí está escrito: "Esta noche te espero en mi cuarto. Salta por la ventana. ¡Valiente!"	Voz en off de Ana: Esta noche te espero en mi cuarto. Salta por la ventana, valiente!
485	Otto	43	8	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adolescencia)	Álvaro apreta el obturador de la cámara y se acerca corriendo.	-
486	Otto	43	9	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto abolla el papel.	-
487	Otto	43	10	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Contra picada	Pasado (adolescencia)	Otto vuelve la mirada al frente. Álvaro lo abraza por detrás.	-
488	Otto	43	11	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	La cámara sobre el trípode. Una luz parpadea.	Escuchamos el pitido de la cámara A: venga chicos, poner la mejor sonrisa…

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
489	Otto	43	12	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Ana Álvaro Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	La familia ya está lista para la foto.	…de vuestra vida
490	Otto	43	13	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Contra picada	Pasado (adolescencia)	Otto mira a Ana.	Voz en off de Ana: Valiente…
491	Otto	43	14	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Ana	Paneo picada	Pasado (adolescencia)	Ana susurra mientras posa para la foto.	… valiente, valiente.
492	Otto	43	15	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Contra picada	Pasado (adolescencia)	Otto vuelve la mirada la cámara.	El pitido de la cámara de acelera
493	Otto	43	16	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	La cámara está a punto de obturar. La luz en rojo parpadea. Se cierra el obturador.	Escuchamos el sonido del obturador que se abre y vuelve a cerrar.
494	Otto	43	17	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto Ana Álvaro Olga	Fija	Pasado (adolescencia)	Vemos la foto congelada en el centro de la pantalla.	-
495	Otto	43	18	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	Se abre el obturador.	-
496	Otto	44	1	PD a PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Otto	Otto	Travelling + paneo	Pasado (adolescencia)	Otto está parado frente a la ventana. Tiene el papel que le dio Ana en la mano.	Voz en off de Ana: Va-lien-te, va-lient-e, ¡valiente!
497	Otto	44	1	PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto Ana	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto entra en la habitación de Ana por la ventana. Se acerca a su cama y la ve durmiendo.	El viento agitando las hojas de la hojarasca del jardín.
498	Otto	44	2	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se acerca a ella.	-
499	Otto	44	3	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto Ana	Paneo	Pasado (adolescencia)	Vemos a Ana dormida. Otto enciende un velador.	-
500	Otto	44	4	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto observa a Ana.	-
501	Otto	44	5	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana duerme.	-
502	Otto	44	6	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se acerca a Ana y se sienta en la cama.	-
503	Otto	44	7	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana duerme. Otto le acaricia la cara.	-
504	Otto	44	8	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto no deja de mirarla y le habla.	O: Ana, estoy aquí,

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
505	Otto	44	9	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana duerme. Otto le acaricia la cara.	O (en off):... despierta.
506	Otto	44	10	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto intenta despertarla.	OI: Ana
507	Otto	44	11	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana duerme. Otto la sacude suavemente. Ana se da vuelta.	O(en off): Ana
508	Otto	44	12	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto la mira voltearse.	-
509	Otto	44	13	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Ana	Fija	Pasado (adolescencia)	Ana termina de darse vuelta y sigue durmiendo dándole la espalda a Otto.	-
510	Otto	44	14	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto la mira en silencio. Baja la mirada.	-
511	Otto	44	15	PE	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto levanta las sábanas y ve a Ana desnuda.	-
512	Otto	44	16	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa ÁlvaroOlga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto suspira.	-
513	Otto	44	15	PE	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto vuelve a tapar a Ana.	-
514	Otto	44	17	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se acerca a Ana.	-
515	Otto	44	18	PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Ana Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto le abre la mano y le deja el papel, doblado dentro de la palma.	-
516	Otto	44	19	PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto se para.	-
517	Otto	44	20	PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Paneo	Pasado (adolescencia)	Otto apaga el velador.	-
518	Otto	44	21	PM	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga/ Habitación Ana	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se acerca a la ventana, la abre y se sube.	El viento agitando las hojas de la hojarasca del jardín.
519	Otto	45	1	PE	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto salta de la ventana al jardín.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje. Música ambiental

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
520	Otto	45	2	PG	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	Las hojas de los árboles se agitan por el viento.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
521	Otto	45	3	PM C	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto está quieto. Hay mucho viento.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
522	Otto	45	4	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	-	Fija	Pasado (adolescencia)	Las hojas de los árboles se agitan.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
523	Otto	45	5	PM	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto baja la mirada.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
524	Otto	45	6	PM C	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Fija Travelling lateral	Pasado (adolescencia)	Otto comienza a masturbarse. Lo vemos de atrás y de la cintura para abajo. Comienza a desplazarse de costado.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
525	Otto	45	7	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Travelling lateral	Pasado (adolescencia)	Otto se masturba mientras camina de costado hacia su habitación	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
526	Otto	45	8	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Travelling lateral	Pasado (adolescencia)	Otto continúa masturbándose y caminando de costado. Lo vemos de espaldas.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
527	Otto	45	9	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Otto	Travelling lateral	Pasado (adolescencia)	Otto continúa masturbándose, ahora lo vemos de frente. Llega hasta su habitación y entra por la ventana.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
528	Otto	46	1	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto	Travelling back	Pasado (adolescencia)	Otto entra por la ventana. De espaldas se saca la remera.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
529	Otto	46	2	PP	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Se termina de sacar la remera.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
530	Otto	46	3	PA	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Se quita el pantalón.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
531	Otto	46	4	PM C	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto se queda frente a la ventana y vuelve a masturbarse.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
532	Otto	46	5	PM	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto continúa masturbándose. Lo vemos de espaldas.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
533	Otto	46	5	PM	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto	Fija	Pasado (adolescencia)	Otto da unos pasos hacia tras y se oculta en la penumbra de su habitación.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
534	Otto	46	6	PM C	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto Ana	Travelling. Paneos	Pasado (adolescencia)	Otto se sienta en su cama. Luego se acuesta. Continúa masturbándose. Pero algo llama su atención. Ana está en esa misma cama durmiendo de espaldas. En seguida, sin darse vuelta, le muestra el papel que Otto le había dejado. Comienzan a besarse.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje. Termina el tema musical y comienza otro.
535	Otto	46	7	PM	Noche	Int	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	Otto Ana	Paneo y Travelling	Pasado (adolescencia)	Otto y Ana hacen el amor. Luego vemos la ventana y afuera los árboles agitándose por el viento.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
536	Otto	Fundido encadenado										
537	Otto	47	8	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	-	Travelling in	Pasado (adolescencia)	Ramas agitándose por el viento.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
538	Otto	Fundido encadenado										
539	Otto	47	9	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga / Habitación Otto	-	Travelling in	Pasado (adolescencia)	Hojas agitándose por el viento.	Continúa escuchándose el sonido del viento agitando el follaje y música ambiental.
540	Otto	48	1	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro Olga	Olga Álvaro Otto Ana	Fija	Presente	Álvaro les muestra a sus hijos un portarretratos con la foto familiar. Es la misma que se habían sacado antes, pero en esta son adultos. En el vidrio del espejo se reflejan los rostros de Ana, Otto, Álvaro y Olga adultos.	La música desaparece por fundido. Al: miren, qué os parece, ya tenemos foto de familia. An: qué bonito marco Ot: Yo ya tengo una familia, papá, no me hace falta más. Al: Bueno, tu eres el más afortunado, poca gente puede presumir de tener dos familias. An: Ah, es para presumir. Ol: Si, somos una familia atractiva.
541	Otto	49	1	PM	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Paneo	Presente.	Otto entra a la casa de su madre.	O: Mamá, ya estoy aquí. Vete arreglando, os vamos de excursión.
542	Otto	49	2	PM	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/Hab de Otto	Otto	Paneo	Presente.	Otto entra en su habitación, revisa unos cajones y encuentra una cámara de fotos.	O: Nos vamos a la cierra, en tren Aún le queda una

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
543	Otto	49	3	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/Hab de Otto	Otto	Fija	Presente.	Otto se da vuelta y mira hacia la puerta.	O: Te voy a sacar unas fotos preciosas. Comienza a escucharse música instrumental.
544	Otto	49	4	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/Hab de Otto	-	Fija	Presente.	En la puerta no hay nadie. Una mosca, pasa volando.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
545	Otto	49	5	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/Hab de Otto	Otto	Fija	Presente.	Otto se queda mirando la nada.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
546	Otto	49	6	PE	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ pasillo	Otto	Fija	Presente.	Otto sale de su habitación y camina por un pasillo. Abre una puerta.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
547	Otto	49	7	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/Hab de la madre de Otto	Otto	Fija	Presente.	Otto abre la puerta pero se decepciona.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
548	Otto	49	8	PG	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/Hab de la madre de Otto	-	Fija	Presente.	La habitación está vacía. La ventana abierta.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
549	Otto	49	9	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ pasillo	Otto	Fija	Presente.	Una puerta al otro extremo del corredor está golpeándose. Otto se da vuelta.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
550	Otto	49	10	PPP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	-	Fija	Presente.	Otto huele algo raro. Lo vemos de perfil.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
551	Otto	49	11	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	Otto	Fija	Presente.	Otto vuelve a observar el cuarto de su madre. Algo cambió en su rostro.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
552	Otto	49	12	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	Otto	Fija	Presente.	Otto cierra la puerta del cuarto de su madre.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
553	Otto	49	13	PE	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	-	Fija	Presente.	SUBJETIVA DE OTTO: La puerta que se encontraba en el otro extremo del pasillo se pone en foco.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
554	Otto	49	14	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	Otto	Travelling back	Presente	Otto se acerca a la puerta. Se dirige a su madre levantando la voz.	Ot: Mamá, no estás?
555	Otto	49	15	PE	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	-	Fija	Presente.	SUBJETIVA DE OTTO: Otto se acerca a la puerta.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente,
556	Otto	49	16	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	Otto	Travelling back	Presente	Otto se acerca a la puerta.	O: Has ido a hacer La compra, verdad?
557	Otto	49	17	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	-	Fija	Presente.	SUBJETIVA DE OTTO: Ve la puerta entreabierta de la cocina.	Se escucha el zumbido de insectos.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
558	Otto	49	18	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	Otto	Travelling back	Presente	Otto se acerca a la puerta.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos
559	Otto	49	19	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	-	Fija	Presente.	SUBJETIVA DE OTTO: Ve la puerta entreabierta. Se ve el saco de la madre de Otto sobre una silla, una planta de lechuga podrida con muchas moscas encima y la bolsa de hacer las compras colgada de la pares.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
560	Otto	49	20	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto/ Pasillo	-	Fija	Presente.	Otto se aleja de la puerta en dirección a la salida, pero llega hasta la puerta de entrada y se detiene.	Ot: Voy a salir a comprar un carrete y luego te llamo por teléfono, cuando hayas vuelto, eh. Vuelve pronto, anda. Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
561	Otto	49	21	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling back	Presente.	Otto mira de frente a cámara. Vemos un fondo rojo.	Continúa escuchándose tema musical instrumental
562	Otto	50	1	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling back	Pasado (niñez)	Otto niño está junto a la puerta de salida, al igual que como estaba Otto adulto. Pero no la abre. Se da vuelta y mira en dirección contraria.	Continúa escuchándose tema musical instrumental
563	Otto	51	1	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling back	Presente.	Otto adulto avanza.	Continúa escuchándose tema musical instrumental
564	Otto	52	1	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling back	Pasado (niñez)	Otto niño avanza hacia la cocina.	O: Mamá, soy yo, Otto Continúa escuchándose tema musical instrumental
565	Otto	53	1	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling back	Presente.	Otto avanza hacia delante (en dirección a la salida). Está fuera de foco.	Continúa escuchándose tema musical instrumental
566	Otto	54	1	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling in	Pasado. (niñez)	SUBJETIVA OTTO: La cámara avanza hacia el fondo de un pasillo.	Continúa escuchándose tema musical instrumental
567	Otto	54	2	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Travelling back, Otto camina hacia cam	Pasado (niñez)	Otto niño se acerca.	O: He vuelto Continúa escuchándose tema musical instrumental

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
568	Otto	54	3	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling in	Pasado. (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Se acerca a la puerta abierta de la cocina.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
569	Otto	54	4	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Travelling back, Otto camina hacia cam	Pasado (niñez)	Otto se acerca a la cocina.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
570	Otto	54	5	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling in	Pasado. (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Se acerca a la puerta abierta de la cocina.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
571	Otto	54	6	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Travelling back, Otto camina hacia cam	Pasado (niñez)	Otto se acerca a la cocina.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
572	Otto	54	7	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	-	Travelling in	Pasado. (niñez)	SUBJETIVA DE OTTO: Sobre una silla, una planta de lechuga podrida con muchas moscas encima.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
573	Otto	54	8	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Fija	Pasado (niñez)	Otto se queda quieto. Está agitado.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
574	Otto	54	9	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Travelling in	Pasado. (niñez)	Otto abre la puerta de la cocina con su mano.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
575	Otto	55	1	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Fija	Presente.	Otto se da vuelta de golpe y mira en dirección a la cocina.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
576	Otto	56	1	PD	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Otto abre la puerta de la cocina. Vemos la planta de lechuga con moscas, una tabla de picar con comida en estado de descomposición, y a la madre de Otto sobre la mesa.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
577	Otto	57	1	PP	Día	Int	ESPAÑA Casa Madre de Otto	Otto	Fijo	Presente	Es Otto adulto está junto a la puerta viendo lo que sucede. Ante esa imagen, se tapa con la cámara de fotos.	Continúa escuchándose tema musical instrumental intermitente y el zumbido de los insectos ,
578	Otto	58	1	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Otto acaba de tomar una foto en la playa.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
579	Otto	58	2	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Ula, madre de Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Su madre está parada de espaldas a un lago.	Madre de Otto: Te saco yo a ti?
580	Otto	58	3	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Otto mira la cámara.	O: Ya no queda, era la última.
581	Otto	58	4	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Ula, madre de Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Ula le sonríe a Otto.	-
582	Otto	58	5	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Otto niño mira a su madre.	O: Estás guapísima!
583	Otto	58	6	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Ula, madre de Otto	Fijo	Pasado. (niñez)	Ula le agradece a su hijo y se le acerca.	Madre de Otto: Gracias mi niño
584	Otto	58	7	PConj.	Día	Ext.	ESPAÑA Playa	Ula, madre de Otto	Travelling in (grúa)	Pasado. (niñez)	Otto y su madre se sientan en una lona de playa junto a un lago. De fondo unas montañas y mucha vegetación.	O: No entiendo por qué papá te dejó de querer Madre de Otto: Esas cosas no se pueden entender. Pasan y ya está. Tu padre es un hombre bueno. Él no tiene la culpa. Madre de Otto: Si la tiene. Y no es bueno. Tú dices eso porque le sigues queriendo. Madre de Otto: No, ahora solo te quiero a ti. El amor de un hijo es para toda la vida.
585	Otto	59	1	De PD a PM Conj.	Día	Int	ESPAÑA Funerario	Funebreros Otto Olga Ana Álvaro	Travelling back	Presente	Dos hombres vestidos de azul empujan un ataúd sobre un carrito con ruedas. Salen de una sala y cierran la puerta. Vemos entonces a Otto, Álvaro, Olga y Ana que caminan vestidas de negro. Detrás de ellos otras personas avanzan a la distancia. Otto avanza al lado de su padre, pero este luego queda detrás y es Olga quien se adelanta para hablar con Otto.	O: Hubiera preferido que fueras tú el muerto. Ol: Has sido muy duro con tu padre. Por favor, pídele perdón O: Eso es lo que pensaba hacer, hasta hace un segundo y medio. Pero si me lo dices, ya no puedo pedirle perdón. Nunca se piden esas cosas por favor, eso no es así. Por favor, que no se haya muerto mi madre. Ol: Está bien, lo siento. Pero déjame que te diga que tienes que cambiar, eres demasiado orgulloso. Se escuchan puertas que se abren y se cierran
586	Otto	59	2	PG	Día	Int	ESPAÑA Funerario	Funebreros	Fija	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Los dos funebreros se alejan con el ataúd. La imagen es vista a través de una ventana circular.	-
587	Otto	59	3	PM Conj.	Día	Int	ESPAÑA Funerario	Otto Ana Olga Álvaro	Travelling in, luego back	Presente	Otto mira a través de una ventana circular. Lo vemos de frente. Detrás están Álvaro, Olga y Ana. Otto y su padre se abrazan.	O: Perdona Papá, toda la culpa es mía.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
588	Otto	59	4	PG	Día	Int	ESPAÑA Funerario	Funebrero	Fija	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: El cajón ya no está sobre el carrito. Uno de los funebreros acaba de cerrar la puerta hermética de un horno y sale. Esto es visto a través de la ventana circular de la funeraria	-
589	Otto	59	5	PM Con j.	Día	Int	ESPAÑA Funerario	Otto Ana Olga Álvaro	Travelling in, luego back	Presente	Otto llora y abraza a su padre. Los vemos a través de la ventana circular	-
590	Otto	59	6	PG	Día	Int	ESPAÑA Horno crematorio	-	Fija	Presente	El cajón de madera está dentro del horno. Pronto las llamas lo envuelven.	-
591	Otto	Funde a blanco. Abre de blanco.										-
592	Otto	60	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Fija	Presente	Otto aparece con un trineo en las manos y lo ubica en el centro de cuadro, alistándose para tirarse. En eso llega Ana y le dice que quiere sentarse con él. Otto no la deja. Ana se sienta igual.	A: Espera, quiero ir contigo O: No puedes, voy a llegar hasta abajo.. A: Pues por eso
593	Otto	60	2	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Paneo	Presente	Están sentados de perfil. Otto se empuja con los pies y Ana lo abraza.	O: ya verás cómo te tiras antes de tiempo.
594	Otto	60	3	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Fija	Presente	Ana y Otto se deslizan sobre la nieve.	-
595	Otto	60	4	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling out	Presente	Ana y Otto avanzan por la pendiente. Los vemos de frente.	-
596	Otto	60	5	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling in	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Ve la pendiente, las montañas de fondo y el valle. Dos personas se acercan a lo lejos.	-
597	Otto	60	6	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling out	Presente	Ana y Otto avanzan por la pendiente. Los vemos de frente.	-
598	Otto	60	7	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling in	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Álvaro y Olga corren para interceptarlos y lograr que se detengan	A: Van demasiado rápido
599	Otto	60	8	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling out	Presente	Ana y Otto continúan avanzando por la pendiente. Los vemos de frente.	O: Otto frena A: saltad, saltad!
600	Otto	60	9	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling in	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Otto deja atrás a Álvaro y a Olga.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
601	Otto	60	10	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Ana	Travelling in	Presente	Ana se suelta y se tira hacia un costado, mientras el trineo sigue avanzando.	-
602	Otto	60	11	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Travelling in	Presente	Otto se da vuelta hacia atrás para ver a Ana.	-
603	Otto	60	12	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Olga Álvaro Ana	Travelling out	Presente	SUBJETIVA OTTO: Ana se suelta y se tira hacia un costado, mientras el trineo sigue avanzando. Luego Álvaro se hecha a correr tras Otto.	-
604	Otto	60	13	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Travelling lateral	Presente	Ana se suelta y se tira hacia un costado, mientras el trineo sigue avanzando.	O: Quédate con ellos. Yo me largo
605	Otto	60	14	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Travelling in	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos la pendiente, las montañas de fondo y el valle.	Al (en off): Otto salta, hay un precipicio
606	Otto	60	15	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Travelling lateral	Presente	Otto avanza de perfil sobre el trineo.	-
607	Otto	60	16	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Travelling lateral	Presente	Otto traba sus pies en el trineo, que se llenan de nieve.	-
608	Otto	60	17	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija	Presente	Otto salta por los aires.	-
609	Otto	60	18	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija	Presente	El trineo vuela por los aires.	-
610	Otto	60	19	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	Till down	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos un bosque de coníferas sobre una ladera en la montaña.	Comienza a escucharse muy bajito algo de música instrumental
611	Otto	60	20	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Till down	Presente	Otto cae en el aire.	Continúa escuchándose la música y ráfagas de viento que golpean al cuerpo del otro mientras cae.
612	Otto	60	21	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	Grúa. Travelling	Presente	SUBJETIVA DE OTTO: Otto se acerca a unas ramas y luego al tronco de un árbol.	Continúa escuchándose la música
613	Otto	60	22	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Till down	Presente	Otto cierra los ojos antes de impactar.	Continúa escuchándose la música
614	Otto	Funde a blanco Sale de blanco										Comienza a escucharse muy bajito algo de música instrumental y el sonido que provoca el cuerpo de Otto al caer sobre la nieve.
615	Otto	61	1	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	En mano. Paneo	Onírico	Recorrido háptico sobre la nieve.	Continúa escuchándose la música

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
616	Otto	61	2	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija	Onírico	Otto sale desde abajo de un montículo de nieve, junto al tronco de un árbol.	Continúa escuchándose la música
617	Otto	61	3	PD a PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	Till up	Onírico	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos una recorrida por el tronco de un árbol, desde abajo hasta la copa.	Continúa escuchándose la música
618	Otto	61	4	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija. Cabezal móvil	Onírico	Otto mira hacia la copa del árbol	O: ¿Por qué no estoy muerto?
619	Otto	61	5	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	En mano. Till down.	Onírico	SUBJETIVA DE OTTO: Otto baja la vista desde la copa del árbol hasta el bosque. Esta todo nevado y no hay nadie a su alrededor.	Continúa escuchándose la música
620	Otto	61	6	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija. Cabezal móvil	Onírico	Otto mira el bosque. Pr detrás aparece la piel de un oso.	Continúa escuchándose la música
621	Otto	61	7	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija. Picada. Cabezal móvil	Onírico	Otto se da vuelta y levanta la cabeza.	Continúa escuchándose la música
622	Otto	61	8	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Aki	En mano. Cabezal móvil	Onírico	SUBJETIVA DE OTTO: Otto ve a Aki.	Off de Otto Adulto: no sé cuántas vidas me quedan pero en aquella ocasión,
623	Otto	61	9	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija. Picada. Cabezal móvil	Onírico	Otto lo mira a Aki	Off de Otto adulto: solo quería vivirlas con mi madre. Volver con ella
624	Otto	61	10	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Aki	En mano. Paneo	Onírico	SUBJETIVA DE OTTO: Mira a Aki desde la cabeza a los pies. Está cubierto por pieles de oso y tiene esquís de madera.	Esquiar hacia arriba.
625	Otto	61	11	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Aki	En mano	Onírico	Otto subido a la espalda de Aki, se desliza junto a él, sobre la nieve.	Continúa escuchándose la música
626	Otto	61	12	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	En mano	Onírico	Los esquís de madera de Aki, se deslizan sobre la nieve	Continúa escuchándose la música
627	Otto	61	13	PCo nj	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Aki	Fija	Onírico	Aki esquía hacia arriba. Otto está sobre su espalda.	Continúa escuchándose la música
628	Otto	61	14	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto Aki	Fija	Onírico	Otto y Aki se deslizan sobre la nieve.	Continúa escuchándose la música
629	Otto	61	15	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	Travelling lateral. En mano	Onírico	SUBJETIVA DE OTTO: Las copas de los árboles van pasando.	Continúa escuchándose la música hasta que funde al mismo tiempo que lo hace la imagen.
630	Otto	Fundido encadenado										Ráfagas de viento.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
631	Otto	61	16	PM	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Otto niño Aki Ana adulta	En mano.	Onírico	Desde el interior de una cabaña en la nieve vemos como Aki trae a Otto sobre sus espaldas. Ana cruza el cuadro en una fracción de segundo.	Comienza a escucharse muy bajito algo de música instrumental
632	Otto	61	17	PM	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Aki Otto niño	En mano	Onírico	Aki entra con Otto a la cabaña	Continúa escuchándose la música
633	Otto	61	18	PM C	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Aki Otto niño	En mano	Onírico	Aki acuesta a Otto junto al fuego.	Continúa escuchándose la música
634	Otto	61	19	PM C	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Ana adulta	En mano	Onírico	Ana está allí, pero es más adulta, con pelo corto.	Continúa escuchándose la música
635	Otto	61	20	PM	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Aki	En mano	Onírico	Aki se quita las pieles que lo cubren	Continúa escuchándose la música
636	Otto	61	21	PM	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Aki Otto	En mano	Onírico	Aki tapa a Otto. Pero en este momento notamos que Otto es Otto niño. Ana le acaricia la cara.	Continúa escuchándose la música
637	Otto	61	22	PM	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Ana	En mano	Onírico	Ana lo mira con ternura	Continúa escuchándose la música
638	Otto	61	23	PP	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Otto	En mano	Onírico	Otto la observa y le hace una pregunta.	O: Tu eres Ana
639	Otto	61	24	PM C	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Ana	En mano	Onírico	Ana que lo está acariciando, asiente.	AS: Si mi niño
640	Otto	61	25	PP	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Otto	En mano	Onírico	Otto le pregunta	O: ¿Quieres ser mi madre?
641	Otto	61	26	PM C	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Ana	En mano	Onírico	Ana toma coraje y le responde	A: Eso es imposible
642	Ana	61	27	PP	Día	Int.	FINALNDIA Cabaña	Otto	En mano	Onírico	Otto cierra los ojos intentando dormirse.	Continúa escuchándose la música
643	Ana	Funde a celeste claro Sobreimprime: Ana (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										
644	Ana	62	1	PD a PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fijo. Paneo.	Pasado (Adolescencia)	Un libro tipo enciclopedia está abierto. Vemos la foto de un reno en la nieve. (Es la misma escena que vimos antes. El punto de vista es de Ana) Luego la cámara panea y lo vemos a Otto	Off de Ana Adulta: Recuerdo la primera vez en el círculo polar. Otro tema musical comienza a sonar.
645	Ana	62	2	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Ana Otto	Fijo. Paneo.	Pasado (Adolescencia)	Ana mira fijamente a Otto. Lo besa. Luego baja y pone su cara junto al pecho de Otto, para escuchar los latidos de su corazón.	Off de Ana: Estar enamorada no es fácil. No basta con desearlo. Hay que oírlo. Nadie tiene un corazón como el de Otto. Yo tampoco.
646	Ana	63	1	PE	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto está parado frente a la puerta de la casa y toca el timbre. Obre Álvaro y Otto entra.	A: Qué pasa, hoy es miércoles? Off de Ana: Una noche Otto se vino a vivir a casa.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
647	Ana	64	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Cocina	Otto Álvaro Ana Olga	Fija	Pasado (Adolescencia)	La familia está a la mesa desayunando. Todos observan a Otto.	Off de Ana: Otto dejó a su madre para estar a mi lado, para verme a mí todos los días.
648	Ana	64	2	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Cocina	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana lo mira a Otto. Tiene las comisuras de los labios manchadas de leche.	Continúa escuchándose la música
649	Ana	65	1	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto la mira fijo	Off de Ana: … y las noches.
650	Ana	65	2	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana le da una calada al cigarrillo	Continúa escuchándose la música
651	Ana	65	3	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana tira el humo por la boca y lo mira a Otto.	A: Me encanta el olor del tabaco.
652	Ana	65	4	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto la mira.	Continúa escuchándose la música
653	Ana	65	5	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana le habla.	A: me recuerda a la historia de Otto, el alemán
654	Ana	65	6	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto continúa mirándola, enamorado.	O: Yo estoy seguro de que está vivo
655	Ana	65	7	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana le pasa el cigarro a Otto.	-
656	Ana	65	8	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto lo recibe.	-
657	Ana	65	9	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana lo mira con dulzura.	-
658	Ana	65	10	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto la mira con el cigarro cerca de la boca.	-
659	Ana	65	11	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana le habla de su nombre.	A: Me gusta que te llames Otto
660	Ana	65	12	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto le da una pitada al cigarrillo.	-
661	Ana	65	13	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	-	Fija	Pasado (Adolescencia)	Tres ventanas de la casa son vistas desde afuera.	Se escuchan los gemidos de Olga.
662	Ana	Fundido encadenado										
663	Ana	65	14	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	-	Fija	Pasado (Adolescencia)	La última ventana de la pared.	-
664	Ana	65	15	PD	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	-	Travelling lateral	Pasado (Adolescencia)	El pasto se mueve por acción del viento.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
665	Ana	65	16	PM	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana Otto	Travelling lateral	Pasado (Adolescencia)	Ana y Otto caminan hasta la ventana de la habitación de sus padres. Llegan y se asoman.	A: tú miras a mi madre y yo a tu padre, vale? Se escuchan gemidos
666	Ana	65	17	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Ana mira por la ventana, pero Otto la mira a ella. Ana está de perfil. Otto de frente.	Se escuchan más gemidos
667	Ana	65	18	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto besa a Ana en la mejilla. Los vemos desde atrás.	Comienza a escucharse música.
668	Ana	65	19	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto la vuelve a besar. Ella está de perfil. Otto de frente.	Continúa escuchándose música.
669	Ana	65	20	PP	Noche	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Jardín	Ana Otto	Fija	Pasado (Adolescencia)	Otto y Ana comienzan a besarse apasionadamente.	Continúa escuchándose música.
670	Ana	66	1	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Otto Ana	paneo	Pasado (Adolescencia)	Ana y Otto están durmiendo desnudos en la cama de Ana. Ella se acurruca sobre el pecho de Otto.	Off de Ana: y yo me puse muy cerca, cerquísima, todo lo que pude, para quererle como él a mí. La música concluye.
671	Ana	67	1	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana creció. Es una mujer joven de unos veinti-largos. Está durmiendo y abre los ojos de golpe, al escuchar a su madre.	Off de Olga: Otto, Otto
672	Ana	67	2	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	-	Fija	Pasado (Juventud)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos la puerta cerrada de la habitación. De ella cuelga una bata celeste.	Off de Olga: ¿Álvaro, has visto a Otto? no está en su cama
673	Ana	67	3	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana continúa mirando la puerta.	
674	Ana	67	4	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana Otto	Paneo	Pasado (Juventud)	Ana intenta despertar a Otto y lo empuja de la cama.	A: joder, te has quedado dormido O: Ehh? Off de Álvaro: No sé, estará afuera, en el jardín
675	Ana	67	5	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana Otto Olga	Paneo	Pasado (Juventud)	Otto cae al piso. Desnudo, ya es un hombre. Olga abre la puerta de la habitación y despierta a Ana.	Off de Olga: Pues no, le he buscado por toda la casa. Olga: Ana despierta, son las ocho. Oye, tu hermano no está en su habitación, tú sabes algo?
676	Ana	67	6	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana	Paneo	Pasado (Juventud)	Ana le habla a su madre desde la cama.	A: No, yo nunca se nada de Otto. Y además no es mi hermano.
677	Ana	67	7	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Olga	Fija	Pasado (Juventud)	Olga cierra la puerta de la habitación y se retira.	-
678	Ana	67	8	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana se levanta. Está desnuda.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
679	Ana	67	9	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Ana	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana se sienta en la cama. Le vemos la espalda desnuda.	-
680	Ana	68	1	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Pasillo	Ana Álvaro Olga	Paneo	Pasado (Juventud)	Ana sale de su habitación con la bata puesta. Se encuentra con Álvaro que se va a trabajar. Olga pregunta un tanto fastidiada por Otto.	Al: yo no me puedo entretener más, me tengo que ir Ol: ¿Qué pasa con el bicho raro de tu hijo? Al: no te preocupes, se habrá ido en mitad de la noche a dormir a casa de su madre.
681	Ana	69	1	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab Otto	Ana	Travelling in	Pasado (Juventud)	Ana escucha un ruido y se da vuelta.	Se escucha el ruido de que una ventana se abre.
682	Ana	70	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Pasillo	Otto	Fija	Pasado (Juventud)	Otto salta por la ventana y entra a su habitación, cierra la ventana y se mete dentro del ropero.	Comienza a escucharse música instrumental
683	Ana	70	2	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Pasillo	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana en el pasillo le habla a su madre.	A: Mamá, has mirado debajo de su cama? Off de Olga: Por supuesto que no he mirado debajo de su cama
684	Ana	70	3	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Otto	Otto	Fija	Pasado (Juventud)	Otto sale del ropero y se esconde bajo la cama.	Off de Olga: ¿Por qué iba a hacerlo?
685	Ana	70	4	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Pasillo	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana en el pasillo le habla a su madre.	A: No sé, yo oigo ronquidos en su habitación.
686	Ana	70	5	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Otto	-	Fija	Pasado (Juventud)	La habitación de Otto está vacía. Él ya se escondió bajo su cama.	Se escuchan ronquidos.
687	Ana	70	6	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Pasillo	Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana en el pasillo mira a su madre.	Continúa escuchándose música.
688	Ana	70	7	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Pasillo	Olga Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga aparece por el pasillo impacientada y se mete en la habitación de Otto. Luego entra Ana.	Ol: Otto son las ocho (gritando)
689	Ana	70	8	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Hab de Otto	Olga Ana Otto	Fija	Pasado (Juventud)	Olga y Ana se asoman debajo de la cama para hablarle a Otto. Él se hace el dormido. Olga se va y Ana se queda sola con Otto. Se besan.	Ol: Te hemos estado buscando. Procura hacer cosas que entendamos todos. Fáciles para nosotros. A: ¿Siempre duermes aquí debajo, desnudo? O: Vives con más gente, sabes? A: ¿No me vas a dar un beso de buenos días? Off de Ana: nunca he sentido el sexo como en aquella época, que Otto y yo lo disfrutábamos juntos, en secreto. La música funde con el cambio de imagen

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
690	Ana	Fundido encadenado										
691	Ana	71	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Ana Otto Vendedora	Travelling back con paneo.	Pasado (Juventud)	Vemos un corazón rojo en un estante. Otto lo toma y lo lleva al mostrador. Ana lo toma de la mano, mientras el habla con Olga que está del otro lado.	Off de Ana: Y nunca he tenido el corazón tan rojo Ol: Qué bonito, a tu madre le va a encantar A: Pues a mí me parece una cursilada Ol: Oye, no empecéis, por favor Ya te has decidido? Ot: No se...
692	Ana	71	2	PM	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	La vendedora mira a Ana y Otto.	…si fuera de otro color sería menos cursi
693	Ana	71	3	PD	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Till up	Pasado (juventud)	Ana toma de la mano a Otto.	-
694	Ana	71	4	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Ana Otto Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	Olga le explica sobre el corazón. La vendedora observa atenta. Los vemos de perfil.	Ol: Mira Otto, los mejores corazones son los rojos.
695	Ana	71	5	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana le habla a Otto, él responde. Los vemos de frente.	A: ¿Y a mí, qué me vas a regalar para navidad? Ot: Nieve
696	Ana	71	6	PD	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Otto Ana	Till up	Pasado (Juventud)	Ana toma a Otto de la mano. Él la apreta fuerte.	Ot (en off): toda la que quieras.
697	Ana	71	7	PM	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	La vendedora los mira y se sonríe.	-
698	Ana	71	8	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana le habla a Otto, él responde. Los vemos de perfil.	Ol: Tiene teléfono? V: No, pero ahí, justo enfrente de la puerta, hay una cabina Ol: Voy a decirle a tu padre que nos hemos retrasado. Y date prisa, llevamos dos horas con tu regalito.
699	Ana	71	9	PM	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	La vendedora los mira y se sonríe.	V: ¿Se lo envuelvo en papel de regalo?
700	Ana	71	10	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana y Otto están junto al mostrador.	Ot: No.
701	Ana	71	11	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana se habla a la vendedora.	A: Se lo va a llevar puesto
702	Ana	71	12	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	La vendedora asiente. Pícara.	-
703	Ana	71	13	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Otto agarra el corazón	-
704	Ana	71	14	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Negocio	Olga	Fijo	Pasado (Juventud)	SUBJETIVA ANA: Olga habla por un teléfono público en la calle, frente al negocio. Álvaro Mitelman se refleja en el vidrio.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
705	Ana	71	15	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana y Otto están junto al mostrador. Otto agarra el corazón y se lo hunde en el pecho a Ana	-
706	Ana	71	16	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	La vendedora los mira sonriente.	-
707	Ana	71	17	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana toma a Otto por el cuello y lo besa.	-
708	Ana	71	18	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fijo	Pasado (Juventud)	La vendedora se pone seria y mira hacia la calle (hacia dónde está Olga).	-
709	Ana	71	19	PP Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Ana y Otto están besándose.	-
710	Ana	71	20	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Negocio	Olga	Fijo	Pasado (Juventud)	Olga cuelga el teléfono.	-
711	Ana	71	21	PP Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto	Fijo	Pasado (Juventud)	Otto ve a Olga acercarse y se suelta de Ana.	O: Viene tu madre
712	Ana	71	22	PM Conj. Lateral	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto Vendedora	Travelling back	Pasado (Juventud)	Ana, se queda con el corazón, y se ubica a la izquierda de Otto. Él le paga a la vendedora.	A: Toma
713	Ana	71	23	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Ana Otto Olga	Fija	Pasado (Juventud)	Olga se acerca y le pregunta a Otto por el corazón. Él le dice que aún no lo ha comprado. Ana se ríe.	Ol: Ya lo has comprado? Ot: No
714	Ana	71	24	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora guarda el dinero en la caja. Y lo mira a Otto extrañada.	-
715	Ana	71	25	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga le habla enojada a Otto.	Ol: Otto, mi paciencia
716	Ana	71	26	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora los mira sin saber qué hacer y se cruza de brazos.	tiene un límite
717	Ana	71	27	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga termina de hablarle a Otto.	Tu padre está en casa sin cenar y con un humor de perros. Ot: me pone un corazón rojo, por favor
718	Ana	71	28	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora entra en el juego y hace lo que Otto le pide.	V: si
719	Ana	71	29	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Otto Olga Ana vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora agarra un corazón rojo de la estantería y se lo da a Otto.	-
720	Ana	71	30	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora le pregunta a Otto sobre el envoltorio.	V: ¿se lo envuelvo en papel de regalo?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
721	Ana	71	31	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Otto Ana Olga	Fija	Pasado (Juventud)	Otto le responde que es para su madre. Ana se muere de risa de fondo. Olga se agarra la cabeza.	Ot: Si, es para mi madre
722	Ana	71	32	PM C	Día	Int	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Till down	Pasado (Juventud)	La vendedora les contesta.	V: Si claro
723	Ana	71	33	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Otto la mira de frente, serio. Ana ríe de fondo.	-
724	Ana	71	34	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora le pregunta nuevamente.	V: ¿Algún corazón más?
725	Ana	71	35	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Otto responde mirando hacia abajo.	Ot: Suficiente.
726	Ana	71	36	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora se dirige a su caja.	-
727	Ana	71	37	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Otto le pide dinero a Olga. Ella se fastidia y le dice que no le va a alcanzar para el taxi, mientras abre su cartera.	Ot: Olga, me dejas mil pesetas Ol: lo que no sé es si nos va a alcanzar para el taxi.
728	Ana	71	38	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Ana se apura y le da el dinero a la vendedora.	Ol: Así me gusta
729	Ana	71	39	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga le habla a Ana y Otto en un tono más tranquilo	Ol: que os ayudéis como hermanos.
730	Ana	71	40	PM	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora vuelve la mirada hacia los tres sin entender nada de lo que sucede.	-
731	Ana	71	41	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Un hombre saluda y Olga se da vuelta.	AR (en off): hola
732	Ana	71	42	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga, Otto y Ana observan a quien los había saludado. Olga está de frente, los chicos en profundidad.	AR: discúlpenme
733	Ana	71	43	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Álvaro Mitelman	Fija	Pasado (Juventud)	Un hombre apuesto de unos 50 años los saluda.	AR: buenas noches.
734	Ana	71	44	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga, Otto y Ana lo observan.	-
735	Ana	71	45	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Álvaro Mitelman	Fija	Pasado (Juventud)	Álvaro Mitelman se presenta.	AM: Hola, me llamo Álvaro Mitelman y trabajo en televisión española.
736	Ana	71	46	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga, Otto y Ana lo observan.	AM: me gustaría saber si estaría dispuesta a
737	Ana	71	47	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Álvaro Mitelman	Fija	Pasado (Juventud)	Álvaro Mitelman le hace una propuesta de trabajo.	AM: Hacer una prueba para locutora de informativos

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
738	Ana	71	48	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga está sorprendida.	OI: ¿Cómo dice?
739	Ana	71	49	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Vendedora	Fija	Pasado (Juventud)	La vendedora se apoya en el mostrador y lo observa.	AM: estoy buscando
740	Ana	71	50	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Álvaro Mitelman	Fija	Pasado (Juventud)	Álvaro le explica.	AM: A una mujer de su edad para
741	Ana	71	51	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga lo escucha.	AM: El telediario de la noche.
742	Ana	71	52	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Álvaro Mitelman	Fija	Pasado (Juventud)	Álvaro es muy simpático y sigue adelante con su explicación.	AM Disculpe, pero no he podido evitar oírla cuando estaba hablando por teléfono
743	Ana	71	53	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Negocio	Olga Otto Ana	Fija	Pasado (Juventud)	Olga mira a Ana y Otto. Ana le da la aprobación con un gesto. A Otto parece no importarle.	AM Es solo una prueba, no tiene nada que perder.
744	Ana	72	1	PM (desde atrás)	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto Ana	Travelling back, paneos	Pasado (juventud)	Salimos de una imagen plena del televisor. Olga está en el informativo dando las noticias. El resto de la familia la observa atentos. Luego vemos que Otto mete su mano entre las piernas de Ana, y comienza a tocarla.	OI: A lo largo de la jornada de hoy ha tenido lugar en Guernica la ceremonia de petición de perdón, por parte de una representación del gobierno alemán, ante las autoridades vascas. En el transcurso de la ceremonia, presidida por el alcalde de la villa Vizcaína, el embajador alemán en España se ha dirigido a los asistentes asumiendo por primera vez, la responsabilidad del bombardeo de Guernica, por aviones que causo la muerte de dos mil civiles durante la guerra civil española.
745	Ana	73	1	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana Otto	Travelling back + Paneo	Pasado (Juventud)	Ana y Otto caminan por una calle y se detienen frente a una agencia de turismo llamada Laponia.	-
746	Ana	74	1	PM	Día	Int.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana Otto	Fija Contra picada	Pasado (Juventud)	Ana y Otto observan la vidriera. Los vemos desde adentro.	-
747	Ana	74	2	PD Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	-	Fija	Pasado (Juventud)	En la vidriera hay una estatua de un hombre y una niña vestidos con trajes típicos de la región de *Lappland*, norte de Finlandia. También vemos dos niños en una motocicleta en la nieve.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
748	Ana	74	3	PM	Día	Int.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija Contra picada	Pasado (Juventud)	Ana mira sola la vidriera de la agencia. Otto no está a su lado. La maqueta de un *Air Bus* avión cuelga en dónde estaba Otto.	-
749	Ana	75	1	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Otto	Paneo Contra picada	Pasado (Juventud)	Otto entra corriendo a la agencia.. Solo vemos sus pies.	-
750	Ana	75	2	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Otto	Fija	Pasado (Juventud)	Otto está dentro de la agencia, tras él, la maqueta de un avión de *Scandinavian Airlines* y un póster de un trineo tirado por renos.	-
751	Ana	76	1	PM	Día	Int.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija Contra picada	Pasado (juventud)	Ana se sonríe al ver a Otto sonriéndole a través del vidrio.	-
752	Ana	77	2	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Otto	Fija	Pasado (Juventud)	Otto le hace una seña con la mano, apuntando hacia un costado.	-
753	Ana	78	3	PM	Día	Int.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija Contra picada	Pasado (juventud)	Ana mira en esa dirección.	-
754	Ana	79	1	PA a PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana Olga Álvaro Mittelman	Fija, luego Paneo	Pasado (juventud)	Ana ve a su madre acercarse abrazando a Álvaro Mitelman . Olga corre, agarra a Ana del brazo y le dice que no le dé importancia a lo que acaba de ver.	OI: Ana, por favor, no des importancia a lo que has visto porque no significa nada.
755	Ana	79	2	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga le habla a Ana, está nerviosa.	OI: Lo tengo perfectamente…
756	Ana	79	3	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Otto	Fija	Pasado (juventud)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos a Otto dentro de la tienda mirando un libro.	…controlado.
757	Ana	79	4	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana está mirando a Otto. Olga llama su atención con una leve sacudida	OI (en off): así que
758	Ana	79	5	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga le habla nerviosa y le pide silencio.	De madre a hija, guárdame el secreto
759	Ana	79	6	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana la mira en silencio	A: Soy la mejor guardando secretos.
760	Ana	79	7	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga asiente con la cabeza y le da un beso a su hija.	-
761	Ana	79	8	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana le pone cara de fastidio.	OI: Mi niña
762	Ana	79	9	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga continúa hablándole	OI: Yo te prometo que no voy a dejar a Álvaro. A Álvaro, Álvaro el de casa.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
763	Ana	79	10	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana mira hacia otro lado.	OI: Es que este también se llama Álvaro, sabes.
764	Ana	79	11	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga se sonríe, nerviosa.	OI: Es curioso
765	Ana	79	12	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana le sonríe irónica.	-
766	Ana	79	13	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga le pide confianza a Ana.	OI: Confía en mi
767	Ana	79	14	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana la mira seria.	OI: Nunca os abandonaré
768	Ana	79	15	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Olga	Fija	Pasado (juventud)	Olga pretende darle tranquilidad a Ana.	OI: Yo ante todo soy tu madre
769	Ana	79	16	PPP	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana la mira seria.	Off de Ana Adulta: La madre de Otto murió de repente. Comienza a escucharse música instrumental
770	Ana	79	17	PA Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Agencia de Viajes *Laponia*	Otto	Fija	Pasado (juventud)	Otto la mira a Ana desde adentro de la tienda y le sonríe.	Off de Ana Adulta: Y él, nunca más volvió a ser el mismo.
771	Ana	80	1	PM	Día	Int.	ESPAÑA Hospital / Crematorio	Otto Álvaro Olga	En mano. Paneos	Pasado (juventud)	Otto está llorando la muerte de su madre y tiene un ataque de nervios. Hecha a los gritos a todos los que estaban allí. Luego se golpea contra una pared y se tira al piso a llorar. Su padre intenta contenerlo.	Ot: ¡¡¡Fuera de aquí, fuera, fuera, fuera!!! La música funde con las imágenes.
772	Ana	Funde a blanco										Off de Ana adulta: Otto quería morirse, y yo iba con él.
773	Ana	81	1	PM perfil	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	Travelling lateral	Pasado (juventud)	Ana y Otto se deslizan sobre la nieve en trineo. Ella lo abraza.	-
774	Ana	81	2	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija	Pasado (juventud)	SUBJETIVA DE ANA: Van camino al valle, bajando la ladera	Off de Olga: Otto tema.
775	Ana	81	3	PM perfil	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	Travelling lateral	Pasado (juventud)	Ana y Otto los ven acercarse.	-
776	Ana	81	4	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Olga Álvaro (ref de Otto)	Fija	Pasado (juventud)	Ana los ve acercarse.	Al: Vais demasiado rápido. OI: Otto frena. Os vais a matar
777	Ana	81	5	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Mano	Pasado (juventud)	Álvaro y Olga se acercan corriendo a Ana y Otto.	Al: Saltad!
778	Ana	81	6	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Álvaro	Paneo	Pasado (juventud)	Álvaro se tira y agarra a Ana.	-
779	Ana	81	7	PP a PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Álvaro	Mano. paneo	Pasado (juventud)	Ana se resiste pero Álvaro la agarra.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
780	Ana	81	8	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Álvaro	Mano.	Pasado (juventud)	Álvaro y Ana caen sobre la nieve, y miran en la dirección en la que se fue Otto.	Al: Otto salta, hay un precipicio
781	Ana	81	9	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Álvaro Olga	Mano	Pasado (juventud)	Álvaro sale corriendo tras Otto. Olga se cae en la nieve.	Álvaro: Otto Ol: Otto, contesta! Álvaro: Otto
782	Ana	81	10	PMC	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Mano. Travelling in	Pasado (juventud)	Ana se queda sola en la nieve con bronca.	-
783	Ana	81	11	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Álvaro Olga	Mano	Pasado (juventud)	Álvaro se asoma al precipicio.	-
784	Ana	81	12	PMC	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Mano	Pasado (juventud)	Ana mira desconsolada.	-
785	Ana	81	13	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Álvaro Olga	Fijo	Pasado (juventud)	Los tres bajan la ladera.	-
786	Ana	81	14	PMC	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Till up	Pasado (juventud)	Ana se hunde en la nieve y le habla a Otto.	A: tú no te mueras, hazme ese favor
787	Ana	81	15	PG de espaldas	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Álvaro Olga	Fijo	Pasado (juventud)	Los tres siguen bajando la ladera.	-
788	Ana	81	16	PG de frente	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Álvaro Olga	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Los tres caminando en la nieve.	Al: vámonos a la estación. Hay que pedir ayuda.
789	Ana	81	17	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Ana se aleja sola buscando a Otto.	A: Id vosotros. Yo me quedo Ol: No Ana, es muy peligroso. A: Me da igual Ol: Ana! Vuelve inmediatamente!
790	Ana	81	18	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Paneo	Pasado (juventud)	Ana se interna en el bosque. Escucha un ruido y mira hacia arriba de un árbol.	Al: Ana! Ol: Ana! A: Otto! Estamos buscando a Otto, joder!
791	Ana	81	19	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Travelling in	Pasado (juventud)	Ana mira hacia arriba de un árbol.	-
792	Ana	81	20	PE	Día	Ext.	ESPAÑA ESPAÑA Montaña nevada	-	Fija	Pasado (juventud)	El trineo cae sobre ella.	-
793	Ana	81	21	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Travelling in	Pasado (juventud)	Ana lo mira.	-
794	Ana	81	22	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	-	Fija	Pasado (juventud)	El trineo cae.	-
795	Ana	81	23	PÊ	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Travelling in	Pasado (juventud)	Ana lo ve acercarse y cierra los ojos.	-
796	Ana	81	Funde a blanco									
797	Ana	81	24	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana está parada en el medio del bosque con el trineo clavado de punta a su lado.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
798	Ana	81	25	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana mira hacia arriba.	Ana: para eh. Tú no estás muerto Comienza a escucharse música instrumental.
799	Ana	81	26	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Paneo.	Pasado (juventud)	Las copas de los árboles giran sobre de Ana.	Continúa escuchándose música instrumental
800	Ana	81	27	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana con la mirada en los árboles le habla a Otto.	A: así que no voy a llorar. No!
801	Ana	81	28	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana en el medio del bosque nevado, busca con la mirada.	Continúa escuchándose música instrumental
802	Ana	81	29	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija	Pasado (juventud)	A lo lejos ve un cuerpo tirado junto a un árbol.	Continúa escuchándose música instrumental
803	Ana	81	30	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana divisa a Otto. Duda.	Continúa escuchándose música instrumental
804	Ana	81	31	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Fija	Pasado (juventud)	El cuerpo está cubierto por nieve.	Continúa escuchándose música instrumental
805	Ana	81	32	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Ana sale corriendo y grita	A: Otto
806	Ana	81	33	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Ana corre enterrándose en la nieve.	A: He encontrado a Otto
807	Ana	81	34	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Ana sigue avanzando.	Off de Álvaro: está bien?
808	Ana	81	35	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Otto	Travelling en mano	Pasado (juventud)	SUBJETIVA DE ANA: Se acerca al cuerpo	Continúa escuchándose música instrumental
809	Ana	81	36	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana	En mano	Pasado (juventud)	Ana se detiene y le grita a Álvaro.	A: Si
810	Ana	81	37	PG Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana se acerca a Otto.	Continúa escuchándose música instrumental
811	Ana	81	38	PM Conj	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano. Till up	Pasado (juventud)	Ana llega junto a Otto y lo da vuelta.	A: Otto
812	Ana	81	39	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	Mano	Pasado (juventud)	Ana lo toma de la cara y le habla.	A: Otto, estás bien?
813	Ana	81	40	PM perfil	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Otto está con los ojos cerrados y no responde.	Continúa escuchándose música instrumental
814	Ana	81	41	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	Mano	Pasado (juventud)	Ana le sigue hablando.	A: dime que sí. Dime que sí.
815	Ana	81	42	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Otto abre los ojos.	Continúa escuchándose música instrumental
816	Ana	81	43	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana le hace un gesto con la cara.	Continúa escuchándose música instrumental

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
817	Ana	81	44	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Otto está reaccionando.	O: tu eres Ana?
818	Ana	81	45	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana le responde.	A: Si mi niño
819	Ana	81	46	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana besa a Otto en la mejilla.	Continúa escuchándose música instrumental
820	Ana	81	47	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana le quita la nieve de encima a Otto.	Continúa escuchándose música instrumental
821	Ana	81	48	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana vuelve a besar a Otto en la mejilla.	Continúa escuchándose música instrumental
822	Ana	81	49	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana sigue besando a Otto.	Continúa escuchándose música instrumental
823	Ana	81	50	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Otto está ido.	O: Donde está mi madre?
824	Ana	81	51	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana intenta consolarlo.	A:. Nadie lo sabe. Eso depende de ti.
825	Ana	81	52	PM	Día	Ext.	ESPAÑA Montaña nevada	Ana Otto	En mano	Pasado (juventud)	Ana continúa besando a Otto. El cierra los ojos.	Off de Ana: Pero Otto ya no quería estar conmigo. Su culpa era tan grande…
826	Ana	82	1	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana está durmiendo. Escucha unos gritos y abre los ojos.	… que también me incluía a mí. Off de Olga: Otto, Otto, Otto.
827	Ana	82	2	PA	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Olga	Fijo	Pasado (juventud)	Olga abre la puerta de la habitación de Ana.	Ol: ¿Dónde está tu hermano?
828	Ana	82	3	PP a PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Travelling out	Pasado (juventud)	Ana está recién despierta y le contesta sorprendida, mirando al otro lado de la cama.	A: No sé, conmigo no ha dormido.
829	Ana	82	4	PA	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Olga	Fijo	Pasado (juventud)	Olga desde la puerta le dice que no tiene tiempo para juegos.	A: Ana, por favor, sin cachondeos
830	Ana	82	5	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Ana se encoge de hombros.	Continúa escuchándose música instrumental
831	Ana	82	6	PA	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Olga	Fijo	Pasado (juventud)	Olga le habla desde la puerta. Otto se ha ido.	Ol: ¿Has visto cómo ha dejado su cuarto?
832	Ana	82	7	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Paneo	Pasado (juventud)	Ana le niega con la cabeza.	Continúa escuchándose música instrumental
833	Ana	82	8	PA	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Olga	Fijo	Pasado (juventud)	Olga deja la puerta abierta y se retira fastidiada.	Continúa escuchándose música instrumental
834	Ana	82	9	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Cabezal móvil	Pasado (juventud)	Ana se levanta.	Continúa escuchándose música instrumental

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
835	Ana	82	10	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	-	Paneo	Pasado (juventud)	Ana y Olga observan la habitación de Otto desde la puerta.	Ol: ya he mirado debajo de la cama.
836	Ana	82	11	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana Olga Álvaro	Travelling back	Pasado (juventud)	La habitación de Otto está vacía. La cama hecha y los estantes, sin libros.	Continúa escuchándose música instrumental
837	Ana	82	12	PM C a PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	En mano. Paneo	Pasado (juventud)	Ana le hace una pregunta a su madre.	A: Y en el armario? Ol: Prueba a ver, de este se puede esperar cualquier cosa. Off de Ana: Deseé con todas mis fuerzas que estuviera ahí, dormido, desnudo. Ol: Tu hijo se ha largado, lo que faltaba (murmura de fondo)
838	Ana	82	13	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Paneo	Pasado (juventud)	Ana abre la puerta.	Continúa escuchándose música instrumental
839	Ana	82	14	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Fijo	Pasado (juventud)	Ana termina de abrir la puerta del placar, pero Otto no está allí.	Continúa escuchándose música instrumental
840	Ana	82	15	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana toca la pared de fondo del placar, como quién busca una puerta oculta.	Continúa escuchándose música instrumental
841	Otto / Ana	83	1	PD	Día	Int.	ESPAÑA Cuarto pensión	-	Paneo	Pasado (juventud)	Se abre una puerta en la oscuridad.	SOBREIMPRIME: Otto / Ana
842	Otto / Ana	83	2	PG con trapicado	Día	Int.	ESPAÑA Cuarto pensión	Otto Dueña	Fija, cabezal móvil	Pasado (juventud)	Una mujer abre la ventana de una pequeña habitación empapelada. Hay una cama de una plaza y una mesita de luz. Otto observa de pie. Cuando se queda solo, Otto saca un porta retratos de su bolso y lo coloca sobre la mesa.	M: ¿Cuánto tiempo se va a quedar? Ot: No lo sé.
843	Otto / Ana	83	3	PD	Día	Int.	ESPAÑA Cuarto pensión	-	Travelling in, con paneo	Pasado (juventud)	El porta retratos tiene una foto de su madre. Junto a él, Otto deja el corazón rojo.	Continúa escuchándose música instrumental
844	Otto / Ana	84	1	PD a PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Ana	Till up	Pasado (juventud)	Ana tiene en sus manos el corazón que le regaló Otto. Está llorando. Su madre la llama desde afuera de su habitación. Intenta abrir, pero la puerta está trabada. Ana no le contesta.	Ol (en off): Ana, Ana hija abre por favor, Ana…
845	Otto / Ana	84	2	PE	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Álvaro	Fija	Pasado (juventud)	SUBJETIVA DE ANA: El padre de Otto está sentado en una silla en el jardín. Está abatido.	Off de Ana: Lo único que supimos de Otto es que le había quitado dinero a su padre. Mucho

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
846	Otto / Ana	84	3	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Ana	Fija	Pasado (juventud)	Ana sigue llorando.	Ol: (en off): Ana
847	Otto / Ana	84	4	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Olga Ana	Paneos.	Pasado (juventud)	Olga le grita a Ana desde afuera de la ventana golpeando los vidrios. Ana cierra los postigos del lado de adentro. Su madre va a la otra ventana y Ana la cierra. Ana tira el corazón dentro de un placar.	Ol: quiero hablar contigo. Ana! Pero qué te pasa hija. A ti te tiene que ver un psiquiatra. Ana!
848	Otto / Ana	84	5	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Ana	Paneo	Pasado (juventud)	Ana cierra la puerta del placar.	Continúa escuchándose música instrumental
849	Otto / Ana	84	6	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Habitación Ana	Ana	Paneo	Pasado (juventud)	Recorrido háptico por la puerta y el cuerpo de Ana.	Continúa escuchándose música instrumental
850	Otto / Ana	84	4	PD	Día	Int.	ESPAÑA Cuarto pensión	-	Travelling. En mano.	Pasado (juventud)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto se choca contra puertas y paredes.	Continúa escuchándose música instrumental
851	Otto / Ana	84	5	PM	Día	Int.	ESPAÑA Cuarto pensión	Otto	Travelling. En mano	Pasado (juventud)	Otto se choca contra las paredes. Está llorando y preso de una crisis de nervios.	Continúa escuchándose música instrumental, hasta que funde con las imágenes.
852	Otto / Ana	Funde a blanco.										
853	Otto / Ana	85	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana	Paneo	Pasado (adultez)	Ana camina por la Plaza Mayor.	-
854	Otto / Ana	85	2	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Paneo	Pasado (adultez)	Otto camina por la Plaza Mayor.	-
855	Otto / Ana	85	3	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana	Paneo	Pasado (adultez)	Ana camina por la Plaza Mayor.	Off de Ana: Mi madre se iba a separar de Álvaro. Me propuso irme a vivir con ella.
856	Otto / Ana	85	4	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Paneo	Pasado (adultez)	Otto camina por la Plaza Mayor.	Off de Otto: el dinero que le cogí a mi padre se me estaba terminando, y eso me ayudó a ponerme en marcha.
857	Otto / Ana	85	5	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana	Paneo	Pasado (adultez)	Ana camina por la Plaza Mayor.	Off de Ana: Pero yo no quería vivir en ningún sitio
858	Otto / Ana	85	6	PA	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Paneo	Pasado (adultez)	Otto camina por la Plaza Mayor.	Off de Otto: Recuerdo que era primavera
859	Otto / Ana	85	7	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Travelling in, travelling out, paneo	Pasado (adultez)	Ana y Otto se cruzan en el centro de la plaza frente a un puesto de diarios. Luego se sientan en un bar a pocos pasos de distancia.	-
860	Otto / Ana	85	8	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Ana está sentada en silencio. Detrás lo vemos a Otto.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
861	Otto / Ana	85	9	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto está sentado y mira al cielo. Detrás la vemos a Ana.	-
862	Otto / Ana	85	10	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	-	Fijo	Pasado (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO / ANA: Imagen del cielo.	-
863	Otto / Ana	85	11	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana está mirando el cielo.	-
864	Otto / Ana	85	12	PA Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto mira a la gente caminar.	-
865	Otto / Ana	85	13	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Chicas	Paneo	Pasado (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Sigue con la mirada a una chica.	-
866	Otto / Ana	85	14	PA Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto agudiza la mirada.	-
867	Otto / Ana	85	15	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Chicas	Paneo	Pasado (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Sigue con la mirada a otra chica.	-
868	Otto / Ana	85	16	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto baja la mirada.	-
869	Otto / Ana	85	17	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Ana busca entre la gente con la vista.	-
870	Otto / Ana	85	18	PA Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Chicos	Paneos	Pasado (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Sigue con la vista a un chico, luego a otro.	-
871	Otto / Ana	85	19	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Ana no sabe a dónde mirar	-
872	Otto / Ana	85	20	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto abre el diario.	-
873	Otto / Ana	85	21	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	-	Fijo	Pasado (adultez)	En una página del diario vemos un letrero que dice: TRABAJO.	-
874	Otto / Ana	85	22	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Detrás de Ana, Otto saca un paquete de cigarrillos.	-
875	Otto / Ana	85	23	PP con ref.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Otto enciende un cigarrillo.	-
876	Otto / Ana	85	24	PP con ref.	Fijo	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto Ana	Paneo, travelling back	Pasado (adultez)	Ana huele el humo del cigarro que Otto lanzó. Ella no trae cigarrillos, pero ve un paquete en la mesa contigua. Le toca la espalda al hombre que leía allí sentado (que resulta ser el antiguo profesor de escuela de Otto) y le pide uno.	A: Perdona, ¿me das un cigarro por favor? P: Es negro y un poco fuerte. A: lo que sea, con tal de fumar.
877	Otto / Ana	85	25	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Travelling lateral	Pasado (adultez)	Otto lee atento el diario.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
878	Otto / Ana	85	26	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	-	Fijo	Pasado (adultez)	Leemos un anuncio que dice: "Se necesita piloto. Para aerotaxi y mensajería aérea. Larga distancia. Apartado 9693"	-
879	Otto / Ana	85	27	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Javier (profesor)	Fijo	Pasado (adultez)	Ana enciende su cigarrillo con fuego que le convida el profesor.	A: Gracias. Yo te conozco. P: Ah ¿sí?, perdona, yo a ti no. A: ¿te gustan las casualidades?
880	Otto / Ana	85	28	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto hace un círculo alrededor del anuncio que busca pilotos.	-
881	Otto / Ana	85	29	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Javier (profesor)	Fijo	Pasado (adultez)	El profesor le responde. Ana le cuenta la historia de esa casualidad.	P: depende, las hay buenas y malas. A: Fui alumna de Sofía. P: Ah.
882	Otto / Ana	85	30	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Till up	Pasado (adultez)	Otto sigue fumando. Levanta la vista y vuelve a mirar el anuncio.	-
883	Otto / Ana	85	31	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Fijo	Pasado (adultez)	Otto escribe el nombre de Ana dentro del círculo que rodeaba al anuncio.	-
884	Otto / Ana	85	32	PM Con	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Javier (profesor)	Fijo	Pasado (adultez)	Ana y el Profesor se presentan.	A: Ana P: y yo Javier. A: estás separado de Sofía, verdad? P: Si. A: ya no quedan casualidades buenas.
885	Otto / Ana	85	33	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Otto	Paneos	Pasado (adultez)	Otto agarra sus cosas y se levanta.	Comienza a escucharse música instrumental que se desvanece rápidamente
886	Otto / Ana	85	34	PM Conj.	Día	Ext.	ESPAÑA Plaza Mayor	Ana Javier (profesor)	Travelling in	Pasado (adultez)	Ana y Javier siguen charlando. Otto se levanta detrás y se marcha.	A: Es culpa mía, las gasté muy pronto P: Tu eres la hermana de Otto A: Si, tenemos los nombres capicúa. Eso no se borra.
887	Otto / Ana	86	1	PP	Noche	Ext.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto vuela de noche un avión.	Off de Otto: mi vida estaba ciega. Comprendí que por dejar a Ana, me había quedado sin destino.
888	Otto / Ana	87	1	PE	Noche	Ext.	FINLANDIA Avión de mensajería. Pista aeropuerto	Otto	Fija	Pasado (adultez)	En la pista de aterrizaje, Otto aguarda mientras cargan un avión de mensajería. El mismo avión que ya hemos visto.	Off de Otto: así que yo solo tuve que inventarme uno: Finlandia.
889	Otto / Ana	88	1	PM perfil	Noche	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto pilotea un avión en la noche.	Off de Otto: volar de noche y dormir de día. ¿Qué podrá esperar de una vida así?
890	Otto / Ana	89	1	PE	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Travelling in	Pasado (adultez)	Otto llega a la casa familiar y se asoma por una ventana.	Se escucha el ruido de un televisor prendido en el interior de la casa.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
891	Otto / Ana	89	2	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	A través de la ventana Otto está asomado. La televisión está prendida.	Se escucha el ruido de un televisor prendido en el interior de la casa.
892	Otto / Ana	89	3	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Álvaro está viendo las noticias. La presentadora es Olga.	Se escucha el ruido de un televisor prendido en el interior de la casa.
893	Otto / Ana	89	4	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	A través de la ventana Otto está asomado.	Se escucha el ruido de un televisor prendido en el interior de la casa.
894	Otto / Ana	89	5	PE de espaldas	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Paneo	Pasado (adultez)	Otto se decide y toca timbre.	Se escucha el ruido de un televisor prendido en el interior de la casa.
895	Otto / Ana	89	6	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro abre la puerta.	-
896	Otto / Ana	89	7	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto y Álvaro se miran.	-
897	Otto / Ana	89	8	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto y Álvaro se miden en silencio. Álvaro le habla primero.	A: Qué haces aquí?
898	Otto / Ana	89	9	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto le responde.	O: he venido de visita. Estoy bien. ESPAÑA
899	Otto / Ana	89	10	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro lo rechaza.	A: ya es tarde para estar bien. Llegas tarde a todo. No quiero saber nada de ti.
900	Otto / Ana	89	11	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto le responde.	O: Yo tampoco.
901	Otto / Ana	89	12	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro se le acerca.	A: ah ¿no?
902	Otto / Ana	89	13	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Travelling in	Pasado (adultez)	Otto le dice que no lo ha venido a ver.	O: No, no he venido a verte.
903	Otto / Ana	89	14	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro mira a su hijo muy serio.	-
904	Otto / Ana	89	15	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro le pega una cachetada a Otto.	-
905	Otto / Ana	89	16	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro está sorprendido. Enojado. Mira a Otto.	-
906	Otto / Ana	89	17	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto se recupera del golpe.	A (en off): ¿por que...
907	Otto / Ana	89	18	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro le reprocha a Otto su decisión de mudarse con ellos.	... te viniste a vivir aquí? No has parado hasta destrozar mi vida. ¿Estás contento?
908	Otto / Ana	89	19	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto le pregunta por su situación actual.	OT: Qué ha pasado?
909	Otto / Ana	89	20	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro le responde.	A: Se han ido. Me han dejado solo. Ya me ves, estoy mal de los nervios.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
910	Otto / Ana	89	21	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Otto traga saliva.	Ot: Dónde están?
911	Otto / Ana	89	22	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro está visiblemente desbastado.	A: Pues no sé.
912	Otto / Ana	89	23	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto le pregunta por Ana.	O: ¿Y Ana?
913	Otto / Ana	89	24	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro le responde.	A: Por ahí, se ha ido a vivir con un profesor. Uno tuyo, del cole.
914	Otto / Ana	89	25	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto repregunta.	Ot: ¿Con quién?
915	Otto / Ana	89	26	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro le responde con cinismo.	A: Pues, uno que no supo ayudarte a ti y que ahora se tira a tu hermana que es veinte años más joven.
916	Otto / Ana	89	27	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto mira hacia abajo.	-
917	Otto / Ana	89	28	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro continua.	A: El mundo se está volviendo egoísta. Hay mucho hijo'e puta vivo
918	Otto / Ana	89	29	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto le responde.	O: Ya veo cómo estás.
919	Otto / Ana	89	30	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro se le acerca a Otto mientras le reprocha.	A: tú nunca has visto nada, y ESPAÑA menos de mí.
920	Otto / Ana	89	31	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro se acerca a Otto.	-
921	Otto / Ana	89	32	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro se para más cerca de Otto.	A: Soy tu padre, no?
922	Otto / Ana	89	33	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto le habla a los ojos.	O: Lo siento mucho, papá.
923	Otto / Ana	89	34	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro le habla con resignación.	A: pues lo sientes tarde. Aquí está todo arrasado.
924	Otto / Ana	89	35	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto baja la mirada y le pregunta si sigue enamorado de Olga.	O: Sigues enamorado de Olga
925	Otto / Ana	89	36	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro se sonríe y asiente con la cabeza.	-
926	Otto / Ana	89	37	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto le hace una media sonrisa.	-
927	Otto / Ana	89	38	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro	Fija	Pasado (adultez)	Álvaro cierra los ojos y arruga el ceño.	-
928	Otto / Ana	89	39	PP	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Otto	Fija	Pasado (adultez)	Otto baja la mirada.	-
929	Otto / Ana	90	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Niño rubio y alumnos	Fija	Pasado (adultez)	Ana está parada frente a una clase de niños varones.	A: dibujad a una persona.
930	Otto / Ana	90	2	PA	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana y alumnos	Paneo	Pasado (adultez)	Un chico rubio le responde con otro pregunta.	N: a quién?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
931	Otto / Ana	90	3	PG	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Niño rubio y alumnos	Fija	Pasado (adultez)	Ana se acerca y le contesta.	A: Ah, eso es cosa de cada uno.
932	Otto / Ana	90	4	PG Picado	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana y alumnos	Fija	Pasado (adultez)	Los niños escriben.	-
933	Otto / Ana	90	5	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Todos los niños escriben. Ana se sienta en su escritorio.	-
934	Otto / Ana	90	6	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Javier y alumnos	Fijo	Pasado (adultez)	Ana mira por la ventana. A través del vidrio lo vemos a Javier en otra clase.	-
935	Otto / Ana	90	7	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana lo sigue mirando hasta que algo llama su atención.	-
936	Otto / Ana	90	8	PG Picado	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana y alumnos	Fija	Pasado (adultez)	Un avión de papel cruza el aula.	-
937	Otto / Ana	90	9	PD	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	-	Fijo	Pasado (adultez)	El avión aterriza en el suelo.	-
938	Otto / Ana	90	10	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana lo mira.	-
939	Otto / Ana	90	11	PD	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Fijo	Pasado (adultez)	Una niña se levanta y lo recoge.	-
940	Otto / Ana	90	12	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana la sigue con la mirada.	-
941	Otto / Ana	90	13	PP a PM	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	paneo	Pasado (adultez)	La niña vuelve a su asiento.	-
942	Otto / Ana	90	14	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Paneo	Pasado (adultez)	Ana se levanta.	-
943	Otto / Ana	90	15	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Paneo	Pasado (adultez)	La niña se sienta.	-
944	Otto / Ana	90	16	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Travelling in	Pasado (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Se acerca a la niña.	-
945	Otto / Ana	90	17	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana le pide que le dé el avión.	A: Dame eso
946	Otto / Ana	90	18	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Fijo	Pasado (adultez)	La niña la mira.	-
947	Otto / Ana	90	19	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana tiene una media sonrisa en el rostro.	-
948	Otto / Ana	90	20	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Fijo	Pasado (adultez)	La niña tímida le da el avión de papel.	-
949	Otto / Ana	90	21	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana le pregunta si es de ella.	A: ¿Lo has hecho tú?
950	Otto / Ana	90	22	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Fijo	Pasado (adultez)	La niña niega con la cabeza.	-
951	Otto / Ana	90	23	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana le pregunta quién lo ha hecho.	A: ¿Quién lo ha hecho?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
952	Otto / Ana	90	24	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Niño rubio	fija	Pasado (adultez)	La niña se encoge de hombros.	-
953	Otto / Ana	90	25	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana mira hacia el fondo del salón.	-
954	Otto / Ana	90	26	PD con trapicado	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Un chico rubio la está mirando y baja la vista.	-
955	Otto / Ana	90	27	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana mira al avión.	-
956	Otto / Ana	90	28	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Niña	fija	Pasado (adultez)	Ana lo abre. La hoja está en blanco.	-
957	Otto / Ana	90	29	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana vuelve a mirar a la niña, esta seria.	-
958	Otto / Ana	90	30	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Fijo	Pasado (adultez)	La niña la mira.	-
959	Otto / Ana	90	31	PP	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana	Fijo	Pasado (adultez)	Ana le devuelve el avión.	A: Toma
960	Otto / Ana	90	32	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	niña	Fijo	Pasado (adultez)	La niña estira el brazo.	-
961	Otto / Ana	90	33	PG Picado	Día	Int.	ESPAÑA Colegio / Aula Ana	Ana y alumnos	Fijo	Pasado (adultez)	Ana se sienta en su escritorio.	-
962	Otto / Ana	91	1	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Otto	-	Fijo	Pasado (adultez)	La foto de la madre de Otto está en un porta retratos.	Off. Voz de mujer1: ¿Quién es?
963	Otto / Ana	92	1	PG	Noche	Int.	ESPAÑA Ático de Otto	Otto / Amante 1	Fijo Altura baja	Presente (adultez)	Otto sube por una escalera a una habitación en un ático. Una mujer observa detenida un rincón del cuadro.	Ot: Mi madre
964	Otto / Ana	93	1	PG	Noche	Int.	ESPAÑA Ático de Otto	Otto / Amante 2	Fijo Altura baja	Presente (adultez)	Otto está acostado en la cama (es el mismo encuadre que el plano anterior). Hay otra mujer que mira en la misma dirección que la anterior.	M2: ¡Qué guapa! Ot: Si, murió de amor.
965	Otto / Ana	94	1	PG	Noche	Int.	ESPAÑA Ático de Otto	Otto / Amante 1	Fijo Altura baja	Presente (adultez)	Otto y una muchacha comienzan a sacarse la ropa, mientras comentan la foto. La cámara está en el mismo lugar que el plano anterior.	M3:¿Cómo se puede morir de amor? Ot: Abandonada
966	Otto / Ana	95	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA Ático de Otto	Otto / Amante 1	Fijo Altura baja	Presente (adultez)	Otto baja las escaleras desnudo. En la cama una mujer desnuda mira la fotografía. La cámara está en el mismo lugar que en el plano anterior.	M4: Estás de broma Ot: era alemana y murió de buena, limpiando una lechuga
967	Otto / Ana	96	1	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Otto	-	Fijo	Presente (adultez)	Vemos la fotografía de la madre de Otto en un portarretratos.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
968	Otto / Ana	97	1	PP a PM	Día	Ext.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro / Ana	Travelling back	Presente (adultez)	Álvaro abre la puerta de su casa. Ana está fuera.	A: Ana!, que sorpresa.
969	Otto / Ana	98	1	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro / Ana	Travelling back	Presente (adultez)	Ana entra en la antigua casa familiar. Abraza a Álvaro y llegan al living. Ana observa la sala.	A: qué tal va tu vida? Al: No hay nada especial. Y tú? Sigues con tu profesor? A: No es mi profesor. Y ahora soy yo la profesora
970	Otto / Ana	98	2	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	-	Fijo	Presente (adultez)	La sala de estar está igual que cuando vivían todos juntos. Todo está ordenado.	-
971	Otto / Ana	98	3	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro / Ana	Travelling back Termina en contrapicado, con altura baja	Presente (adultez)	Ana se acerca a un porta retratos y observa la fotografía.	A: ¿qué tal tu madre? An: Bien. Lleva años diciendo que quiere irse a Australia. Al: Demasiado lejos. A esa si la dejas suelta se sale del mapa
972	Otto / Ana	98	4	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sujeta un porta retratos, donde podemos ver una foto de Otto, Álvaro y una muchacha joven junto al mar. Ana se refleja en el vidrio.	Al (en off): Es del verano pasado. Estuvimos dos semanas en Portugal. An: ¿Qué tal está Otto?
973	Otto / Ana	98	5	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro / Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está junto a la fotografía. Álvaro le habla desde atrás. Ana mira otra imagen.	Al: No lo sé. Supongo que bien. Ya sabes cómo es. Se niega a decirme en donde vive ni en que trabaja, pero de vez en cuando me llama por teléfono, me hace visitas sin avisar.
974	Otto / Ana	98	6	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	-	Fija	Presente (adultez)	En otro porta retratos vemos la antigua foto que se habían sacado los cuatro frente a la casa.	-
975	Otto / Ana	98	7	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	-	Fija	Presente (adultez)	Un re-encuadre en la fotografía nos muestra el rostro de Otto	-
976	Otto / Ana	98	8	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	-	Fija	Presente (adultez)	Otro re-encuadre nos muestra el papel que Ana le había dado a Otto y que él tenía en uno de sus puños.	-
977	Otto / Ana	98	9	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga	Álvaro / Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sigue con la mirada en la foto. Los ojos se le llenan de lágrimas.	Al: si os hubierais llevado bien, como hermanos, esta casa seguiría siendo un hogar.
978	Otto / Ana	99	1	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana / Olga	Travelling back	Presente (adultez)	Alguien llama a la puerta. Luego toca timbre. Aparece Olga de espaldas y abre. Entra Ana, apurando el paso y tira un bolso junto a la puerta.	A: Mamá, déjame dinero. Ol: Qué ha pasado?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
979	Otto / Ana	99	2	PA Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana /Álvaro Mitelman	Fija	Presente (adultez)	Ana se ha separado de Javier. Llega a la sala, donde Álvaro Mitelman lee el diario.	A: Acabo de dejar a Javier.
980	Otto / Ana	99	3	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana / Olga	Paneo	Presente (adultez)	Olga se acerca a ellos. Ana quiere irse. Olga se lo reprocha.	Ol: Me lo estaba viendo venir. Y qué vas a hacer ahora? A: Quiero desaparecer durante un tiempo Ol: Ay hija, que inoportuna eres. Sabes que el mes que viene nos vamos a Australia
981	Otto / Ana	99	6	Plano Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana Álvaro Olga	Travelling back	Presente (adultez)	Olga le habla en el pasillo antes de que Ana se vaya. Ana se detiene y la escucha de espaldas.	A: Buen viaje. O: Ana espera, no seas orgullosa. Puedes quedarte en esta casa hasta que nos marchemos. Después ya no, porque la hemos alquilado
982	Otto / Ana	99	7	PM Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana Olga	Fija	Presente (adultez)	Ana rechaza su ofrecimiento.	A: No. Este es el primer sitio donde Javier me buscaría.
983	Otto / Ana	99	8	Plano Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana Álvaro Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga se encoge de hombros, lo mira a Álvaro y luego a Ana. Le propone irse a Australia con ellos	Ol: Pues vente con nosotros a Australia.
984	Otto / Ana	99	9	PM . Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana Olga	Paneo	Presente (adultez)	Ana vuelve sobre sus pasos a la sala. Parece interesada en la propuesta de su madre.	A: ¿Está muy lejos? Ol: Muy lejos, muy cerca, siempre pasa algo.
985	Otto / Ana	99	10	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Olga	Fijo	Presente (adultez)	Olga le habla a su hija.	Ol: A ver, qué quieres hacer?
986	Otto / Ana	99	11	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana	Fijo	Presente (adultez)	Ana le responde.	A: no sé, irme
987	Otto / Ana	99	12	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Olga	Fijo	Presente (adultez)	Olga le vuelve a preguntar, un poco irritada.	Ol: ¿A dónde?
988	Otto / Ana	99	13	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana	Pan	Presente (adultez)	Ana le responde lo primero que se le ocurre.	A: A Laponia
989	Otto / Ana	99	14	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana Olga	Travelling back	Presente (adultez)	Olga se altera. Ana arranca hacia la puerta.	Ol: Ana por favor. Hay que pensar mejor las cosas. No se puede dejar de repente a un hombre con el que llevas viviendo cuatro años.
990	Otto / Ana	99	15	PM C Conj.	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana Olga	Paneo Travelling in	Presente (adultez)	Olga la sigue diciéndole que no puede dejar a Javier. Álvaro Mitelman le hace una propuesta.	Ol: en su casa. Porque tú no tienes nada, sin haber pensado antes en un plan. A: Es cierto. Tú siempre has sido muy práctica. AR: ¿Quieres ir a Laponia?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
991	Otto / Ana	99	16	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Álvaro Mitelman	Fijo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana se acerca a Álvaro.	Comienza a escucharse música instrumental AR: Mi padre vive en Finlandia, en una ciudad llamada Rovaniemi,
992	Otto / Ana	99	17	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana	Travelling back	Presente (adultez)	Ana se acerca a Álvaro.	y tiene una cabaña en a un lago, dentro del Círculo Polar.
993	Otto / Ana	99	18	PM	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Álvaro Mitelman	Travelling in	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana se acerca a Álvaro.	El mes que viene, de noche, no se pone el sol
994	Otto / Ana	99	19	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Ana	Travelling back	Presente (adultez)	Ana se acerca a Álvaro. Está interesada en su propuesta.	Continúa escuchándose música instrumental
995	Otto / Ana	99	20	PM C	Día	Int.	ESPAÑA Casa Olga y Álvaro Mitelman	Álvaro Mitelman	Fija	Presente (adultez)	Álvaro le cuenta del Sol de la media noche.	AR: es el sol de la media noche. Es otro mundo.
996	Otto / Ana	100	1	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Avión	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana viaja junto a la ventanilla de un avión.	Continúa escuchándose música instrumental
997	Otto / Ana	100	2	PD	Día	Int.	FINLANDIA Avión	Ana	Fija Contrapicado	Presente (adultez)	Vemos la imagen de un reno y un bosque en una guía para viajeros que Ana va leyendo.	Continúa escuchándose música instrumental
998	Otto / Ana	100	3	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Avión	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana aparta la mirada del libro.	Continúa escuchándose música instrumental
999	Otto / Ana	101	1	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Avión	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira por la ventana.	Continúa escuchándose música instrumental
1000	Otto / Ana	102	1	PG	Día	Int.	FINLANDIA Avión	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana ve un pequeño avión que sobrevuela la costa de Finlandia.	Continúa escuchándose música instrumental
1001	Otto / Ana	103	1	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Avión	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sigue con la mirada a la avioneta.	Continúa escuchándose música instrumental
1002	Otto / Ana	104	1	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto viaja dentro de una avioneta y mira hacia arriba.	Continúa escuchándose música instrumental
1003	Otto / Ana	105	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Avión	-	Fijo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos un avión de pasajeros de *SAS* que cruza sobre la avioneta de Otto. Saca la cabeza por la ventanilla.	Continúa escuchándose música instrumental
1004	Otto / Ana	106	1	PM	Día	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	Otto	Fijo Contrapicado	Presente (adultez)	Otto vuelve a acomodarse frente a los controles.	Continúa escuchándose música instrumental, hasta que funde con las imágenes.
1005	Otto	Funde a celeste claro Sobreimprime: Otto (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1006	Otto	107	1	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fijo	Presente (adultez)	Una imagen plena del televisor, nos muestra un hidroavión cruzando unas montañas.	-
1007	Otto	107	2	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fijo	Presente (adultez)	Otto hace anillos con el humo que sale de su boca, mientras mira televisión.	-
1008	Otto	107	3	PE	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fijo	Presente (adultez)	En la televisión, el avión que volaba cerca del agua, se estrella contra una montaña.	-
1009	Otto	107	4	PE	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto Álvaro	Fijo	Presente (adultez)	Otto junto a su padre miran televisión.	Al: Estás fumando mucho Ot: Es que me aburren estas -películas de catástrofes humanas.
1010	Otto	107	5	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fijo	Presente (adultez)	Una imagen plena del televisor nos muestra al avión estrellado.	-
1011	Otto	107	6	PM C Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto Álvaro	Fijo	Presente (adultez)	Otto y Álvaro están sentados frente a la televisión.	Al: De pequeño te gustaban las de combates aéreos,, caza-bombarderos. Ot: He cambiado mucho Al: Tanto? Ot: Del todo. Al: No me digas que ahora te dan miedo los aviones. Has volado alguna vez? Ot: Si, y no me da miedo.
1012	Otto	107	7	PM Conj.	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto Álvaro	Paneo	Presente (adultez)	Otto se levanta y se despide de su padre. Álvaro le dice que llegó un sobre para él.	Ot: Me voy a mi casa. Al: Ven a verme más a menudo. Ot: La semana que viene. Al: Ah, me olvidaba. La semana pasada llegó un sobre para ti. Lo he dejado ahí, encima de la mesa. Comienza a escucharse música instrumental Ot: ¿De quién es? Al: No sé, no pone nombre. Solo una dirección,

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1013	Otto	107	8	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto tiene en la mano un sobre papel madera.	Al: …de Finlandia.
1014	Otto	107	9	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto mira el sobre.	Continúa escuchándose música instrumental
1015	Otto	107	10	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Paneo	Presente (adultez)	Algo en el sobre llama la atención de Otto.	Continúa escuchándose música instrumental
1016	Otto	107	11	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fija	Presente (adultez)	En el anverso del sobre se lee: RTE: 663340 NORTE 025502 ESTE ROVANIEMI LAPONIA FIN – LANDIA	Continúa escuchándose música instrumental
1017	Otto	107	12	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto sigue mirando el sobre.	Off de Otto: Lo reconocí todo.
1018	Otto	107	13	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fija	Presente (adultez)	En una esquina del sobre hay unas calcomanías pegadas con la matrícula del avión (OH – CGA) y un cartel de Priority.	… hasta la matrícula del avión
1019	Otto	107	14	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto recorre el sobre con la vista, hasta que la desvía	Y el número de envío. Lo que más me impresionó en un primer momento, es que aquel sobre lo había traído yo. Sin saberlo
1020	Otto	107	15	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto mira el portarretratos con la foto familiar.	Off de Otto: quién más lo sabría?
1021	Otto	107	16	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fija	Presente (adultez)	Un re-encuadre en la foto nos muestra el rostro de Ana.	Continúa escuchándose música instrumental
1022	Otto	107	17	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto vuelve la vista al sobre	Continúa escuchándose música instrumental
1023	Otto	107	18	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto abre el sobre.	Continúa escuchándose música instrumental
1024	Otto	107	19	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto está impaciente	Continúa escuchándose música instrumental
1025	Otto	107	20	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto mira el interior del sobre, y saca de adentro un avión de papel. Lo abre.	Continúa escuchándose música instrumental
1026	Otto	107	21	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto lee lo que hay escrito dentro.	Continúa escuchándose música instrumental
1027	Otto	107	22	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto sostiene el papel con ambas manos. Allí se lee: Estas noches te espero, mirando al sol. ¡Venga valiente, salta por la ventana!	Off de Ana: Estas noches te espero, mirando al sol. ¡Venga valiente, salta por la ventana!

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1028	Otto	107	23	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija Cabezal móvil	Presente (adultez)	Otto termina de leer. Y mira hacia un costado.	Otto (para sí): Valiente
1029	Otto	107	24	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	-	Fija	Presente (adultez)	Un re-encuadre en la fotografía familiar nos muestra a Otto teniendo el puño cerrado con un papel en la mano.	Continúa escuchándose música instrumental
1030	Otto	107	25	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija Cabezal móvil	Presente (adultez)	Otto vuelve a mirar el papel. Está emocionado.	Continúa escuchándose música instrumental
1031	Otto	107	26	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto abre el sobre y ve otro papel dentro.	Continúa escuchándose música instrumental
1032	Otto	107	27	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija cabezal móvil	Presente (adultez)	Otto está sorprendido.	Continúa escuchándose música instrumental
1033	Otto	107	28	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija cabezal móvil	Presente (adultez)	Otto saca un sobre más pequeño de adentro del sobre marrón.	Continúa escuchándose música instrumental
1034	Otto	107	29	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto lee lo que allí dice. .	Continúa escuchándose música instrumental
1035	Otto	107	30	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: En el sobre se lee: "La casualidad que estábamos esperando"	Off de Ana: la casualidad que estábamos esperando.
1036	Otto	107	31	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto	Cabezal móvil Fijo	Presente (adultez)	Otto esboza una sonrisa.	Continúa escuchándose música instrumental que funde hasta desaparecer
1037	Otto	107	32	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa Álvaro y Olga / Living	Otto Álvaro	Fija	Presente (adultez)	Otto se da vuelta y le habla a su padre.	Ot: papá, me voy a quedar a dormir aquí esta noche Al: Muy bien, ahí sigues teniendo tu cuarto.
1038	Otto	108	1	PM C	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Pasillo	Otto	Paseo	Presente (adultez)	Otto enciende la luz de su antiguo cuarto. Todo está tal cual él lo dejó hace años. Apaga la luz y camina hacia una puerta al fondo del pasillo.	-
1039	Otto	109	1	PG	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Habitación Ana	Otto	Paneo Travelling in	Presente (adultez)	Otto abre la puerta y entra al cuarto de Ana. La cierra y se sienta en la cama. Lee lo que está escrito en el sobre y lo abre. Comienza a leer la carta.	Off de Ana: La casualidad que estábamos esperando. He conocido al auténtico Otto
1040	Otto	109	2	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Habitación Ana	Otto	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto sostiene con las dos manos la carta.	Aquel piloto alemán al que tu abuelo salvó la vida.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1041	Otto	109	3	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Habitación Ana	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto se sonríe	Fue una buena idea salvarle la vida. También lo de compartir con él un cigarro, porque Otto se fugó a Finlandia con una española. Ves, dejó la guerra.
1042	Otto	109	4	PD	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Habitación Ana	Otto	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: La carta.	Luego tuvo un hijo al que llamó Álvaro que es el novio de mi madre.
1043	Otto	109	5	PP	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Habitación Ana	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto sigue leyendo y da vuelta la página.	¿Qué te parece? Pues aún hay algo más, lo mejor.
1044	Otto	109	6	PM C Perfil	Noche	Int.	ESPAÑA Casa de Álvaro y Olga / Habitación Ana	Otto	Travelling in	Presente (adultez)	Otto lee atento la carta. Nos acercamos a la ventana.	Después de despedirse de tu abuelo, Otto caminó por el bosque y llegó a un caserío bombardeado.
1045	Otto	110	1	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	-	Travelling, paneos En mano	Presente (adultez)	Vemos una casa destruida.	Comienza a escucharse música instrumental
1046	Otto	110	2	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	Piloto	Paneo	Presente (adultez)	Un piloto camina por ahí dentro. No le vemos la cara.	l Continúa escuchándose música instrumental
1047	Otto	110	3	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	Hombre	Paneos travelling in En mano	Presente (adultez)	SUBJETIVA DEL PILOTO: Ve a un hombre en el medio de los escombros.	Off de Ana: Ahí encontró a un hombre. Estaba muerto. Su hija le lloraba desconsolada. Él era todo lo que le quedaba en el mundo.
1048	Otto	110	4	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	Hombre Hija	Paneos travelling in En mano	Presente (adultez)	SUBJETIVA DEL PILOTO: El piloto se acerca. Desde atrás del hombre aparece una muchacha.	La chica, al ver al piloto, salió corriendo.
1049	Otto	110	5	PD	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	Piloto	Paneo	Presente (adultez)	Las piernas del piloto se quedan quietas.	Continúa escuchándose música instrumental
1050	Otto	110	6	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	Hombre Hija	Paneos travelling in En mano	Presente (adultez)	La muchacha sale corriendo. Vemos que el personaje está interpretado por la misma actriz que lo hace con el de Ana.	Continúa escuchándose música instrumental
1051	Otto	110	7	PG	Día	Int.	ESPAÑA Casa bombardeada	Hombre	Travelling out Paneo En mano	Presente (adultez)	Atraviesa la casa y sale corriendo.	Continúa escuchándose música instrumental
1052	Otto	111	1	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija (Ana)	Travelling in en mano	Presente (adultez)	SUBJETIVA DEL PILOTO: La muchacha corre delante de el en el medio del bosque.	Continúa escuchándose música instrumental
1053	Otto	111	2	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Piloto	Travelling out en mano	Presente (adultez)	El piloto corre por el bosque detrás de ella. Aún no le vemos la cara.	Otto la persiguió por el bosque

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1054	Otto	111	3	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija (Ana)	Travelling in en mano	Presente (adultez)	La muchacha continúa corriendo delante del piloto.	Se llamaba cristina
1055	Otto	111	4	PD a PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Piloto	Travelling out en mano	Presente (adultez)	El piloto corre en el bosque. Le vemos la cara. Está interpretado por el mismo actor que hace las veces de Otto	Continúa escuchándose música instrumental
1056	Otto	111	5	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija	Travelling in en mano	Presente (adultez)	La muchacha se escapa.	Solo tenía diecisiete años y corrió muchísimo.
1057	Otto	111	6	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Piloto	Travelling out en mano	Presente (adultez)	El piloto se acerca.	Continúa escuchándose música instrumental
1058	Otto	111	7	PG	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija	Travelling in en mano	Presente (adultez)	La muchacha cae al suelo.	Hasta que se calló.
1059	Otto	111	8	PD	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Piloto	Travelling out en mano	Presente (adultez)	El piloto está muy cerca.	Continúa escuchándose música instrumental
1060	Otto	111	9	PG Conj. a PP	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija	Travelling in en mano	Presente (adultez)	La muchacha está muy cerca. El piloto está allí. Ella lo mira fijo.	Otto se quedó de pie mirándola de tal forma, que ella sintió que le pedía perdón y así era.
1061	Otto	111	10	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Piloto	Travelling in	Presente(adultez)	El piloto la mira detenidamente y se agacha.	Porque Otto se prometió en silencio
1062	Otto	111	11	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija	Till down	Presente (adultez)	Ella lo sigue con la mirada.	Que si ella le perdonaba
1063	Otto	111	12	PM C	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Piloto	Travelling in	Presente (adultez)	Él la mira en silencio.	Le llevaría a un país en paz para cuidarla toda la vida.
1064	Otto	111	13	PP	Día	Ext.	ESPAÑA Bosque	Hija Piloto	Fijo	Presente (adultez)	El piloto le toma la cara con las manos, en un gesto de ternura.	Continúa escuchándose música instrumental
1065	Ana	Funde a celeste claro Sobreimprime: Ana (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										La música funde con la imagen
1066	Ana	112	1	PD a PM Conj	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto Ana	Travelling out, paneo	Presente (adultez)	Sobre un mapa, unas manos de anciano marcan una determinada zona. Luego vemos que es un hombre viejo, Otto el Piloto, que habla español con acento alemán. Le cuenta a Ana de su cabaña.	OP: La cabaña está aquí entre el bosque y el lago. Justo en el límite del círculo polar. Te pueden traer la comida a casa. Incluso en pleno invierno. Tienes que hablar con la tienda del pueblo. Espero que aún este abierta. Desde que murió mi mujer, ya no voy por allí.
1067	Ana	112	2	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana mira unas fotos.	Hace siete años.
1068	Ana	112	3	PD	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	-	Fija	Presente (adultez)	Vemos la foto de una mujer mayor en un porta retratos en la pared.	-
1069	Ana	112	4	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto pronuncia un nombre de mujer mirando el relato.	OP: Cristina

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1070	Ana	112	5	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira la fotografía.	-
1071	Ana	112	6	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le habla a Ana de su mujer.	Era española, como tu
1072	Ana	112	7	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana se vuelve hacia las demás fotografías.	-
1073	Ana	112	8	PD	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	-	Fija	Presente (adultez)	Vemos la foto de una jovencita en otro portarretratos.	A: (off): aquí parece muy joven.
1074	Ana	112	9	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se da vuelta y lo mira a Otto.	A: Casi una niña
1075	Ana	112	10	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto asiente.	OP: Si
1076	Ana	112	11	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana vuelve a mirar la imagen.	-
1077	Ana	112	12	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le sigue contando de Cristina.	O: Ahí solo tenía diecisiete años
1078	Ana	112	13	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana vuelve a mirarlo.	-
1079	Ana	112	14	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le confiesa sobre su gran amor.	OP: Ella ha sido toda mi vida.
1080	Ana	112	15	PM Conj.	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto agarra un libro del escritorio y Ana vuelve a mirar las fotos.	-
1081	Ana	112	16	PD	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	-	Paneo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Pasa de una foto a otra	-
1082	Ana	112	17	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se agacha para ver otra foto.	-
1083	Ana	112	18	PD	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	-	Paneo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: En un porta retratos en la pared vemos una foto de Otto y Cristina a brazados.	A (off): En aquel hombre había algo más.
1084	Ana	112	19	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se reincorpora.	Ana (Off): Algo que aún me inquieta. A: Porqué se llama usted Otto?
1085	Ana	112	20	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto la mira y se encoge de hombros.	OP: No hay ninguna explicación. La vida está llena de estas cosas
1086	Ana	112	21	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana se acerca a él y mira por la ventana.	Sin explicación

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1087	Ana	112	22	PG	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos una esquina de Rovaniemi, unas bicicletas que andan por la calle.	-
1088	Ana	112	23	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sigue mirando por la ventana.	OP (off): Otto es un nombre muy corriente en Alemania A: ¿Es usted Alemán?
1089	Ana	112	24	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le cuenta sobre su origen.	Ahora soy finlandés. De alemán solo me queda el nombre.
1090	Ana	112	25	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana lo mira de otro modo.	-
1091	Ana	112	26	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto continúa con la explicación de su nombre.	O: Es tan geométrico, Otto
1092	Ana	112	27	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se sonríe y le dice su nombre, también capicúa.	A: Y yo Ana.
1093	Ana	112	28	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto también había advertido eso.	OP: Ya me he dado cuenta
1094	Ana	112	29	PM Conj.	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Ana y Otto conversan en el escritorio. Ella sigue de pie. Él sentado frente a su escritorio.	OP: Nos pueden leer igual. Por el principio y por el final. ¿Quieres una explicación a eso?
1095	Ana	112	30	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana asiente.	A: si
1096	Ana	112	31	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le dice que no siempre es así.	OP: Puede que no la halla
1097	Ana	112	32	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se sonríe.	A: Puede
1098	Ana	112	33	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le cuenta de una casualidad.	OP: El mismo día que murió mi mujer, recibí una carta de mi hijo diciéndome que se había enamorado de una española.
1099	Ana	112	34	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se da vuelta y mira una foto en la pared.	-
1100	Ana	112	35	PD	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos una foto de Ana y Olga.	-
1101	Ana	112	36	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana vuelve a mirarlo.	-
1102	Ana	112	37	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Él la interpela.	OP: ¿Por qué?

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1103	Ana	112	38	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana le cuenta.	A: Ese día estaba yo con mi madre
1104	Ana	112	39	PM Conj.	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Ana y Otto están frente a frente.	A: Y también tuve mi regalo.
1105	Ana	112	40	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Otto le extiende la mano.	OP: Y yo
1106	Ana	112	41	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana le da la mano.	ahora
1107	Ana	112	42	PM Conj.	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana Otto el piloto	Fija	Presente (adultez)	Ana y Otto se dan la mano.	tengo una guapa nieta española. Estás aquí gracias
1108	Ana	112	43	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana lo mira con los ojos llenos de lágrimas y asiente con la cabeza.	a Cristina
1109	Ana	112	44	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto Ana	Fija	Presente (adultez)	Otto le habla mientras toma su mano.	OP: Yo siento su mano en la tuya
1110	Ana	112	45	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se emociona y le agradece.	A: Gracias Otto Comienza a escucharse música instrumental.
1111	Ana	112	46	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto Ana	Fija	Presente (adultez)	Otto la vuelve a mirar.	-
1112	Ana	112	47	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se despide.	A: Me ha encantado conocerle
1113	Ana	112	48	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Casa Otto el Piloto/ Escritorio	Otto el piloto Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana le da un beso en la mano.	Continúa escuchándose música instrumental
1114	Ana	113	1	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Taxi	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana viaja en un auto por un camino en el bosque. Se acerca a la ventana y mira hacia fuera.	Continúa escuchándose música instrumental
1115	Ana	113	2	PD	Día	Int.	FINLANDIA Taxi	Conductor	Paneo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana mira los árboles pasar y llega a un gran lago.	Continúa escuchándose música instrumental
1116	Ana	113	3	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Taxi	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira de frente.	Continúa escuchándose música instrumental
1117	Ana	113	4	PE	Día	Int.	FINLANDIA Taxi	-	Paneo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana mira el lago y luego una cabaña que queda allí cerca. El lago es el mismo que habíamos visto antes, durante la voz en off de Ana al comienzo.	Continúa escuchándose música instrumental
1118	Ana	113	5	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Taxi	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira hacia fuera.	Continúa escuchándose música instrumental

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1119	Ana	113	6	PE	Día	Int.	FINLANDIA Taxi	-	Paneo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos la cabaña, con puerta de madrea.	Continúa escuchándose música instrumental
1120	Ana	114	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se baja del taxi. El conductor le pasa su equipaje por la ventanilla del acompañante.	Deja de escucharse música instrumental.
1121	Ana	114	2	PG a PM	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Paneo	Presente (adultez)	El auto se aleja. Ana camina hacia la cabaña cargada con los bultos. Pone unas llaves en la cerradura y entra.	-
1122	Ana	115	1	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Travelling in Travelling back	Presente (adultez)	Ana recorre la cabaña. Los muebles están tapados por sábanas blancas. Deja los bolsos en el piso y algo llama su atención.	-
1123	Ana	115	2	PE	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Travelling in	Presente (adultez)	Vemos una pintura de la cabeza de un ciervo en la nieve.	Comienza a escucharse música instrumental
1124	Ana	115	3	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija Contra picada	Presente (adultez)	Ana mira hacia sus pies.	Continúa escuchándose música instrumental
1125	Ana	115	4	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Paneo Picada	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana está parada justo delante de una línea dibujada en el piso. Del otro lado está escrito "El círculo polar" y hay unas flechas que indican la dirección del mismo. La línea se extiende a lo largo de la cabaña.	Continúa escuchándose música instrumental
1126	Ana	115	5	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija Contra picada	Presente (adultez)	Ana se sonríe.	Continúa escuchándose música instrumental
1127	Ana	115	6	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Mano Contra picada	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vuelve los ojos a la línea.	Continúa escuchándose música instrumental
1128	Ana	115	7	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija Contra picada	Presente (adultez)	Ana está sonriente. Mira hacia un extremo de la cabaña, siguiendo el trazado de la línea.	Continúa escuchándose música instrumental
1129	Ana	115	8	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Mano Contra picada	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos que la línea también se extiende del otro lado.	Continúa escuchándose música instrumental
1130	Ana	115	9	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija Contra picada	Presente (adultez)	Ana mira hacia abajo.	Continúa escuchándose música instrumental
1131	Ana	115	10	PE	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija Picada	Presente (adultez)	Ana cruza la línea como dando un gran paso. Luego arrastra sus cosas del lado del Círculo Polar. Hace lo mismo con la cama.	Continúa escuchándose música instrumental

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1132	Ana	115	11	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana se acerca al cuadro	Continúa escuchándose música instrumental
1133	Ana	115	12	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Travelling in	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos la pintura del reno	Continúa escuchándose música instrumental
1134	Ana	115	13	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está muy seria, con los ojos llenos de lágrimas. Baja la mirada.	Continúa escuchándose música instrumental
1135	Ana	115	14	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Fija	Presente (adultez)	Un detalle en la pintura, muestra la firma de Cristina y el año 1980.	Continúa escuchándose música instrumental
1136	Ana	115	15	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está un poco más calmada.	Off de Ana: Sentí que algo conocido Se había metido dentro…
1137	Ana	115	16	PD a PE	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Paneos	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Recorre el cuadro hacia arriba y desvía la mirada hacia la puerta.	…de lo desconocido. Había llegado al final de algún sitio. Alguien toca a la puerta
1138	Ana	115	17	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Travelling back	Presente (adultez)	Ana mira hacia la puerta.	Off de Ana: Tuve un pálpito. Fue el primero de muchos.
1139	Ana	115	18	PE	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Travelling in	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana se acerca a la puerta.	Off de Ana: estaba de nuevo sensibilizada a la casualidad, así que no me extrañó que pudiera ser Otto.
1140	Ana	115	19	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Travelling back	Presente (adultez)	Ana se acerca a la puerta.	Continúa escuchándose música instrumental
1141	Ana	115	20	PM	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Hombre	Fija	Presente (adultez)	Un hombre rubio entra por la puerta que había quedado abierta. Es el mismo que antes habíamos visto en la secuencia onírica en la Montaña nevada.	Continúa escuchándose música instrumental
1142	Ana	115	21	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se sorprende.	La música se interrumpe casi de golpe.
1143	Ana	115	22	PM	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	El hombre se presenta.	Otto send me (me envía Otto)
1144	Ana	115	23	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana le repregunta.	A: ¿Otto?
1145	Ana	115	24	PM	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	El hombre está parado en la entrada cargando una bolsa de papel con alimentos.	H: The owner of this house. (El dueño de esta casa)
1146	Ana	115	25	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana asienta con la cabeza.	-
1147	Ana	115	26	PM	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	El hombre continúa.	H: He asked me to send you this (Me ha pedido que le traiga esto)
1148	Ana	115	27	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana le responde amable.	A: That's very sweet. Come in (¡Qué amable! Entre)

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1149	Ana	115	28	PM	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	El hombre entra.	-
1150	Ana	116	1	PA Conj a PM	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	En mano Paneo Travelling	Presente (adultez)	El hombre deja las cosas en una mesa junto a una chimenea. Ana le hace una pregunta. Entablan una pequeña conversación sobre Otto, y luego el hombre se retira.	A: Do you know if Otto was a pilot when he was young? (Sabe usted si Otto fue piloto de joven?) H: I don't know. But his wife was Spanish like you (No lo sé, pero su mujer era española, como usted) A: I see. He met her in Spain? (Ya. La conoció en España? Did he bring her here or did she come along, like me? H: I don't know (no lo se) How long, do you stay? (Se va a quedar mucho? A: We'll see how long I can allowed. (Ya veremos cuanto resisto) Bye. Adiós.
1151	Ana	117	1	PG a PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/Ruta	Ana	Mano Paneo Travelling in	Presente (adultez)	Ana camina junto a un lago. De pronto se detiene al escuchar un auto acercarse y sale corriendo en esa dirección. Se interna en el bosque.	Off de Ana: Pasé los días pensando en Otto. Caminando, no podía estar quieta. Una mañana oí el motor de un coche. Era una furgoneta de reparto de paquetes. Pensé que si corría por ella conseguiría que trajera algo para mí.
1152	Ana	117	3	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/Ruta	Ana	Mano Fijo	Presente (adultez)	Ana sale corriendo desde adentro del bosque, llega a una carretera y detiene a un auto con las manos. Es una pequeña camioneta roja conducida por una mujer. Ana le pregunta si tiene algún paquete para ella y se queda esperando. La mujer saca un sobre papel madera por la ventanilla y una planilla para que Ana firme. Ana está emocionada. Luego la mujer le dice que viene de Australia y a Ana se le transforma el rostro.	A: hi, Do you have something for me? I'm Ana López (¿Tienes algo para mí,? Soy Ana López. Off de Ana: Venga, algo para mí. Algo para mí. M: From Australia
1153	Ana	117	4	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/Ruta	Ana	Mano Fijo Picado	Presente (adultez)	Ana abre el paquete. La camioneta tiene un letrero que dice Express Worldwide y el número 9.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1154	Ana	117	5	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/Ruta	Ana	Fijo Mano Contra picado	Presente (adultez)	Ana termina de abrir la encomienda.	-
1155	Ana	117	6	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/Ruta	Ana	Mano Fijo Picado	Presente (adultez)	Ana saca un VHS desde adentro del sobre y lo abre. Solamente encuentra un cassette.	-
1156	Ana	118	1	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	IMAGEN PLENA DEL TELEVISOR: Olga aparece parada de espaldas a la ópera de Sídney.	O: Hola Ana
1157	Ana	118	2	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está sentada frente al televisor.	A: Hola mamá O(off): Australia es el mejor lugar del mundo para rehacer vidas
1158	Ana	118	3	PG	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Olga le habla de cara a cámara	O: Olvídate del norte. Ven a vivir cerca de tu madre.
1159	Ana	118	4	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sigue frente al televisor. Reacciona como en una conversación cara a cara.	-
1160	Ana	118	5	PE	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga le habla.	O: Lo primero que quiero que sepas
1161	Ana	118	6	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Travelling in	Presente (adultez)	Ana comienza a emocionarse. Se le llenan los ojos de lágrimas.	A: ¿Qué? O(off): Es que me acuerdo mucho de ti. Casa días más.
1162	Ana	118	7	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	IMAGEN PLENA DEL TELEVISOR: Olga le dice a Ana que piensa en ella.	O: Nunca me había acordado tanto, perdona.
1163	Ana	118	8	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	A Ana se le caen las lágrimas.	A: ¡Cómo estás, si pareces una madre!
1164	Ana	118	9	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	IMAGEN PLENA DEL TELEVISOR: Olga sigue hablándole a Ana. Baja la mirada.	O: Tu madre se está volviendo vieja, y buena., que ya le hacía falta.
1165	Ana	118	10	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está frente al televisor, sollozando. La escucha y también baja la mirada.	-
1166	Ana	118	11	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga sigue con la mirada baja.	-
1167	Ana	118	12	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana continúa con la mirada baja. Luego se incorpora.	A: Pues que bien, de puta madre.
1168	Ana	118	13	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga levanta la mirada.	O: Nos ha escrito el padre de Álvaro para decirnos que le ha encantado conocerte.
1169	Ana	118	14	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana la mira con una sonrisa.	O(off): Te llama su nieta. A: ya
1170	Ana	118	15	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga continúa hablando.	Está feliz, porque has vuelto a dar calor a esa casa.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1171	Ana	118	16	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana asiente.	A: guay
1172	Ana	118	17	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga le hace una broma.	O: por cierto, se llama Otto, pero eso seguro que ya lo sabes.
1173	Ana	118	18	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana le responde.	A: Claro
1174	Ana	118	19	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga se ríe.	O: Claro
1175	Ana	118	20	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se ríe.	-
1176	Ana	118	21	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga le cuenta una casualidad sobre Otto, su Otto.	O: Pero lo que no creo que sepas, es que Otto es piloto.
1177	Ana	118	22	PPA	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana pregunta intrigada.	A: ¿Qué Otto?
1178	Ana	118	23	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga le habla de Otto y la historia del piloto alemán.	Resulta que aquella historia del piloto alemán que se tiró en paracaídas y
1179	Ana	118	24	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Travelling in	Presente (adultez)	Ana escucha interesada.	Comienza a escucharse música instrumental
1180	Ana	118	25	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga continúa.	O: bueno que más da. El caso es que al raro de tu hermano se le metió esa historia tan dentro que se ha hecho piloto. Que te parece
1181	Ana	118	26	PP	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está al borde del llanto. Algunas lágrimas ya afloran.	O (off): nos hemos enterado aquí por un amigo español
1182	Ana	118	27	PD	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	Olga	Fija	Presente (adultez)	Olga sigue contándole de Otto.	Que hizo prácticas de vuelo con Otto. Lo que no sabemos es dónde trabaja, pero bueno, qué más da. Estará en las nubes, como siempre.
1183	Ana	118	28	PP	Día	Int	FINLANDIA Cabaña	Ana	Fija	Presente (adultez)	A Ana se le caen las lágrimas.	A: Otto el piloto, claro que sí, claro que sí.
1184	El Círculo Polar	Funde a celeste claro Sobreimprime: El Círculo Polar (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										La música funde con la imagen y deja de escucharse.
1185	El Círculo Polar	119	1	PG	Día	Int.	FINLANDIA Avión	-	Fija	Presente (adultez)	Desde lo alto vemos los lagos de Finlandia.	-
1186	El Círculo Polar	119	2	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Avión	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto pilotea un avión mientras se hace una pregunta. (Es la misma imagen que al comienzo de la película)	Otto: ¿Cómo acabará este viaje?
1187	El Círculo Polar	119	3	PG	Día	Int.	FINLANDIA Avión	-	Fija	Presente (adultez)	Desde lo alto se divisa un bosque de coníferas.	Off de Otto: Sesenta y seis grados, treinta y tres minutos, cuarenta segundos. Norte.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1188	El Círculo Polar	119	4	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Avión	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto hace una anotación en un mapa enganchado en el timón de vuelo.	Dos grados, cincuenta y cinco minutos, cinco segundos. Este.
1189	El Círculo Polar	119	5	PD	Día	Int.	FINLANDIA Avión	-	Fija	Presente (adultez)	Otto termina de escribir el nombre de Ana y hace un círculo alrededor de este.	-
1190	El Círculo Polar		Fundido encadenado									-
1191	El Círculo Polar	120	1	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sale a la superficie de un lago. Está desnuda.	-
1192	El Círculo Polar	120	2	PP (de nuca)	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana flota frente a su cabaña.	-
1193	El Círculo Polar	120	3	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira el reflejo del agua.	-
1194	El Círculo Polar	120	4	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA: Ana ve como el reflejo de un avión en la superficie del agua, se dirige en dirección a sus piernas entreabiertas.	-
1195	El Círculo Polar	120	5	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira hacia el cielo.	-
1196	El Círculo Polar	120	6	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana ve un avión gris volando por el cielo.	-
1197	El Círculo Polar	120	7	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	-	Fija	Presente (adultez)	El avión tiene un letrero que dice "Mensajero aéreo".	-
1198	El Círculo Polar	120	8	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana lo sigue con la mirada.	-
1199	El Círculo Polar	120	9	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se voltea para mirarlo mientras se aleja.	-
1200	El Círculo Polar	120	10	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	-	Fija	Presente (adultez)	El avión continúa su ruta.	-
1201	El Círculo Polar	120	11	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está temblando en el agua y mira hacia la costa.	-
1202	El Círculo Polar	120	12	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana comienza a nadar hacia la costa.	Escuchamos un bip intermitente constante
1203	El Círculo Polar	121	1	PE	Día	Int	FINLANDIA Avión de mensajería	-	Fija	Presente (adultez)	El avión de mensajería vuela sin piloto.	-
1204	El Círculo Polar	121	2	PD	Día	Int.	FINLANDIA Avión de mensajería	-	fija	Presente (adultez)	Una luz roja se prende y apaga con intermitencia sobre un letrero que dice AUTO PILOT (piloto automático).	Escuchamos las risas de Otto
1205	El Círculo Polar	121	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto cae riéndose en paracaídas sobre las copas de unos árboles.	Risas de Otto

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1206	El Círculo Polar	121	2	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Till down	Presente (adultez)	Otto cae desde lo alto.	Más risas de Otto
1207	El Círculo Polar	121	3	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto queda colgando del arnés del paracaídas que se enganchó en las ramas de los árboles.	Más risas de Otto
1208	El Círculo Polar	121	4	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto sigue riéndose mientras mira hacia arriba y ve como ha quedado enganchado.	Más risas de Otto
1209	El Círculo Polar	122	1	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña/ baño	Ana	Travelling in paneo	Presente (adultez)	Ana se maquilla frente a un espejo. Algo llama su atención y se da vuelta a mirar.	Off de Ana: Esta noche es San Juan y aquí no se pone el sol. Tengo la corazonada de que ese avión español tiene algo para mí. A: ¿Y si no para quién?
1210	El Círculo Polar	122	2	PE	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña	-	Travelling in	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: La puerta se mueve por el viento.	-
1211	El Círculo Polar	122	3	PM C	Día	Int.	FINLANDIA Cabaña/ baño	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana suspira y baja la mirada.	-
1212	El Círculo Polar	123	1	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto hace fuerza con los brazos para trepar.	La rama cruje
1213	El Círculo Polar	123	2	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Till up	Presente (adultez)	Otto lleva las piernas hacia arriba y se agarra de una rama.	-
1214	El Círculo Polar	123	3	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto vuelve a caer.	-
1215	El Círculo Polar	123	4	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Till up	Presente (adultez)	Otto cae unos metros.	-
1216	El Círculo Polar	123	5	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto sigue colgando del paracaídas y tironeando	-
1217	El Círculo Polar	123	6	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Till down	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos la tela blanca del paracaídas enganchada en la copa de un árbol.	-
1218	El Círculo Polar	123	7	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto mira hacia abajo.	-
1219	El Círculo Polar	123	8	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Fija picado	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: El suelo está lejos. Cubierto de vegetación.	-
1220	El Círculo Polar	124	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana sale de la cabaña con una silla en la mano y se sienta frente al lago.	-
1221	El Círculo Polar	124	2	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está sentada frente al lago. Tiene la mirada fija en un punto.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1222	El Círculo Polar	124	3	PG	día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Detrás de un lago se ven unas montañas y el sol de la media noche cerca del horizonte.	Comienza a escucharse música instrumental.
1223	El Círculo Polar	124	4	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está sentada frente al lago comiendo un sándwich. Se da vuelta y mira hacia el camino que sale detrás. No hay nadie. Cambia el foco, de Ana al camino tras ella.	Continúa escuchándose música instrumental
1224	El Círculo Polar	124	5	PPA	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana se da vuelta para mirar. La vemos de frente, dada vuelta.	Continúa escuchándose música instrumental
1225	El Círculo Polar	124	6	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana escucha un sonido extraño, como un bramido. La expresión de su rostro cambia.	Se escucha el bramido de un reno
1226	El Círculo Polar	124	7	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	-	Paneo	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ana busca con la mirada el origen de aquel ruido entre las costas del bosque cercano.	Continúa escuchándose música instrumental
1227	El Círculo Polar	125	1	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque. Finlandia	-	Cam. en mano.	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Un reno se rasca la cabeza con una de sus patas delanteras.	Continúa escuchándose música instrumental
1228	El Círculo Polar	125	2	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque. Finlandia	-	Paneo. Cabezal móvil	Presente (adultez)	Otto está colgado de un árbol, enganchado de un paracaídas.	Continúa escuchándose música instrumental
1229	El Círculo Polar	125	3	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque. Finlandia	-	En mano.	Presente (adultez)	El reno está quieto en el bosque.	Continúa escuchándose música instrumental
1230	El Círculo Polar	125	4	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque. Finlandia	Otto	En mano.	Presente (adultez)	Otto en la copa de un árbol mira hacia ambos lados.	Continúa escuchándose música instrumental
1231	El Círculo Polar	126	1	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana sigue sentada frente al lago comiendo su sándwich, de cara al sol de la media noche.	Continúa escuchándose música instrumental
1232	El Círculo Polar	126	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: El sol avanza paralelo al horizonte reflejándose en el lago.	Off de Ana: Voy a quedarme aquí todo el tiempo que haga falta. Estoy esperando la casualidad de mi vida. La más grande. Y eso que las he tenido de muchas clases. Si, podría unir me vida contando casualidades.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1233	El Círculo Polar	127	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque Círculo Polar. Finlandia Lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: El sol avanza paralelo al horizonte reflejándose en el lago. Lo vemos a través de unos árboles	Off de Otto: Es bueno que las vidas tengan varios círculos. Pero mi vida, la mía, solo ha dado la vuelta una vez Y no del todo. Falta lo más importante. He escrito tantas veces su nombre dentro. Y aquí ahora mismo no puedo cerrar nada. Estoy solo.
1234	El Círculo Polar	128	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE ANA: El sol avanza paralelo al horizonte reflejándose en el lago y se oculta tras una montaña.	Continúa escuchándose música instrumental
1235	El Círculo Polar	129	1	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque Círculo Polar. Finlandia Lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: El sol avanza paralelo al horizonte reflejándose en el lago. Lo vemos a través de unos árboles y comienza a elevarse en el cielo.	Continúa escuchándose música instrumental
1236	El Círculo Polar	130	1	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Círculo Polar. Finlandia Lago	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana, que se había quedado dormida, se despierta. Escucha a lo lejos el ruido del motor de un auto. Se da vuelta.	La música desaparece por fundido.
1237	El Círculo Polar	130	2	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Finlandia Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana está dada vuelta. La vemos de frente. Detrás queda el lago.	-
1238	El Círculo Polar	130	3	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Finlandia Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana mira en dirección al camino. No hay nadie.	-
1239	El Círculo Polar	130	4	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Finlandia Lago	Ana	Paneo	Presente (adultez)	Ana se levanta de la silla y sale corriendo. La silla queda sola frente al lago.	A: Ey!
1240	El Círculo Polar	130	5	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Finlandia Lago	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana salió corriendo hacia el camino. Grita intentando llamar la atención de quien pueda escucharla. Vemos la silla de frente y un auto que se detiene a lo lejos.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1241	El Círculo Polar	130	6	PM a PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Cabaña Círculo Polar. Lago Bosque / Ruta	Ana	Paneos	Presente (Adultez)	Ana llega corriendo al camino que pasa junto al bosque. Allí detiene al auto rojo de mensajería. No hay paquetes para ella. La mensajera le cuenta del avión español caído y Ana se sube al auto para ir a la ciudad.	A:¿Is something for me? (¿Hay algo para mí?) M: No (No) A: ok then, I'm trired, I'm going home. (Bueno pues, tengo sueño, me voy a casa) Nobody wake me till lunchtime. (que nadie me despierte hasta la hora de comer) M: Have you heard about the plane from Spain? (Sabe lo del avión español?) Last night a messenger plane crashed in the very nord of Finland. (Un avión de mensajería se ha estrellado esta madrugada) A: ¿Somebody died? Do you know the name of the pilot or something? (¿Sábes el nombre del piloto?) M: No (no) A: You go to Rovaniemi? (Vas a Rovaniemi) M: Everything that's left is for the city Sí, todo lo que llevo es para esa ciudad A: ok then, take me too.
1242	El Círculo Polar	131	1	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/ Árbol	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto está dormido colgado del árbol	Se escucha el motor de un auto
1243	El Círculo Polar	131	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/ Árbol	-	Paneo	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto ve pasar un auto rojo por la carretera a pocos metros de dónde él está.	-
1244	El Círculo Polar	131	3	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/ Árbol	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le grita al auto desde lo alto.	O: Eeeey!
1245	El Círculo Polar	131	4	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/ Árbol	-	Paneo	Presente (Adultez)	El auto pasa de largo.	O: Eeeey aquí!
1246	El Círculo Polar	131	5	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque/ Árbol	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto sigue gritándole.	O: eeeey!
1247	El Círculo Polar	132	1	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana mira por la ventanilla.	-
1248	El Círculo Polar	132	2	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Travelling lateral	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos los árboles pasar.	-
1249	El Círculo Polar	132	3	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana gira la mirada hacia delante.	-

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1250	El Círculo Polar	132	4	PE	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería / Auto Aki	-	Fija	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos un cartel que dice ROVANIEMI y una flecha que indica la dirección. Un auto aparece viniendo desde Rovaniemi.	-
1251	El Círculo Polar	132	5	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana mira al conductor.	-
1252	El Círculo Polar	132	6	PM	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería / Auto Aki	Aki	Fija	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: El conductor la mira a Ana.	-
1253	El Círculo Polar	132	7	PM	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería / Auto Aki	-	Fija	Presente (Adultez)	El auto se cruza.	-
1254	El Círculo Polar	132	8	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería / Auto Aki	Aki	Fija	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: El conductor mira a Ana.	-
1255	El Círculo Polar	132	9	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana lo mira volviéndose sobre su hombro.	-
1256	El Círculo Polar	132	10	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto Aki	Aki	Fija	Presente (Adultez)	El conductor la mira.	-
1257	El Círculo Polar	132	11	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto de mensajería	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana se da vuelta para verlo pasar y vuelve a mirar hacia delante.	-
1258	El Círculo Polar	133	1	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto sigue colgado del árbol. Tironea de las cuerdas del paracaídas.	-
1259	El Círculo Polar	133	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Paneo	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Ve pasar una furgoneta blanca.	Off de Otto: eeeehhh!
1260	El Círculo Polar	133	3	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le grita a la camioneta blanca.	O: Ehhh!
1261	El Círculo Polar	133	4	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Paneo	Presente (Adultez)	La camioneta se detiene y retrocede marcha atrás.	-
1262	El Círculo Polar	133	5	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto observa impaciente desde la altura.	-
1263	El Círculo Polar	133	6	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	-	Paneo	Presente (Adultez)	La camioneta se interna en el bosque unos metros.	-
1264	El Círculo Polar	133	7	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto la mira y grita.	O: Ehh
1265	El Círculo Polar	133	8	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	En mano	Presente (Adultez)	La camioneta se detiene y de allí baja un hombre. Es el mismo que se había cruzado con Ana y que le había llevado la comida a la cabaña.	-
1266	El Círculo Polar	133	9	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le agradece desde lo alto.	O: Thank you (gracias)

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1267	El Círculo Polar	133	10	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	En mano	Presente (Adultez)	El hombre se trepa por un tronco.	-
1268	El Círculo Polar	133	11	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le agradece.	O: Thank you (gracias)
1269	El Círculo Polar	133	12	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	El hombre se acomoda en un tronco cercano.	H: Don't mention it (De nada)
1270	El Círculo Polar	133	13	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto lo mira intentando estirarse.	-
1271	El Círculo Polar	133	14	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Fija	Presente (Adultez)	El hombre le estira la mano. Otto está a pocos metros.	H: Where are you from? (De dónde eres?
1272	El Círculo Polar	133	15	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le responde.	O: from Spain. What's your name?
1273	El Círculo Polar	133	16	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Fija	Presente (Adultez)	El hombre le grita su nombre estirándole la mano.	H: Aki
1274	El Círculo Polar	133	17	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto se presenta.	O: And I'm Otto (Y yo soy Otto)
1275	El Círculo Polar	133	18	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Fija	Presente (Adultez)	Ambos se estiran para darse la mano.	-
1276	El Círculo Polar	133	19	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le dice que nunca olvidará lo que ha hecho.	O: I will never forget this Aki Thank you very much (Nunca olvidaré lo que has hecho por mi ¡Gracias Aki!)
1277	El Círculo Polar	133	20	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	Fija	Presente (Adultez)	Aki se estira.	A: Don't mention it (De nada)
1278	El Círculo Polar	133	21	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto se estira.	-
1279	El Círculo Polar	133	22	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Fija	Presente (Adultez)	Se tocan las manos.	-
1280	El Círculo Polar	133	23	PP Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Fija	Presente (Adultez)	Aki lo alcanza.	-
1281	El Círculo Polar	133	24	PE Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Travelling back	Presente (Adultez)	Otto y Aki salen del bosque.	O: Wouldn't you have a cigarette with you? (No tendrás un cigarrillo, verdad?) A: No (No) O. Never mind, never mind, everything else has been perfect after now. (No importa, todo lo demás ha sido perfecto) Thanks (¡Gracias! A: Don't mention it. (De nada) O: Do you know a Spanish woman…

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1282	El Círculo Polar	133	25	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	Fija	Presente (Adultez)	Aki se detiene junto al auto y mira a Otto.	…called Ana? (Conoces a una mujer española llamada Ana? A: Yes (Si)
1283	El Círculo Polar	133	26	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le pregunta por Ana.	O: Do you know where she lives? (Sabes dónde vive?
1284	El Círculo Polar	133	27	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	Fija	Presente (Adultez)	Aki le responde afirmativamente.	A: Yeah (Si)
1285	El Círculo Polar	133	28	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Paneo	Presente (Adultez)	Aki se aleja del auto. Otto lo sigue.	-
1286	El Círculo Polar	133	29	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Travelling back en mano	Presente (Adultez)	Aki le señala en una dirección. Otto mira a su lado.	A:There (Allí)
1287	El Círculo Polar	133	30	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Lago / Cabaña Ana	-	Fija	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto mira del otro lado del lago, la casa de Ana.	-
1288	El Círculo Polar	133	31	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	En mano	Presente (Adultez)	Otto mira en silencio. Aki está detrás.	-
1289	El Círculo Polar	133	32	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Lago	-	En mano	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto ve la silla frente al lago.	-
1290	El Círculo Polar	133	33	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Travelling en mano.	Presente (Adultez)	Otto mira hacia el costado y se despide.	O: Good bye (Adiós!)
1291	El Círculo Polar	133	34	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	Travelling en mano.	Presente (Adultez)	Otto se aleja. Aki permanece detrás.	Thanks (Muchas gracias) A: Don't mention it. (De nada) But she is not there (Pero ella no está en la casa)
1292	El Círculo Polar	133	35	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	En mano	Presente (Adultez)	Otto se detiene	O: She isn't? (¿No?)
1293	El Círculo Polar	133	36	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	En mano	Presente (Adultez)	Aki le responde.	A: No, I've just seen her in a car. We passed on the road. (Acabo de verla en un auto., Nos hemos cruzado)
1294	El Círculo Polar	133	37	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	En mano	Presente (Adultez)	Otto mira hacia el camino y le hace una pregunta.	O: Where was she heading? (Y a dónde iba?)
1295	El Círculo Polar	133	38	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Aki	En mano	Presente (Adultez)	Aki le explica que se cruzó con Ana en la ruta.	A: I don't know. It was a messenger car (No lo sé. Era un coche de reparto de paquetes)
1296	El Círculo Polar	133	39	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto	Travelling back	Presente (Adultez)	Otto se acerca a Aki.	O: Ana is a messenger? Like me? (¿Ana reparte paquetes? ¿Como yo?)

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1297	El Círculo Polar	133	40	PM Conj	Día	Ext.	FINLANDIA Bosque	Otto Aki	En mano	Presente (Adultez)	Aki y Otto hablen de Rovaniemi y de Ana.	A: No. She was with the messenger. Rovaniemi is that way (No lo se. Era un coche de reparto de paquetes. Por ahí se va a Rovaniemi.)
1298	El Círculo Polar	134	1	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto / Camino de cornisa / Montañas	-	Travelling in	Presente (Adultez)	SUBJETIVA: Un auto avanza por un camino de cornisa.	Comienza a escucharse música instrumental.
1299	El Círculo Polar	134	2	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana mira hacia el frente mientras viaja en auto. De fondo vemos algunos paquetes reflejados en la ventanilla trasera. Ana gira hacia el costado y mira por la ventanilla del acompañante.	Continúa escuchándose música instrumental.
1300	El Círculo Polar	134	3	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto / Camino de cornisa / Montañas	-	Travelling lateral	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos un lago al costado de la carretera, montañas y bosques de pino.	Continúa escuchándose música instrumental.
1301	Los ojos de Ana			Funde a celeste claro Sobreimprime: Los ojos de Ana (aparece y desaparece por fundido) Funda a…								Continúa escuchándose música instrumental.
1302	Los ojos de Ana	135	1	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana viaja en auto mirando hacia el frente.	Continúa escuchándose música instrumental.
1303	Los ojos de Ana	135	2	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto / Calle / Rovaniemi	-	Travelling in	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Ve el edificio de Otto el piloto, la intersección de calles (los mismos que ya hemos visto, cuando ella es atropellada, al comienzo del film).	Continúa escuchándose música instrumental.
1304	Los ojos de Ana	135	3	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana mira al frente	Continúa escuchándose música instrumental.
1305	Los ojos de Ana	135	4	PE	Día	Int.	FINLANDIA Auto / Calle / Rovaniemi / Puesto de diarios	-	Travelling in	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: El auto dobla en la esquina y pasa junto a un puesto de diarios.	Continúa escuchándose música instrumental.
1306	Los ojos de Ana	135	5	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana mira hacia el puesto de diarios. El auto se detiene.	Continúa escuchándose música instrumental.
1307	Los ojos de Ana	135	6	PD	Día	Int.	FINLANDIA Auto / Calle / Rovaniemi / Puesto de diarios	-	Fija	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Pegado en la ventanilla del puesto de diarios vemos una primera plana con la foto de un avión caído en la nieve y el titular que dice: "Pienlentokone putosi. Paistunturille." (*Avioneta perdida, en Paistunturi*; en finlandés).	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1308	Los ojos de Ana	135	7	PP Conj	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Ana Mensajera	Fija	Presente (Adultez)	En auto está detenido. Ana mira por la ventanilla. En el asiento del conductor, está la mujer de la mensajería. Ana mira hacia el costado, luego se vuelve hacia ella, le agradece y se baja.	A: Thank you.
1309	Los ojos de Ana	136	1	PA a PP	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Travelling in	Presente (Adultez)	Ana se baja del auto. Agarra un diario y ve la foto del avión caído. El auto se aleja. Ana mira hacia arriba.	Continúa escuchándose música instrumental.
1310	Los ojos de Ana	136	2	PE	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi/ Ventana de edificio	Otto el piloto	Fija	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Lo vemos a Otto el piloto asomado por una ventana mirándola. Le hace un gesto con la cabeza.	Continúa escuchándose música instrumental.
1311	Los ojos de Ana	136	3	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Travelling back	Presente (Adultez)	Ana lo mira y le hace un gesto con el diario. Está asustada.	Continúa escuchándose música instrumental.
1312	Los ojos de Ana	136	4	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Travelling in	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Mientras Ana comienza a cruzar la calle, mira la primera plana.	Continúa escuchándose música instrumental.
1313	Los ojos de Ana	136	5	PMC	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Travelling back	Presente (Adultez)	Ana cruza la calle y comienza a llorar.	Continúa escuchándose música instrumental.
1314	Los ojos de Ana	136	6	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	En mano.	Presente (Adultez)	SUBJETIVA DE ANA: Vemos la foto del avión caído en la nieve.	Continúa escuchándose música instrumental.
1315	Los ojos de Ana	136	7	PP	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Travelling back	Presente (Adultez)	Ana está llorando.	Continúa escuchándose música instrumental.
1316	Los ojos de Ana	136	8	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	-	En mano.	Presente (Adultez)	El diario de Ana vuela.	Se escucha el ruido de una frenada Continúa escuchándose música instrumental.
1317	Los ojos de Ana	136	9	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	-	En mano.	Presente (Adultez)	Vemos la pared del edificio.	Continúa escuchándose música instrumental.
1318	Los ojos de Ana	136	10	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	-	En mano.	Presente (Adultez)	El diario de Ana vuela por los aires y tapa la cámara	Continúa escuchándose música instrumental.
1319	Los ojos de Ana	136	11	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Los ojos de Ana se agitan.	Continúa escuchándose música instrumental.
1320	Los ojos de Ana	Fundido encadenado										Continúa escuchándose música instrumental.
1321	Los ojos de Ana	137	1	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi	Ana	Travelling in	Presente (Adultez)	Ana corre. Solo le vemos las piernas. Sube unos escalones.	Continúa escuchándose música instrumental.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1322	Los ojos de Ana	137	2	PM	Día	Ext. / Int.	FINLANDIA Calle Rovaniemi/ Edificio…..	Ana	Travelling in	Presente (Adultez)	Ana llega hasta la puerta de un edificio, la abre y comienza a subir las escaleras. En un piso se encuentra con Otto en piloto. Este hace un bollo del papel. Ana entra apurada en el departamento.	A: qué ha pasado? Tradúcemelo por favor. OP: Tranquila. Eso no importa ahora. Aquí dentro ha llegado alguien que quiere verte. A: Quién?
1323	Los ojos de Ana	138	1	PM C de nuca	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Travelling mano	Presente (Adultez)	Ana entra en el departamento y recorre los ambientes.	Continúa escuchándose música instrumental.
1324	Los ojos de Ana	138	2	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana se queda quieta en el living.	Continúa escuchándose música instrumental.
1325	Los ojos de Ana	138	3	PE	Día	Int.	FINLANDIA FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto se asoma desde una puerta.	Continúa escuchándose música instrumental.
1326	Los ojos de Ana	138	4	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana se sobresalta.	Continúa escuchándose música instrumental.
1327	Los ojos de Ana	138	5	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto aparece.	Continúa escuchándose música instrumental.
1328	Los ojos de Ana	138	6	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana se ríe.	Continúa escuchándose música instrumental.
1329	Los ojos de Ana	138	7	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto se queda quieto en silencio.	Continúa escuchándose música instrumental.
1330	Los ojos de Ana	138	8	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana lo mira sin moverse.	A: Cómo has llegado hasta aquí?
1331	Los ojos de Ana	138	9	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto le responde.	O: He saltado en paracaídas
1332	Los ojos de Ana	138	10	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana continúa hablándole.	A: O sea que venías en ese avión
1333	Los ojos de Ana	138	11	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto asiente.	Continúa escuchándose música instrumental.
1334	Los ojos de Ana	138	12	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana / Otto el piloto	Fija	Presente (Adultez)	Ana se sonríe. Otto el piloto pasa por detrás. Ana lo mira. Este se va cerrando una puerta.	A: Es él, verdad?
1335	Los ojos de Ana	138	13	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto está quieto, sin moverse.	…aquél piloto alemán
1336	Los ojos de Ana	138	14	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana continúa su pregunta.	… con el que tu abuelo se fumó un cigarro
1337	Los ojos de Ana	138	15	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Otto	Fija	Presente (Adultez)	Otto permanece sin moverse. Le habla susurrando.	Por supuesto

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1338	Los ojos de Ana	138	16	PE	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana suspira.	Continúa escuchándose música instrumental.
1339	Los ojos de Ana	138	17	PP	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana está con la mirada perdida. Inmóvil. Otto la abraza.	Continúa escuchándose música instrumental.
1340	Los ojos de Ana	138	18	PD	Día	Int.	FINLANDIA Departamento Otto el piloto	Ana Otto	Fija	Presente (Adultez)	Ana tiene los ojos abiertos. Otto, que la estaba mirando, se refleja en las pupilas.	Continúa escuchándose música instrumental.
1341	Otto en los ojos de Ana	Funde a celeste claro Sobreimprime: Otto en los ojos de Ana (aparece y desaparece por fundido) Funda a…										Continúa escuchándose música instrumental.
1342	Otto en los ojos de Ana	139	1	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Vemos a través de la ventanilla de un auto en movimiento, un lago y bosques de pino.	Continúa escuchándose música instrumental.
1343	Otto en los ojos de Ana	139	2	PMC	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto está sentado en el asiento delantero de un auto que atraviesa un bosque.	Continúa escuchándose música instrumental.
1344	Otto en los ojos de Ana	139	3	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: El auto en el que Otto viaja, transita un camino de cornisa junto a un lago.	Continúa escuchándose música instrumental.
1345	Otto en los ojos de Ana	139	4	PD	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	-	Fija	Presente (adultez)	El conductor coloca un cassette en el reproductor del auto.	Comienza a escucharse el tema Sinitaivas.
1346	Otto en los ojos de Ana	139	5	PMC Conj	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago de Finlandia.	Otto Conductor	Fija	Presente (adultez)	Otto y el conductor el auto se miran.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1347	Otto en los ojos de Ana	139	6	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto deja de mirarlo y continúa mirando hacia adelante.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1348	Otto en los ojos de Ana	139	7	PMC Conj	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	Otto Conductor	Fija	Presente (adultez)	El conductor se dirige a Otto.	C: It's music. Cleans your mind
1349	Otto en los ojos de Ana	139	8	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Bosques y lago	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Salen del bosque y llegan a una zona más urbana.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1350	Otto en los ojos de Ana	140	1	PG	Día	EXT.	FINLANDIA Puente.	-	Paneo	Presente (adultez)	La camioneta donde viaja Otto cruza un puesta colgante.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1351	Otto en los ojos de Ana	141	1	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi	Otto conductor	Fija	Presente (adultez)	El auto en el que viaja Otto dobla y entra en la ciudad.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1352	Otto en los ojos de Ana	142	1	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Rovaniemi.	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Llegan a un edificio (el mismo que vimos en la secuencia de títulos) y un colectivo rojo se les cruza en una intersección.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1353	Otto en los ojos de Ana	142	2	PD	Día	Int.	FINLANDIA Auto	conductor	Fija	Presente (adultez)	El conductor pisa el freno rápidamente.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1354	Otto en los ojos de Ana	142	3	PE	Día	Int.	FINLANDIA Auto	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: El coche frena y el colectivo pasa delante de ellos.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1355	Otto en los ojos de Ana	142	4	PP Con j	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Otto conductor	Fija	Presente (adultez)	Otto y el conductor se van hacia delante.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1356	Otto en los ojos de Ana	142	5	PM C Con j	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Otto Conductor	Fija	Presente (adultez)	Otto y el conductor se van hacia atrás. Los vemos de perfil.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1357	Otto en los ojos de Ana	142	6	PM C Con j	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Otto Conductor	Fija	Presente (adultez)	Otto y el conductor se van hacia atrás. Otto se agarra la cabeza.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1358	Otto en los ojos de Ana	142	7	PG	Día	Int.	FINLANDIA Auto	-	Fija	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: El colectivo dobla en una rotonda frente a ellos.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1359	Otto en los ojos de Ana	142	8	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto lo mira al conductor y le hace una pregunta.	O: tu sabes esquiar hacia arriba, verdad?
1360	Otto en los ojos de Ana	142	9	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto	Conductor	Fija	Presente (adultez)	El conductor le responde indicándole que están frente a la casa de Otto.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas. A: Otto lives there.
1361	Otto en los ojos de Ana	143	1	PM Con j	Día	Int.	FINLANDIA Calle Rovaniemi.	Ana	Fija	Presente (adultez)	Ana cruza la calle leyendo un diario, sin mirar. El colectivo rojo clava los frenos.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1362	Otto en los ojos de Ana	144	1	PP	Día	Int.	FINLANDIA Calle Rovaniemi.	Otto conductor	Paneo	Presente (adultez)	Otto y el conductor reaccionan ante el inminente accidente.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1363	Otto en los ojos de Ana	145	1	PM Con j	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi.	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana es atropellada por el colectivo rojo.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1364	Otto en los ojos de Ana	145	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi.	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana recibe el golpe del colectivo y es arrojada a un metro del vehículo.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1365	Otto en los ojos de Ana	145	3	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Ana	Fija	Presente (Adultez)	Ana cae al piso por el impacto.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1366	Otto en los ojos de Ana	145	4	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Ana	Travelling lateral	Presente (Adultez)	Una vez en el piso, Ana es impulsada por el golpe hacia atrás.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1367	Otto en los ojos de Ana	145	5	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Calle. Rovaniemi.	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto observa desde dentro del auto, a la distancia.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1368	Otto en los ojos de Ana	145	6	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Ana	Travelling lateral	Presente (Adultez)	Estando en el piso Ana continúa siendo impulsada hacia atrás hasta que se detiene.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1369	Otto en los ojos de Ana	146	2	PP	Día	Int.	FINLANDIA Auto. Calle. Rovaniemi.	Otto	Fija	Presente (adultez)	Otto inquieto abre la puerta de la camioneta.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1370	Otto en los ojos de Ana	147	1	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Calle Rovaniemi.	Otto	Travelling back	Presente (adultez)	Otto sale del auto y comienza a correr hacia el lugar del accidente.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1371	Otto en los ojos de Ana	147	2	PG	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi. .	Ana	Travelling in. En mano	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Otto se acerca al lugar del accidente. Ana está tirada en el piso.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1372	Otto en los ojos de Ana	147	3	PM	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Otto	Travelling back	Presente (adultez)	Otto disminuye la marcha. Mira hacia el suelo observando lo inevitable.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1373	Otto en los ojos de Ana	147	4	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	-	En mano Picada	Presente (adultez)	SUBJETIVA OTTO: Otto ve un diario en el piso, es la primera plana del diario que fotografiaba la avioneta caída. Luego continúa hasta encontrarla a Ana.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1374	Otto en los ojos de Ana	147	5	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Otto	En mano. contra picada Re-encuadrando la cara de Otto	Presente (adultez)	Otto ve a Ana en el piso. Están frente a frente	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1375	Otto en los ojos de Ana	147	6	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Ana	En mano. Re-encuadrando la cara de Ana. Picado	Presente (adultez)	SUBJETIVA DE OTTO: Ana yace en el piso con los ojos abiertos.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1376	Otto en los ojos de Ana	147	7	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Otto	Paneo. Contra picado	Presente (adultez)	Otto se arrodilla ante Ana.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1377	Otto en los ojos de Ana	147	8	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Ana	En mano. Picada. fija	Presente (adultez)	Ana está boca arriba con los ojos abiertos.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1378	Otto en los ojos de Ana	147	9	PM C	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Otto	Contra picda. fija	Presente (adultez)	Otto cierra los ojos con fuerza	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1379	Otto en los ojos de Ana	Funde a negro										Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1380	Otto en los ojos de Ana	147	10	PM C	Día	Ex.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Otto	contra picado	Presente (adultez)	Otto abre los ojos.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.

PLANO	CARTEL	ESC	PLANO		EFECTO	INT EXT	DECORADO	PERSONAJES	CÁMARA	TIEMPO	DESCRIPCIÓN	BANDA DE SONIDO
			Nº	TIPO								
1381	Otto en los ojos de Ana	147	11	PD	Día	Ext.	FINLANDIA Calle. Rovaniemi.	Ana	Picado travelling in. Zoom in	Presente (adultez)	Ana tiene los ojos abiertos. Otto se refleja en las pupilas. Un acercamiento al ojo izquierdo de Ana, nos muestra el reflejo de la cara de Otto. Sobre el ojo abierto, comenzamos a ver nubes que lo van tapando.	Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1382	Otto en los ojos de Ana	Funde a blanco... abre de blanco a...										Continúa escuchándose el tema musical Sinitaivas.
1383	Otto en los ojos de Ana	147	12	PE	Día	EXT.	FINLANDIA Montañas	-	Fija	Presente (adultez)	Vemos un avión caído en la nieve. Es la misma imagen de los títulos del comienzo.	Termina la canción Sinitaivas y la música funde con otra instrumental.

PLANO	INT EXT	EFECTO	IMÁGENES FIJAS	ROLES	DESCRIPCIÓN	SECUENCIA DE TÍTULOS: DETALLE Y UBICACIÓN	BANDA DE SONIDO
1384	Ext.	Sol de medianoche.	Avión entero caído en la nieve.	Dedicatoria	Sobre el fondo celeste claro se recortan las letras de la tipografía en azul oscuro. Luego el avión desaparece por fundido y queda la dedicatoria. Funde al celeste claro del fondo.	En el recuerdo de mi padre	Banda se sonido original compuesta por Alberto Iglesias. Tema musical *Sinitaivas*.
1385	Ext.	Sol de medianoche.	Fondo mono-cromático	Créditos de los rodantes	Sobre fondo celeste claro comienzan a apareces desde el margen inferior, a dos columnas, centrados.	Elenco, Equipo técnico en España, Equipo técnico en Finlandia Empresas en España, Agradecimientos en España, Empresas en Finlandia, Agradecimientos en Finlandia. Canciones, Imágenes de archivo, Lugares de rodaje, Licencia Dolby digital, Marca de la película, Depósito legal, Copyright	

ANEXO I: Reseña histórica del cine español.

"El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, studio e imaginación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y regiones"[122].

Francisco Llinás

El cine en España.

Durante el mes de mayo de 1896 y cinco meses después de la presentación del cinematógrafo en la ciudad de Paris, los hermanos Lumière enviaron a Alexandre Promio a Madrid, a tomar las primeras vistas de España. *La Puerta del sol*, *La llegada de los toreros*, *Ciclistas militares* y *Puerto de Barcelona* fueron los títulos de los primeros *films* que se rodaron en suelo español. Estaban destinados a formar parte de las once panorámicas que integrarían el compendio "Vistas españolas", del *Catálogo Lumière*.

Por aquel entonces, distintos aparatos ópticos comenzaron a circular por toda la península ibérica y los exhibidores a fomentar el registro de las primeras películas con temas locales. Años más tarde, Fructuoso Gelabert, quién fuera el verdadero fundador de la Industria Cinematográfica en España, recorría las ciudades del interior del país sincronizando en vivo las proyecciones mudas, con el doblaje de los actores escondidos en la sala. El primer *film* argumental que figura en los anales de la cinematografía española y que por ese entonces captaba la atención popular, se titulaba *Riña en un café*.

En las primeras dos décadas del siglo XX, la ciudad de Barcelona consolidó el polo cinematográfico que actuó como motor de una industria incipiente. Allí comenzaron a cristalizarse los primeros vestigios de género al interior de la cinematografía nacional, donde las temáticas costumbristas y específicamente españolas, acapararon el argumento de las cintas. El *film* cómico surgió de los sainetes teatrales o los espectáculos de varietés constituyendo, más tarde, el género popular por antonomasia. Pero no solo los

argumentos locales generaron gran atracción en las masas, sino también la posibilidad de reconocer en las pantallas a rostros de corte hispano y a figuras del teatro que migraron hacia el cinematógrafo. No es apresurado entrever en aquellas codificaciones, el primer brote de ciertos temas, cuyo desarrollo posterior, fuera a regir la estirpe genérica característica de España: el melodrama folclórico o populista.

Por aquellos años había una gran diferencia entre la provincia catalana y el resto de la nación. En Madrid, sencillamente, no había público para el nuevo espectáculo. Al imaginario popular español le costó tiempo incluir el cine dentro de sus posibilidades de ocio y desplazar a los espectáculos teatrales de antaño. La burguesía no quería mezclarse con el pueblo que acudía a las salas oscuras de las primeras proyecciones y los sectores conservadores de derechas, la Iglesia, el gobierno, e incluso la élite intelectual, consideraban al cine como un espectáculo procaz y amoral. En su conjunto, la escasa producción, combinada con la precariedad de la técnica y la ausencia de una industria que los cobijara, complicaba el horizonte para el desarrollo del cine.

Completada la primera mitad de la segunda década, el panorama no resultaba mucho más alentador. La producción diseminada, el lento desarrollo, la falta de prolijidad, las viejas técnicas de fabricación y la ausencia de un aparato financiero, dificultaban el desarrollo. Pero también, la recurrencia temática en los tópicos argumentales y el plagio de ideas, hacían ver a las películas españolas de ese período singularmente antiguas frente a sus competidoras extranjeras. La brecha tecnológica se potenciaba con la colonización del mercado. A esto debemos sumarle una creciente crisis política y el retraso económico de la industria catalana.

A partir de 1920, el cine barcelonés entró en decadencia y paulatinamente el foco de la industria se trasladó a Madrid. La capital se constituyó a lo largo de la década como el punto desde donde dimanaba la producción cinematográfica, cuyo único motor eran los realizadores.

El trece de septiembre de 1923, Miguel Primo de Rivera, el Capitán General de Cataluña, se levantó contra el gobierno, en un golpe de Estado que contó con el apoyo de gran parte de las unidades militares. En lo que se refiere a la industria cinematográfica, la dictadura de Primo de Rivera tomó algunas

medidas de protección que favorecieron el surgimiento de las primeras casas productoras de largometrajes. Títulos como *El negro que tenía el alma blanca*, *Viva Madrid que es mi pueblo* o *La malcasada*, constituyeron una verdadera competencia al cine de Hollywood. Uno de los eventos que marcó el fortalecimiento de la industria, fue la celebración del Primer Congreso Español de Cinematografía, en 1928.

Tras el estreno en Estados Unidos de *El cantor de jazz*[123] en 1927, considerada hasta hace poco la primera película del cine sonoro, el mundo se preparaba para acomodar sus salas a las nuevas características técnicas, que llegaban desde América. Pero no sucedía lo mismo en España, que entraba en una crisis dada la falta de inversores y de una industria sustentable. Recién en 1933 se crearon los primeros estudios de doblaje y al año siguiente, se obligó por ley a doblar al español a todas las películas extranjeras.

Durante los años treinta, Florián Rey intentó, con *La aldea maldita*, un cine ideológico que triunfó fuera de España. Sus películas llegaron a captar la atención de Adolf Hitler, quien lo invitó a Alemania a realizar el rodaje de *Carmen la de Triana* y *La canción de Aixa*, protagonizadas por Imperio Argentina, mujer del director y actriz de seductora belleza. Otro caso emblemático de ese período fue el de Luís Buñuel, quién por ese entonces vivía en la Residencia de estudiantes de Madrid, junto con Salvador Dalí y Federico García Lorca. Buñuel, considerado el padre del surrealismo, filmó un cine contrario al de Rey, en constante conflicto con las estructuras eclesiásticas y los sectores de derechas. Se trataba de un cine de vanguardia, que huía de las representaciones realistas del siglo XIX, pero que también vislumbraba en la técnica una herramienta política y de potencia revolucionaria. Su película *Un perro andaluz*, irrumpió en el terreno cinematográfico con fuertes críticas de los sectores conservadores, algo similar sucedió con *La edad de oro* y también con *Las Hurdes: tierra sin pan*, que fue prohibida por el gobierno de la República, desfavorecido por la mirada de una España sin esperanzas de cara al futuro.

El 14 de abril de 1931, se proclamó la Segunda República, obteniendo la mayoría en contra de la monarquía y dando fin a la restauración borbónica. El nuevo gobierno buscó la transformación económica, social y política del país, separando a la Iglesia del estado. Los militares, los conservadores y las derechas se manifestaron en contra, teniendo como exponente más radical, el

brazo armado instrumentado por la Falange española y los partidos fascistas. En 1933, el partido radical republicano llegó al gobierno. Este período se conoce como la contrarreforma, donde se desmanteló la política del gobierno anterior. En este caso, la fuerza de oposición pasó a estar regida por la formación del frente popular, en manos de grupos y partidos de izquierdas, republicanos, socialistas y comunistas.

Por aquel entonces, el cine español comenzaba a identificarse con el americano, emulando los contenidos y formas de producción del Modelo de Representación Institucional (ver Noel Burch, *El tragaluz del infinito*). Los comienzos de la época dorada de Hollywood y la constitución de los mitos americanos, fueron el punto de referencia para los intelectuales que, durante el fascismo, intentaron reaccionar frente al clima agobiante y la retórica impuestos por el régimen.

Con la constitución de la segunda república, sobrevinieron transformaciones políticas y sociales, que repercutieron en el terreno de lo cinematográfico. El cine de producción republicana se caracterizó por una constante escapista, con géneros como el folclórico o las españoladas -emblemas del tipismo regional- que ofrecían una versión populachera y pintoresca, donde no faltaban los enredos y las coplas de baile. En 1935 la industria cinematográfica española ya contaba con once estudios de rodaje, veinte productoras y tres mil salas de exhibición. Solamente entre 1932 y 1936 se rodaron ciento seis películas de largometraje. Durante esos años se ubica el período dorado de la cinematografía nacional, un momento en el que el público prefería las películas españolas por sobre los títulos extranjeros, en una situación que rara vez volvió a repetirse.

El 17 de Julio de 1936 estalló la Guerra Civil que traspasó las fronteras españolas convirtiendo al país en un campo de experimentación bélica para las potencias del Eje, en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Los sublevados pertenecían a los partidos de derechas y a la España rural católica de base nacionalista. Contaban con el apoyo capitalista de intereses extranjeros y de campesinos reclutados por la Falange y los grupos Carlistas. Francisco Franco, autoproclamado caudillo, era el jefe supremo de la fuerza que tenía como proyecto la unificación del país, la concentración totalitaria del poder y la confección de un estado autoritario. Contaban con el apoyo de

Alemania e Italia y utilizaban a los medios de comunicación para vehiculizar la propaganda política.

El advenimiento de la Guerra Civil marcó la interrupción de una época dorada. El cine debió optar entre los argumentos de propaganda y las garras de la censura, debatiéndose en una lucha a la que pocos permanecieron indemnes. Aquellos realizadores que se alinearon con el franquismo encontraron su fuente de inspiración en los documentales fascistas y nazis.

El primero de abril de 1939 terminó la guerra con un saldo de un millón de muertos. Franco derrotó a la República y comenzó su dictadura, que habría de durar treinta y seis años. El franquismo sustituyó la democracia parlamentaria por un sistema anti-liberal totalitario de partido único, basado fundamentalmente en el culto a la figura del líder. La exaltación de valores tradicionales y la vieja simbología española, se combinaron con la fascista, estableciendo las constantes estilísticas del período. El ejército estaba destinado a garantizar y defender a la patria, estrechamente relacionada a la Iglesia. Se prohibió el uso oficial de lenguas como el catalán, el euskera o el gallego y se tomó control de los medios de comunicación. El proyecto franquista tenía como premisas llevar a cabo el vaciado político, el anquilosamiento social, la represión sexual y el estereotipo cultural. La industria cinematográfica, por su parte, había quedado devastada, con estudios bombardeados y actores exiliados.

El ideal cinematográfico franquista postulaba una reivindicación del pasado imperial y la recuperación del concepto patriótico de españolidad. En este período, tuvieron gran auge los géneros eminentemente populares, donde abundaba el reconocimiento de un costumbrismo con ambientes, personajes y situaciones tipificadas, muchas veces inverosímiles. Pero Franco comenzó a sentir preocupación por la industria cinematográfica, advirtiendo su incidencia política y social y se dedicó a estimularla mediante distintos sistemas, no siempre afortunados. El régimen contó con dos elementos que hacían las veces de herramientas políticas para instrumentar el control sobre la producción cinematográfica: la censura y el proteccionismo. Además, a partir de 1942, se implementó la obligatoriedad de la proyección del *NO-DO* -un noticiario propagandístico de corte fascista- antes del comienzo de cada *film*. Lo curioso es que el franquismo jamás contó con un cine oficial, como ocurría

en Alemania e Italia.

Más allá de las intervenciones en los cortes de planos y escenas, cuya meticulosidad los volvió imperceptibles con el tiempo, la censura llegó a realizar alteraciones sustanciales en los guiones, modificaciones en pleno rodaje y manipulaciones de los contenidos temáticos a través del doblaje. El efímero conocimiento sobre el arte de la producción cinematográfica y la interpretación literal de contenidos, llevó a los censores a producir verdaderos destrozos con el material fílmico y la mutilación de las copias. Los temas vetados de antemano eran aquellos que atentaban contra los valores que promulgaba el régimen de Franco y la ideología que lo sustentaba. De este modo, el divorcio, el alcoholismo, el aborto, el adulterio, las relaciones sexuales ilícitas, el suicidio, la prostitución, los métodos anticonceptivos, la eutanasia, las perversiones sexuales -la homosexualidad estaba considerada una de ellas y atentaba contra la virilidad del franquismo-, la exhibición del cuerpo y las temáticas relacionadas a los bajos fondos, fueron objeto de cortes y prohibiciones. Cuando la película excedía por completo la tolerancia del órgano censor, se justificaba su prohibición, amparándose en una supuesta inmadurez de la audiencia para afrontarla y quedaba “prohibida su exhibición en todo el territorio nacional[124]”.

El sexo o su insinuación, estaban absolutamente prohibidos. Un beso, así se tratase de una película de animación, marcaba la frontera entre una apta para todos los públicos y una autorizada para mayores. Las relaciones sexuales eran justificadas -no mostradas- solamente dentro de la esfera del matrimonio, relegadas a la aparición de muchachas suecas en las costas del mediterráneo o de amantes ocultas que aguardaban en la clandestinidad de los cuartos oscuros. Se llegó incluso a prohibir la posición horizontal de los cuerpos, sugiriendo “una poda de buen gusto[125]”. También, se persiguió al psicoanálisis y su complicidad con el sexo, que generaba irritabilidad y justificación de conductas consideradas aberrantes. Por otro lado, la familia era entendida como eterna e indiscutible, portadora del más puro sentido de moral y encolumnada bajo la idiosincrasia cristiana. El matrimonio era indisoluble y el divorcio sinónimo de prohibición. Se establecía una clara diferenciación entre el amor sexual, relacionado al instinto y las pasiones de la carne y el amor conyugal cristiano, calificado de sagrado. A los jóvenes, era necesario

mantenerlos al margen de fenómenos de distracción perniciosa, como los Beatles, Elvis Presley o el *Rock and roll*. Asimismo, la Iglesia Católica y sus integrantes fueron intocables mientras duró la censura. También se evitaron las demostraciones de debilidad por parte de los miembros del ejército, exaltando su valor y heroísmo. Se guardaba respeto y agradecimiento a Hitler y Mussolini, y se prohibían las películas de temática marxista, comunista y de lucha de clases.

Para controlar la producción cinematográfica, primero se analizaba el guión del *film* y se lo corregía, elaborando un instructivo que incluía los planos a eliminar y las modificaciones sugeridas. Luego, se supervisaban los rodajes para corroborar que no se hubiese incurrido en licencias artísticas no autorizadas y finalmente, una vez terminada la cinta, se la examinaba confrontándola con el guión aprobado. Ese era el momento en el que se realizaban los cortes, los cambios, la clasificación y donde podía prohibirse completamente su exhibición. Hasta 1964, las películas españolas debían, por un lado, cumplir los requisitos que exigía el régimen, pero también debían dar el ejemplo, en una doble función pedagógica y moralizante. Sin embargo, los criterios de censura no habían sido publicados y resultaba difícil aventurar el criterio con el que obraría el órgano censor.

Las películas que se producían durante el franquismo y que pasaban las barreras de la censura solían exaltar valores patrióticos, religiosos o costumbristas. Podía tratarse de películas de época, comedias, adaptaciones de novelas u obras de teatro -el famoso cine de levita-. Los directores más importantes del franquismo, fueron Rafael Gil, Edgard Neville, Ignacio Iquino, Antonio Román, Luís Lucía, Serrano de Osma y Luís Marquina.

Durante los años cincuenta, un aire de cambios sopló al egresar las primeras promociones del Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas, con estudiantes de la talla de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos eran compañeros y entendían el cine como el elemento catalizador de sus convicciones políticas. Sus *films* eran portadores de una crítica cruda y exenta de eufemismos, canónica en el cine de izquierdas de aquella época.

Por otro lado, la década del cincuenta vio consolidarse un pequeño Star

System español, con actrices como Carmen Sevilla, Lola Flores y Paquita Rico. Los directores emblemáticos de ese período fueron Antonio del Amo, Manuel Mur Oti, Francisco Rovira Beleta y Ana Mariscal. Luis Buñuel, afianzó su producción, consolidándose como el cineasta transgresor por excelencia, en lo que se refiere a la moral sexual, religiosa y social. Su reconocimiento definitivo llegaría con *Viridiana*, en 1961. En paralelo a la popularidad de los realizadores, surgía, del otro lado de las cámaras, un mito que dejaría huella en la historia del cine español: Sara Montiel. *El último cuplé*, de Juan de Orduña (1957), fue la cinta que la impuso como primera estrella del cine, luego de permanecer 325 días en cartel.

En 1953, veinte años más tarde que en otros países, se creó la Filmoteca Nacional, donde se reunieron todas las películas rescatadas de la censura. Para ese entonces, se había perdido, sin embargo, el noventa por ciento del metraje original.

Varios meses después, el catorce de mayo de 1955, se celebraron las Conversaciones de Salamanca, un congreso que tenía como finalidad abordar la situación de pobreza del cine español y fijar las medidas a tomar para lograr revertirla. Allí se dieron cita distintas personalidades de la industria, teóricos y estudiantes. Entre ellos, Juan Antonio Bardem, José María García Escudero y Basilio Martín Patiño, coincidieron en establecer la debilidad acérrima del cine español, desde la esfera industrial, intelectual, política y estética. Pero quizás la frase que mejor lo sintetice fue la que utilizó, en aquel entonces, el mismo Bardem al sostener que “el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico[126]”.

Finalizadas las Conversaciones…, se concluyó que España necesitaba un cine que fuera el reflejo de su sociedad y evidenciara sus conflictos pasados y presentes, para poder construir una mirada a futuro, con la perspectiva y reflexión de los años. Se establecieron, también, los cambios que debían producirse en materia de censura, orden jurídico y crítica especializada. Asimismo, se exhortaba al estado a asumir una actitud activa y concreta en el apoyo a las producciones de calidad artística.

Durante los años sesenta, el estado adoptó una política de

coproducciones que intentó volver a poner en funcionamiento la industria. En ese marco, España acogió distintas producciones extranjeras que rodaron en su territorio y utilizaron sus estudios. Desde la estética, se registró un intento de ruptura con la factura anterior evidenciado en el uso del pastiche y el bricolaje. En 1962, José María García Escudero volvió a ocupar la dirección General de Cinematografía y fiel a sus convicciones, decidió dar respaldo a los productores que habían debatido junto a él en Salamanca, dando surgimiento al Nuevo Cine español.

Esta nueva ola de realizadores manifestó un importante interés en la vida cotidiana y una urgencia por dotar de verdad a sus historias. Fue el momento en donde los distintos debates teóricos se plasmaron en imágenes y la discusión se llevó adelante en el terreno de lo visual. La actividad cinematográfica, en adelante, iba a ser considerada como una expresión de arte y no solamente un mero entretenimiento. Comenzaba a producirse un cine de carácter intelectual, algo más elitista y no tan vinculado a los patrones comerciales anteriores. Algunos de los directores que sobresalen por esos años son, Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*), Mario Camus (*La colmena*), José Luís Borau (*Furtivos*), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*) y Carlos Saura (*La caza*, *Cría cuervos*), quién da origen al género musical flamenco en cine, con títulos como *Carmen* o *Bodas de Sangre*.

Por esos mismos años, la producción española se polarizaba y desde la provincia catalana surgía un segundo epicentro que nucleaba a distintos realizadores, más ligados al cine experimental y vanguardista, que sus colegas madrileños. La Escuela de Barcelona, como se comenzó a llamar al movimiento de realizadores, no contaba con financiación oficial y encontraba serios inconvenientes de exhibición en una vía comercial. Hacia 1967, era considerada ícono de la modernidad catalana, al estilo de la *Nouvelle Vague* francesa. Algunos directores emblemáticos fueron Ricardo Bofill, Pere Portabella y Vicente Aranda, pero el fracaso en las taquillas y la ausencia de una financiación estable marcó su final.

En paralelo, los caprichos de la censura se hacían cada vez más fuertes, atentando contra títulos como *Lo que el viento se llevó*, *Ben Hur*, *Duelo al sol*, *El Cid, Recuerda*, *Scaramouche*, *La dama de las camelias*, *Que bello es vivir*, *Matrimonio a la italiana*, *La ley del silencio*, *Psicosis*, *El gato sobre el tejado de*

zinc caliente, *Copacabana*, *De repente el último verano*, *Te y simpatía*, *Un sabor a miel*, *Rocco y sus hermanos*, *Desayuno en Tiffany's*, *El ángel de España*, *Gilda*, *Un tranvía llamado deseo*, *La Strada*, *Los pájaros*, *Vértigo*, *Umberto D*, *Viridiana*, *Stromboli*, *La bien pagá*, *Vivir su vida*, *Casablanca*, *Canciones para después de una guerra* y *Bienvenido Mr. Marshal*. Entre los directores censurados figuraron los nombres de Hitchcock, Welles, Woody Allen y los miembros de la *Nouvelle Vague*, así como también las películas de Marilyn Monroe, Fred Astaire y Greta Garbo. En el cine producido durante la dictadura de Franco se ignoró a grandes realizaciones y se dio un trato benevolente a títulos menores.

Los setenta registraron una crisis en la industria cinematográfica que se hizo más fuerte al terminar la década e incluyó el cierre de numerosas salas. Asimismo, desde de 1975, tras el fallecimiento del dictador y en un período que llega hasta los años ochenta, se produjo en España un cine de recuperación histórica conocido como el cine de la transición. Se abordaron temas relacionados a la República, la Guerra Civil y las consecuencias devastadoras de la postguerra. Finalmente, en noviembre de 1977 se erradicó la Junta de Calificación y Apreciación Cinematográfica, encargada de llevar adelante los procesos de censura marcando, así, un hito en la historia de la cinematografía española.

El cine de la transición finalizó en 1982 con la victoria del PSOE, que recuperó una antigua definición que el partido había redactado antes de las elecciones: "El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e imaginación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y regiones[127]".

Con la llegada de la nueva fuerza política, Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía, siendo la primera mujer en ocupar ese puesto. Al asumir, promulgó una ley conocida a partir de aquel momento como la Ley Miró, que ponía en marcha una política de subvenciones anticipadas, modernizando el aparato cinematográfico español. Si bien la nueva ley no consiguió solucionar por completo los problemas de distribución o exhibición, la calidad de los *films* aumentó.

En consecuencia al cambio de política, se produjo un desborde de estrenos de cintas que habían sido prohibidas, como *Viridiana*, *El acorazado Potemkin* o *El último tango en París*. Se dio comienzo a una época que vio nacer un subgénero, con desnudos y temáticas en su mayoría relacionadas al sexo, antes prohibido. Aquellos fueron los años del *destape*, donde la sociedad post-franquista se volvió espectadora de su propio pasado. Estrechamente vinculado con este fenómeno, surgió el de *la movida*: el estado de ánimo de una generación que se veía libre de las ataduras del régimen anterior y se lanzaba a las calles a celebrar los albores de la monarquía constitucional y la configuración democrática. Pedro Almodóvar fue el director emblemático de este período y sus comedias, un retrato sobre la sociedad madrileña. Conservó el imaginario de los pueblos españoles y la contemplación de Madrid como una capital mágica, habitada por infantas de ensueño. Su cine se nutría de las crónicas de la periferia, con temáticas que cuestionan las estructuras clásicas de la familia y proponían alternativas no convencionales. Su relato, plagado de auto-referencias, obsesiones sublimadas, colores saturados, corridas de toros, referencias al catolicismo, travestis, homosexuales, violaciones, incestos, drogas, límites desdibujados entre lo masculino y lo femenino, alegorías al machismo y admiración por la mujer, mantenía una tensión que oscilaba entre la fascinación y la rivalidad para con el género femenino. Podemos ubicar su cine en un punto equidistante entre el melodrama, el realismo y la sátira, donde su postulado más fuerte, es que ser amado es más importante que amar. Hoy en día, fuera de España, Almodóvar es España. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Matador*, *Hable con ella*, *Todo sobre mi madre* y *Volver*, son algunas de sus películas de mayor impacto en la crítica mundial.

Durante los años ochenta, se vivió una constante temática relacionada al rescate de la cultura marginal, que dio cuenta de la nueva mentalidad española. El caso de la homosexualidad -estereotipada en el *glam* de la movida- fue reivindicado desde la ideología y la moral. Las historias eróticas de la periferia reemplazaron a las españoladas de antaño y España se configuró como uno de los países de Europa con mayor apertura en el terreno de la sexualidad. La represión había provocado una urgencia por satisfacer el visionado de un tema tabú. Eloy de la Iglesia y Bigas Luna, fueron fieles

retratistas de esta etapa, y la comedia, el contexto apto para diluir las pulsiones. Por otro lado, la familia, antiguo estandarte simbólico del franquismo, se hizo eco de los cambios sociales y políticos que derrumbaron las antiguas definiciones de roles y figuras emblemáticas. De este modo, la institución familiar se quebró con la crisis de la figura patriarcal y la deconstrucción de los modelos de mujer, madre y esposa. Su nuevo rol en la sociedad fue puesto de manifiesto desde películas producidas por realizadoras que trataron temas sobre mujeres, apuntaron a un público femenino y resaltaron los roles de prostitutas, gitanas, adictas y maltratadas. Pilar Miró y Josefina Molina, fueron dos de los exponentes emblemáticos.

Las películas de este período evidenciaron cambios rotundos en la confección identitaria del cine nacional y la redefinición de los conceptos de moral, sexualidad y placer. La mirada evocativa hacia el pasado y su perspectiva desde aquel presente re- dimensionaban el contexto histórico, dándole a la memoria un lugar protagónico. Se trataba de recuperar el pasado para darlo a conocer y generar conciencia. La ideología generalizada era la izquierda socialista que manifestaba un completo rechazo al régimen marcial.

El año1982 marca el año del ingreso de España a la Comunidad Europea y a la vez el primer Oscar para la cinematografía nacional por *Volver a Empezar*, de José Luis Garcí. Pero la de los ochenta fue una década prodigiosa que no terminó como se esperaba. Muchas producciones seguían organizándose en cooperativas, con sistemas de autofinanciación y productores independientes. No había una política cinematográfica, a tal punto que la competencia no solo llegaba del extranjero, sino también de la programación de películas que realizaba Televisión española en su grilla de aire. *El Decreto Semprún* llegó hacia finales de la década, con la intención de reformular la Ley Miró y regularizar la situación de la producción. Uno de los postulados más fuertes sostenía que el estado no podía convertirse en el principal productor de cine y argumentaba que las empresas nacionales debían asumir riesgos en la inversión. Se intentó, de esta manera, perfeccionar el sistema de subvenciones y proteger a los realizadores. Es evidente advertir en los años que duró el proceso de la transición e incluso entrada la década de los noventa, la ausencia de una industria sólida, el estado de una cinematografía incipiente.

Durante los noventa, se prolongó una crisis en la que los títulos españoles no lograban la convocatoria de sus pares extranjeros -principalmente norteamericanos- y salvo algunos casos emblemáticos, el cruce de la frontera para la cinematografía nacional, era prácticamente imposible. "…el pez grande se come al chico…principalmente porque el chico lo deja", escribía Miguel Juan Payán en uno de sus estudios sobre cine español[128].

La falta de dinero y apoyo a los realizadores, fomentó el anuncio oficial de un proyecto nacional de promoción y desarrollo de la industria cinematográfica y audiovisual española, que se materializó el doce de enero de 1990. El mismo implementaba la creación de infraestructura y la formación de un equipo técnico competitivo, a la vez que establecía la importancia de la distribución y la venta a la televisión, como las principales fuentes de ingreso para la financiación de un *film*. Se constituyó, así, un documento histórico, donde por primera vez, el cine era considerado una industria y formaba parte de la agenda nacional. Se asentaba, entonces, una de las bases más importantes para la toma de medidas posteriores, que obligaron a la televisión a asumir un rol activo en la producción de películas.

Durante los noventa, también surgió un nuevo grupo de realizadores que al día de hoy han consolidado su obra. Entre ellos, Alex de la Iglesia manifiesta una visión personal de la sociedad española, que si bien se aleja del cine de denuncia -relegando su carga ideológica y política a una segunda lectura- entrega un collage de diferentes géneros en donde predomina la comedia negra y las historias de costumbres, conductas y fobias. El Deseo, la productora de los hermanos Almodóvar, produjo su primera película: *Acción Mutante*, y dio comienzo a su carrera. *La comunidad*, junto a *El día de la Bestia*, son sus películas de mayor trascendencia.

Juan Manuel Bajo Ulloa fue el primero en alcanzar un galardón de prestigio internacional, con su *film Alas de mariposa*, premiado en el Festival de San Sebastián, en 1991. Sus siguientes películas como *La madre muerta* o *Airbag*, no alcanzaron la misma popularidad.

La obra de José Luis Guerrín destaca por su estilo sencillo, carácter visual, lenguaje reflexivo y poético. En 1983, estrenó su primer largometraje, *Los motivos de Berta*, evidenciando lo que se transformaría en una constante

estilística dentro de su filmografía de autor. Su estilo personal desdibuja las fronteras entre la ficción y el documental, en un debate emblemático de los años noventa. *Tren de sombras*, *En construcción* y *En la ciudad de Sylvia*, son otras de sus películas.

Fernando León de Aranoa se consolida como el cineasta de denuncia social emblemático de España. Sus películas retratan la vida de personajes marginales, tipificados en la sociedad de los noventa. *Familia*, *Barrio*, *Los lunes al sol* y *Princesas*, son sus películas más importantes y con las cuales ganó numerosos premios en festivales internacionales.

Fernando Trueba ganó el Oscar en 1994 con *Belle Époque*, cinta que reúne a las que luego se trasformarían en las grandes estrellas de la cinematografía española: Penélope Cruz, Ariatna Gil, Maribel Verdú y Jorge Sanz. *La niña de tus ojos*, *El embrujo de Shanghai*, *Calle 54*, *El sueño del mono loco* y *El baile de la Victoria*, son algunos de sus grandes *films*.

Jaime Chávarri tuvo gran éxito de público en 1983 con *Las bicicletas son para el verano*, adaptación de la obra literaria de Fernán Gómez sobre la guerra civil. Rodó también *Las cosas del querer* en 1989 y su segunda parte en 1995, dos musicales protagonizados por Ángela Molina y Manuel Bandera. En el terreno de lo documental desarrolló su obra de mayor relevancia con títulos como *El desencanto,* sobre la familia del poeta Leopoldo Panero, o *A un dios desconocido,* sobre la vida de un homosexual en Granada al inicio de la Guerra Civil. Fue, también, el director de arte de Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* y de Carlos Saura, en *Ana y los lobos*.

José Luis Cuerda debutó con *Pares y Nones*, un largometraje asociado a la comedia madrileña de los años ochenta, para luego contar relatos más comprometidas con la historia civil española, como *La lengua de las mariposas* o *Los girasoles ciegos*.

A su vez, los noventa fueron el escenario de la aparición de los primeros *films* de realizadoras mujeres, con una coincidencia temática que tendía a repetirse: parecían no tomar al hombre como objeto de deseo femenino, intentado no caer en un patrón de exhibición y fetichización. Se trataba, por el contrario, de películas protagonizadas por mujeres, con problemáticas de índole personal y arraigadas en la intimidad de sus personajes.

Icíar Bollaín llegó del otro lado de las cámaras para dirigir películas intimistas, donde la mujer desempeña un rol preponderante. Habiendo trabajado a las órdenes de Víctor Erice, José Luís Borau y Ken Loach, Bollaín combinó, a partir de los años noventa, su trabajo como actriz con su debut como directora. Algunos de sus títulos son *Hola, estás sola?*, *Flores de otro mundo* y *Te doy mis ojos*.

Isabel Coixet, ícono de la publicidad a nivel mundial, debutó en el largometraje con *Demasiado viejo para morir* en 1988, a la que sucedieron *Cosas que nunca te dije*, *La vida secreta de las palabras* y *Mi vida sin mí*, entre otras filmadas en distintas partes del mundo.

Durante esta década, solo un diez por ciento de las películas no llegaron al cine y culminaron su recorrido en exhibiciones de video y televisión. Anualmente, tres o cuatro largometrajes se midieron de igual a igual con otros de bandera americana.

Durante los primeros años del nuevo milenio, la producción de películas españolas ha ido aumentando y la calidad de las mismas equipara con la de sus pares al rededor del globo. Sin embargo, el mercado en el que se inscriben estas realizaciones se encuentra muy disperso y la producción audiovisual constituye una actividad empresarial de alto riesgo. A su vez, el mercado cinematográfico español presenta debilidades similares a las del europeo frente a las producciones norteamericanas de las *majors*. En el ámbito de la exhibición, los grandes circuitos empezaron a experimentar una tendencia negativa en la curva de rentabilidad, produciéndose un cierre paulatino de los cines multisalas. En los últimos años, se notó un descenso vertiginoso del número de espectadores debido a tres factores fundamentales: el aumento de la piratería con plataformas de descarga masiva, el envejecimiento paulatino de la población que acudía al cine y el auge de nuevas formas de distribución y exhibición de películas.

El cine de Julio Medem.

Proveniente de una familia aburguesada, Julio Medem Lafont San Juan

Mendizábal, nació en San Sebastián el 21 de octubre de 1958. Su pasión por el cine fue despertándose mientras crecía, robándole la cámara de Súper 8mm a su padre y experimentando junto a su hermana. En ese formato rodó sus primeros cortometrajes: *El ciego* (1974), *El jueves pasado* (1977), *Fideos* (1979), *Si yo fuera un poeta* (1979) y *Teatro en Soria* (1982).

Tras pasar su infancia y adolescencia en Madrid volvió a San Sebastián, dónde estudió Medicina y Cirugía en la Universidad del País Vasco. Allí comenzó a introducirse en el mundo cinematográfico profesional, trabajando en la redacción crítica para *La Voz de Euskadi*. Al mismo tiempo, continuó rodando cortometrajes y escribiendo algunos guiones que, años más tarde, darían origen a sus primeras películas. En 35mm filmó *Patas en la cabeza* (1985), *Las seis en punta* (1987), *Martín* (1988) y *El diario vasco* (1989).

Con su primer largometraje, *Vacas* (1992), Medem consiguió gran repercusión por lo original de la propuesta. Se vislumbraba el germen de un universo fílmico interesante y distinto, donde los hallazgos formales que presentaba el joven director, equiparaban sus desaciertos de debutante y dejaban la huella de un cineasta, a caballo entre el registro de lo real y lo imaginario. Algunos de los galardones obtenidos fueron el premio a la mejor película del Festival de Turín, el Grand Prix de Tokio, el premio a la calidad artística del Instituto Británico de cine y el Goya a la mejor dirección novel.

Su segundo largometraje, *La ardilla roja* (1993), es una película más ligera, que combina distintos géneros donde se destacan las secuencias íntimas y el clima de ensueño. Fue seleccionada para La Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, donde logró el Premio de la Juventud. También consiguió el Círculo Precolombino de Oro, del Festival de Cine de Santa Fe de Bogotá. En total, *Vacas* y *La ardilla roja* sumaron 48 premios internacionales.

Su siguiente producción fue *Tierra* (1996), que parte de una historia rural y aparentemente sencilla, para conducirnos por un viaje cósmico a través de la intrigante y complicada mente del protagonista. Está inspirada en el mito vasco de la Dama de Amboto, que domina la naturaleza y enloquece a los hombres. La película fue elegida para formar parte de la Selección Oficial del Festival de Cannes.

Al año siguiente Medem creó Alicia Produce, su propia productora cinematográfica, con la que filmaría, en 1998, *Los amantes del Círculo Polar*. El cuarto largometraje del director conmocionó al público y la crítica con su estructura concéntrica, los alternativos puntos de vista y el tono melodramático que lo atraviesa. Para algunos sería la tragedia de amor más intensa relatada en el cine español de los últimos años (ver capítulo 0 "Español de cine"). Con la Selección Oficial del Festival de Venecia, los Goyas al mejor montaje y música original y la buena recepción en los festivales de Toronto, Toulouse y Sundance, a Medem le llegó el reconocimiento definitivo y se consolidó como uno de los grandes valores de la cinematografía nacional. En España, *Los amantes del Círculo Polar* sumó más espectadores que sus tres largometrajes anteriores juntos y fue comprada por una filial de New Line Cinema y Warner Bros. para su estreno en Los Estados Unidos.

Su siguiente largometraje, *Lucía y el sexo* (2001), supuso la continuación de la carrera final del personaje de Ana, en *Los amantes del Círculo Polar*. Se trata de una película que habla del azar, las casualidades, el destino, el amor y el sexo. Rodada íntegramente en digital con una cámara Sony HDW-F900, la nueva tecnología supuso otras posibilidades y dimensiones desconocidas para el trabajo con el celuloide. En sus propias palabras, se trata de "una obra centrada en la fascinación, en la sugestión, en el hechizo y en la obsesión[129]". Cosecha nominaciones y premios en los festivales de Dijon, Seattle y Sundance, además de estar incluida en dos categorías en la ceremonia anual de los Goya.

En 2003, Julio Medem estrenó en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián su primer largometraje documental, *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. La película trata sobre la problemática política y social existente en Euskadi. Si bien la invitación al diálogo y la posibilidad de cambio era algo que Medem ya había planteado en *La ardilla roja* o en *Los amantes del Círculo Polar*, este trabajo levantó gran polémica. Sonaron voces desmereciendo su buena fe y acusándolo desde los distintos bandos de tomar partido en la discusión. El director se defendió como pudo.

> *"La intención es la de ofrecer, desde su diversidad, un retrato de los múltiples aspectos de un viejo problema, de base nacionalista, y cuya*

consecuencia más devastadora es la persistencia de la lucha armada de ETA (…) Lo primero que me planteé de La pelota vasca. La piel contra la piedra fue abarcar el mayor número posible de voces diferentes, como una polifonía humana en la que cada cual cantara a su aire. De alguna manera lo opuesto al coro, un anti-coro de voces del que se pudieran distinguir los timbres de cada una (…) con la sana sospecha de que todos son dueños, por lo menos, de una verdad parcial… Si no acercamos los bordes, ¿cómo vamos a curar la herida?

(…)

Si hasta entonces me había podido permitir rodar la película sin juzgar, a partir del montaje eso iba a ser imposible; montar es seleccionar. La primera pauta de montaje que me planteé fue intentar que entraran la mayor cantidad de opiniones

distintas y comprimiéndolas sin temor a que 'se notaran' los cortes… La única excusa para esta descarada acción de tijera ha sido la de ganar tiempo… Así, fui intercalando a los pelotaris de las distintas disciplinas (como la cesta punta, la pelota a mano, la pala o el remonte) para marcar las ideas de rebote, o respuesta, o como signos de puntuación, creando la sensación de que el debate de las ideas se está disputando en el vacío de un metafórico frontón en el que los pelotaris tienen la función de empujar, casi golpear las opiniones hacia delante, para que las reciba el siguiente…"[130]

Pero el cuestionamiento la volvió un éxito de taquilla y recordó la importancia del documental como medio de denuncia, en donde los cines autonómicos pueden construir la reivindicación de una identidad cultural.

Caótica Ana, estrenada en el verano de 2007 fue cuestionada por el público y la crítica, situación que volvió a repetirse con *Habitación en Roma/Room in Rome*, su primer historia rodada íntegramente en inglés.

En el año 2010 Julio Medem recibe el Premio Retrospectiva en homenaje a su trayectoria, durante la celebración de la XIII edición del Festival de Málaga.

En 2015 Medem filma Ma Má, protagonizado por Penélope Cruz y Luís Tosar. Una vez más vuelve sobre sus obsesiones narrativas y estéticas, por

momentos tan inverosímiles como tremendamente reales en relación a los argumentos y las vivencias de sus personajes.

Los cortometrajes en digital *Cleca* (2001), *Hay Motivo* (2003), *En las ramas de Ana* (2007), *Concha* realizada para la Expo Zaragoza 2008, “La tentación de Ceclilia” dentro del film *7 días en La Habana* (2012) Y *La ballena real* (2016), completan su filmografía como director.

ANEXO II: Apuntes sobre melodrama

"Je'aime mieux comme toi
morir que de me rendre"[131]

Jean de Sponde.

Varios son los orígenes que se le atribuyen al melodrama. Uno de los más antiguos surge en Florencia, durante el siglo XVI, donde se utilizaba música dentro de las obras teatrales, para acompañar los parlamentos cantados[132], que luego fueron señalados como antecesores de la ópera[133]. En el Renacimiento, las representaciones melodramáticas consistían en una adaptación del espíritu de la tragedia griega, reivindicado por el mundo europeo. Más tarde se lo asoció con la comedia lacrimógena francesa -de donde habría incorporado lo emotivo, lo moralizante, la actitud conservadora, el didactismo social y lo patético-, la novela negra inglesa -que reunía lo gótico, lo maravilloso, lo terrorífico, lo exótico, lo novedoso y lo insólito-, el teatro Isabelino –con sus amplios recursos dramáticos y actorales- y la pantomima renacentista italiana, caracterizada por la adaptación o desplazamiento del sentimiento trágico.

Considerando estos posibles orígenes, puede pensarse que la localización geográfica del melodrama tiene su raíz en la cultura latina y mediterránea, como la región donde se registra una misma manera de narrar. Así, podría fundamentarse este supuesto teniendo en cuenta la idiosincrasia y la manera grandilocuente y exacerbada de revelar los sentimientos, vinculada a la tradición católica, patriarcal y familiar.

Pero el melodrama, como género, recién toma forma luego de las revoluciones del siglo XVIII y se consolida durante todo el siglo XIX. Una de sus características principales es el abordaje trágico y hasta épico de las situaciones dramáticas de la vida cotidiana. Así, puede considerarse que el melodrama sustituye a la tragedia clásica a la vez que se configura como un género anacrónico que no guarda relación de correspondencia con el contexto sociocultural y moral de aquellos tiempos. En su defecto, lo que ha realizado

es un relevamiento de temas y procedimientos de la tragedia, pero sin atribuirlos a un panorama trágico. Podría considerarse, entonces, que el melodrama propone una lectura corrompida de la tragedia griega -pero no por eso menos auténtica-, que vuelve sobre lo cotidiano, los dramas sentimentales, lo doméstico o los conflictos burgueses, en oposición a los temas de la tragedia clásica, que lo hacían sobre mitos de fatalidades y destinos trágicos del hombre, en la lucha contra los dioses.

De este modo, el melodrama nació con la voluntad de satisfacer, desde la literatura, las expectativas de la emoción primaria de las clases bajas de Francia, en tiempos de revolución. Años más tarde, migró hacia el drama romántico y adquirió un status algo más elevado. Víctor Hugo, por su parte, llevó este nuevo género hasta la Comedia Francesa, donde la puesta en escena lo comenzó a articular con representaciones que reflejaban temas de la sociedad. Se trató de un género que antes de definirse por su codificación visual, lo hizo por su contenido dramático, sus personajes y el tono de la narración. La fusión de un argumento complejo y enmarañado, personajes construidos de manera precisa, una contundente carga emocional, algo de espectáculo y un franco contenido moral, hicieron del melodrama el género dramático mejor establecido en el siglo XIX.

Su fin moralizador configuró el espíritu ideológico fundamental de la manifestación literaria canónica de aquel entonces: el folletín o la novela por entregas. Allí se ofrecía una solución maniquea a conflictos sociales, con una visión moralizante. Reaccionario y puritano, el melodrama celebra el triunfo de la virtud y castigo del vicio, reflejando esquemas de una sociedad de poder patriarcal, donde la mujer muchas veces es tomada como objeto y las profundas diferencias de clases sociales, determinan las fronteras. Ese es pues, el golpe de efecto que señala Daniel Link.

> *"…el melodrama surge en el momento histórico en el que es necesario moralizar la vida de las clases populares (que, como todo el mundo sabe, son profundamente amorales). El problema (fascinante) del género es que su impulso moralizador se vuelve un arma de doble filo: en el momento en el que se percibe la moralización como un dato necesario del género (en el sentido en que puede serlo una galera para definir a un caballero), toda la virtud cesa: ¿Cómo sostenerla, si el melodrama, la vida*

misma, es 'puro teatro'?"134

Pero la palabra melodrama tiene dos significados, por un lado da cuenta de una combinación entre comedia y tragedia, y por el otro de un drama con melos, acompañado de música y melodías rítmicas en verso. Estos últimos, utilizados para el "hablar-cantado", un elemento propio de la tragedia griega.

El melodrama se define, entonces, por el tono y los aspectos visuales, el contenido dramático y las características tipificadas de sus personajes. Entre lo trágico y lo sublime, se mueve del *pathos* al registro actual, evidenciando en esa cotidianidad, una de las explicaciones de su popularidad. Hace converger, de este modo, el relato de tradición social como el romance, la balada y la herencia de la épica, con la feria, la fiesta y el carnaval, derivados del teatro clásico.

El tono melodramático articula los enredos y obstáculos de la tradición narrativa más mundana, con las pasiones desenfrenadas, el deseo y la familia. La diferencia de clases, la sociedad machista con una figura masculina a la cabeza y la visión de la sexualidad como pecado, son las marcas que definen las relaciones sociales dentro del género.

Durante el siglo XIX, se lleva adelante un borramiento progresivo de lo religioso y lo numinoso debe refugiarse en lo melodramático, ocultándose tras los velos del arte popular y marginal. Aquel era el lugar donde no se le daría una explicación racional a lo sublime, como tampoco a las pasiones. Podríamos decir, entonces, que el melodrama equivale a la tragedia en un mundo desacralizado.

Pero el objetivo ulterior del melodrama es producir el efecto de catarsis en el espectador, haciendo que padezca con los personajes y logre empatía en el sentimiento, producto de la identificación. En el melodrama, lo que les ocurre a los personajes, puede ocurrirle al espectador.

La posición que ocupa el consumidor de melodramas da cuenta de una distancia entre la representación y lo representado, pero a su vez, de una participación parcial en la trama. Él sabe de antemano cuáles son las posibles circunstancias por las que pueden atravesar los personajes del melodrama y aguarda el instante fatal. Por codificación genérica, sabe lo que en cualquier

momento puede ocurrir, al mismo tiempo que conoce aquello que destruirá la vida de los personajes y se identifica con ellos en la espera. Toda política de género anticipa al espectador o al lector un modelo previsible y se basa en el mecanismo de la identificación y la proyección. Del otro lado de la pantalla o detrás de cada página, los personajes del melodrama aceptan su sufrimiento y construyen su heroicidad mítica, en la espera del desenlace inevitable. Están limitados, pues, a intentar torcer el destino de sus vidas a favor de la felicidad. Sin importar su condición social, o su integridad, lo único que les resta frente a la perdida de la ilusión, es la renuncia. Ese es el eje sobre el que gira la construcción de la condición melodramática: la puesta en escena de una pérdida insoslayable. “Soy, una vez más, *yo mismo* (lector del melodrama) el que sufre la carencia, el menos absoluto, el abandono y la culpa[135]”.

Debieron pasar años para que se cristalizara una matriz identificable, se establecieran las características internas del texto y se construyera un aparato receptivo entrenado en la lectura. A partir de la sistematicidad, el género fue asentándose y la crítica contribuyó a consolidarlo. Fue así como los textos se comenzaron a producir y percibir en relación con esa norma que se había constituido -porque bien vale aclarar que el “género” no existe en la historia, sino que es construido a través del tiempo y las lecturas de la crítica-. En este sentido, todo género implica un contrato implícito entre el espectador y el texto, donde la categoría genérica facilita las claves para reconocer, disfrutar y comprender la comunicación. En el caso de lo melodramático, se pueden reconocer mecanismos con una serie de estructuras identificables, un grupo de temas, un sistema iconográfico de referencia, arquetipos, conflictos y un método narrativo y textual, que pone en escena manifestaciones emocionales a las que intenta conferir un determinado sentido.

Desde la crítica, el género fue frecuentemente ignorado, pese a ser la forma de teatro más popular. Hay quienes acusaron al melodrama de una falta de realismo, o lo criticaron por un excesivo uso de la manipulación emocional -que por otro lado constituye una característica extensiva a otros géneros-. En el terreno de lo cinematográfico, se lo menospreció considerando sus orígenes lacrimosos y reduciéndolo a una recepción femenina sensibilizada. También se utilizó el término para referirse a expresiones artísticas menores, populares, masivas, regresivas e indiferentes a los avances

de la sociedad.

De los melodramas más importantes en la historia del cine, cabe destacar a *Cumbres borrascosas* (1939) y *La señora Miniver* (1943), de William Wyler; *Casablanca* (1942) y *Alma en suplicio* (1945) de Michael Curtiz; *Eva al desnudo* (1950), de Joseph Mankiewicz; *Escrito sobre el viento* (1956) y *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1957), de Douglas Sirk; *Doctor Zhivago* (1965), de David Lean; *Love Story* (1970), de Arthur Hiller; *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci; *Llueve sobre nuestro amor* (1946), *Gritos y susurros (*1972), *Fanny y Alexander (*1982) y *Saraband* (2003), de Igmar Bergman; *Qué verde era mi valle* (1941) y *7 mujeres* (1965), de John Ford; *Rebeca* (1940), *La sombra de una duda* (1942), *Recuerda* (1945) y *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock; *Aguas pantanosas* (1941), de Jean Renoir; *Pasión bajo la niebla* (1925), de King Vidor; *El viento* (1928), de Víctor Sjöström; *Días sin vida* (1959), de Henry King; y *Como un torrente* (1958) de Vicente Minnelli. Asimismo, el melodrama mexicano ha dado grandes películas, como *En tiempos de Don Porfirio* (1940), de Juan Bustillo Oro; *María Candelaria* (1944), de Emilio Fernández; y *Aventurera* (1950), de Alberto Gout, que anticiparon lo que luego serían las telenovelas latinoamericanas.

F I C H A D E L A P E L Í C U L A

PAÍS: España
GUIÓN: Julio Medem
DIRECCIÓN: Julio Medem
FECHA DE ESTRENO: 28 de agosto de 1998.
PRODUCTORA: Alicia Produce y Bailando en la luna para Sogetel, con la colaboración de Canal+/Sogepac y la participación de Le Studio Canal+
PRODUCTORES: Fernando Bovaira, Enrique López Lavigne
PRODUCTORES EJECUTIVOS: Txarly Llorente, Fernando de Garcillán
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: Fernando Victoria de Lecea
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Gonzalo Fernández Berridi
DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Satur Idarreta, Karmele Soler, Estíbaliz Markiegi, Itziar Arrieta
DECORADOS: Sadur Idarreta, Montse Sanz
VESTUARIO: Estíbaliz Markiegi
MAQUILLAJE: Karmele Soler.
PELUQUERÍA: Itziar Arrieta
MONTAJE: Iván Aledo
SONIDO: Polo Aledo
MÚSICA ORIGINAL: Alberto Iglesias
ORQUESTA: Filarmónica de Praga, dirigida por Mario Klemens
CANCIÓN: *Sinitaivas:* Josef Rixner, Lauri Jauhiainen, George de Godzinsky (autores), Olavi Virta y The Harmony Sisters (intérpretes)
LOCACIONES: Madrid, Helsinki, Lohja y Rovainiemi.
ELENCO: Najwa Nimri (Ana joven), Fele Martinez (Otto joven), Nancho Novo, (Álvaro, padre de Otto), Maru Valdivieso (Olga, madre de Ana), Peru Medem, (Otto niño), Sara Valiente (Ana niña), Víctor Hugo Oliveira (Otto adolescente), Kristel Díaz (Ana adolescente), Pep Munné (Javier), Jaroslav Bielski (Álvaro Midelman), Rosa Morales (Sofía), Joost Siedhoff (Otto Midelman), Beate Jensen (madre de Otto), Petri Heino (Aki), Outi Alanen (mensajera), María Isasi-Isasmendi (enfermera), Ángela Castilla (casera de pensión), Luz Nicolás, Concha Salinas, Elena Lombao, Montse Mostaza (*novias de Otto*)

PREMIOS

Premios Goya (1999): Mejor Montaje (Iván Aledo) y Mejor Música Original (Alberto Iglesias),

Festival de Bruselas (1999)

Mejor Película Europea.

Festival de Toulouse (1998)

Mejor Película, Jurado Universitario.

Gramado Film Festival (1999)

Premio del Público a la Mejor Película Latina, Mejor Director, Mejor Guión, Mejor Música y Premio de la Crítica.

Premios Ondas

Mejor Película Española y Mejor Actriz (Najwa Nimri).

Círculo de escritores cinematográficos (CEC) de España (1999)

Mejor Montaje (Iván Aledo).

Festival de Turia (1999)

Mejor película española.

Festival Internacional de Atenas (2000)

Premio del público.

FORMATO: Súper 35 [2.35:1] color - Sonido Dolby Digital

METRAJE: 9742 pies.

DURACIÓN: 112 minutos

LABORATORIO: Madrid Film, S.A.

PRESUPUESTO: 400 millones de pesetas

RECAUDACIÓN: 464.021.625 pesetas (2.788.826 €)

ESPECTADORES: 749.277 (5to puesto de taquilla en España en 1998)

B I B L I O G R A F Í A

Marco t eórico

AGAMBEN, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

ALTMAN, R., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.

ARISTÓTELES, *Poética,* Madrid, Gredos, edición trilingüe de Valentín García Yebra, 1992.

ASTURC, A., "Naissance d'une nouvelle Avant-Garde: La caméra-stylo", en *L' Écran Français*, núm. 144, 30 de marzo de 1948.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine,* Barcelona, Paidós, 1985.

BAJTIN, M., *El problema de los géneros discursivos*, Ciudad México, Siglo XXI, 1989.

BALLÓ, J., *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BARTHES, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

BARTHES, R., *The pleasure of the text*, New York, The Noonday Press, 1975.

BAUDRILLARD, J., *Simulacres et Simulation,* Éditions Galilée, Francia, 1981.

BENJAMIN, W., "Trauerspiel y tragedia" en *Metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós, 1993.

BENJAMIN, W., "Tragedia, historia y Apocalipsis" en *El Títere y el Enano Revista de Teología Crítica*, Vol, I Buenos Aires, 2010.

BETTETINI, G., *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1985.

BERISTÁIN, H., *Diccionario de retórica y poética,* Ciudad de México, Porrúa, 1995.

BORDWELL, D., *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica,* Barcelona, Paidós, 1995.

BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción,* Barcelona, Paidós, 1995.

BORDWELL, D y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

BOURDIEU, P., *La Distinction: Critique Sociale Du Jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

BREMOND, C., "Sobre la noción de motivo en el relato", en VVAA, *La crisis de la literalidad*, Madrid, Taurus, 1987.

BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1995.

BURCH, N., *Praxis del cine,* Madrid, Fundamentos, 1970.

BURCH, N., *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

CAMPILLO MESEGUER, A., "Aión, Chrónos y Kairós. La concepción del tiempo en la Grecia Clásica", en *La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, (UNED), País Vasco, núm. 3, 1991.

CARMONA, R., *¿Cómo se comenta un texto fílmico?,* Madrid, Cátedra, 1991.

CASETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.

CASETTI, F. y DI CHIO, F., *Como Analizar Un Film*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

CASETTI, F., *Teorías del Cine (1945-1990)*, Madrid, Cátedra, 1994.

CHATMAN, S., *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine,* Madrid, Taurus, 1990.

CHION M., *La Audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993.

COSTA, A., *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1985.

CRITON, P., "El ritornelo y el galope", en *Gilles Deleuze: una vida filosófica, Encuentros Internacionales Gilles Deleuze,* Rio de Janeiro – Sao Paulo, Colegio Internacional de Estudios Filosóficos Transdisciplinarios, junio de 1996. Edición castellana a cargo de Euphorion (Medellín) y Sé Cauto (Cali), 2006.

DE MIGUEL, C*., La ciencia ficción: Un agujero negro en el cine de género*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1988.

DE MIGUEL, C., "Lo genérico y lo post genérico", en *Cuadernos cinematográficos*, núm. 7, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991

DE SPONDE, J., *Poésies, Cailler: Les trésors de la littérature française*, Ginebra, 1949.

DEBORD, G., *In girum imus nocte et consumimur igni*, Barcelona, Anagrama, 2000.

DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.

DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., "El Ritornello", en *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1998.

DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2002.

DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Surcos, Barcelona, Paidós ibérica, 2005.

DUCROT, O., *Decir y no decir*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1982.

ECO, U., "La agnición", en *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1976.

ECO, U., *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1983.

EGRI, L., *Cómo escribir un drama*, Buenos Aires, Editorial Bell, 1947.

FARRETTA, A., *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*, Buenos Aires, Djaen, 2009.

GAUDREAULT, A. y JOST, F., *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

GENETTE, G., *Figuras*, París, Seuil, 1966.

GENETTE, G., *Figuras III*, París, Seuil, 1972.

GONZALEZ REQUENA, J., *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Madrid, Hiperión, 1986.

GUATTARÍ, F., *L'inconscient machinique*, Paris, Editions Recherches, 1979.

GUBERN, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.

HERNÁNDEZ LES, J. A., *Cine y literatura. Una metáfora visual*, Madrid, J.C., 2005.

JAMESON, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona. Paidós 1995.

LINK, D., "El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama", en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003.

LINK, D., "El amor en los tiempos del dengue", en *Teatro completo*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2007.

LOTMAN, Y. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982.

MARNAT, M., *Maurice Ravel*, París, Fayard, 1986.

METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*. *Volúmenes I y II*, Barcelona, Paidós, 2002.

MITRY, J., *La estética y la psicología del cine*, Indiana, Indiana University Press, 2000.

NÚÑEZ, A., *Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós*, Paperback, núm. 4, abril de 2007 [www.paperback.es/2007edicion/04paper/home.htm]

ORTEGA y GASSET, J., "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela", en *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

PEÑA ARDID, C., *Literatura y Cine, una aproximación comparativa,* Madrid, Editorial Cátedra, 1992.

PÉREZ RUBIO, P., *El cine melodramático,* Barcelona, Paidós, 2004.

PLATÓN, *Timeo*, Buenos Aires, Editorial Colihue, 2005.

PONCE, V. (Ed.), *Acerca del melodrama,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

RAVEL, M., *Lettres, écrits, entretiens*, París, Flammarion, 1989.

RICOEUR, P., *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.

STEIMBERG, O., "Diez proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.

SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

TORLUCCI, S., "Imagen movimiento e imagen tiempo en el teatro. Los Efímeros de Ariane Mnouchkine", en *Territorio teatral. Revista digital.* Art. 4. Diciembre de 2007. [www.territorioteatral.org.ar]

VV.AA. *Lo verosímil,* Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

ZUNZUNEGUI, S., *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994.

ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1998.

Sobre el cine español

AGUILAR, C. (ed.), C*ine fantástico y de terror español 1984-2004*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2005.

BALLESTEROS, I., *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España post Franquista,* Madrid, Fundamentos, 2001.

BARROSO, M. A. y GIL DELGADO, F., *Cine español en cien películas*, Jaguar,

Madrid, 2002.

DE PABLO, S., “El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e historia”, en *Gernika eta Zinea / Gernika y el Cine*, Gernika, Gernika–Lumoko Udala, 2003.

EVANS, P. W., (ed.), *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

GIL, A., *La Censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.

HEREDERO, C., *20 Nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999.

JORDAN, B. & MORGAN TAMOSUNAS, R., *Contemporary Spanish cinema*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

LEMA-HINCAPIÉ, A., *Burning Darkness: A half Century of Spanish,* New York, State University of New York Press, 2008.

LLINÁS, F., *Cuatro años de cine español (1983-1986)*, Madrid, Imagfic, 1987.

MARTÍN, A., *La gramática de la felicidad.* Ediciones Libertarias, Madrid, 2005.

MIRA, A., *Historical dictionary of Spanish Cinema*, Oxford, The Scarecrow Press, 2010.

SANTIAGO, P., *El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e historia,* Guernica eta sinea. Guernica y el cine, Guernica, Gernika-Lomoko Udala, 2003.

PAYÁN, M. J., *El Cine Español de los 90*, Madrid, Ediciones JC., núm. 16, 1993.

POHL, B. & TURSCHMANN, J. (Eds.), *Miradas Glocales. Cine español en el cambio de milenio,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

RODRIGUEZ, M. P., *Mundos en conflicto: aproximación al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad Deusto - Filmoteca Vasca, 2002.

SANCHEZ B., *Brumas del franquismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona. 2007.

STONE, R., *Spanish Cinema*, Harlow, Longman, 2002.

VVAA., *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

VVAA., *El Cine Español contado con sencillez. Lo que yo te diga*, Madrid, Maeva,

2007.

VVAA., *100 Years of Spanish Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008.

Sobre Julio Medem

ANGULO, J. & REBORDITOS, J. L., Contra la certeza: EL cine de Julio Medem, San Sebastián, Ediciones de la filmoteca vasca y del festival de cine de HUESCA, 2005.

ETXEBESTE GÓMEZ, Z., "Julio Medem a través del espejo de la realidad", en Ikusgaiak, Cuadernos de cinematografía Nº 6, Ed. Eusko Ikaskuntza – Sociedad de estudios Vascos, san Sebastián, 2003.

ETXEBESTE GÓMEZ, Z., Julio Medem, Madrid, Cátedra, 2010.

EVANS, J., Julio Medem (Critical Guides to Spanish and Latin American Text and Film), Londres, Grant & Cutler, 2007.

STONE, R., Julio Medem, Manchester, Manchester University Press, 2002.

Sobre los amantes del círculo polar

ALDERETE, M. y CONDE, P. (Programadores), *Los amantes del Círculo Polar*, en *Ciclo Generación VHS2*, Buenos Aires, Malba Cine, agosto de 2010.

CÁCERES, J. D., "La casualidad de la vida y la belleza de la muerte (o viceversa)", en *Miradas de Cine*, núm. 63, Madrid, junio de 2007.

COSTA, J., "Los amantes del Círculo Polar", en *Nuevo Fotogramas*, núm. 1859, Madrid, septiembre de 1998.

COWAN, J., "Lovers of the Arctic Circle", en *Eyeweekly*, Toronto, 29 de abril de 1999.

DE LA TORRE, F., "The lovers of the Arctic Circle", en *The Tech*, núm. 119, Cambridge, 30 de abril de 1999.

DAWSON, M., *Contemporary Obscurity: The lovers of the Arctic Circle,* [www.leftfieldcinema.com/contemporary-obscurity-lovers-of-the-arctic-circle], s.f.

EBERT, R., "Lovers of the Arctic Circle", en *Chicago Sun-Times*, Chicago, 7 de mayo de 1999.

EGAÑA ETXEBERRÍA, I., *La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: Vacas y 'Los amantes del Círculo Polar'*, Universidad del País Vasco, octubre de 2008. [http://www.euskaltzaindia.net]

FERNÁNDEZ VALENTÍ, T., "Julio Medem. El cine del azar.", en *Dirigido*, núm. 304, Madrid, septiembre de 2001.

GARCÍA, E., "Quiero conmover al espectador", en *El periódico*, Zaragoza, 3 de septiembre de 1998.

GARCÍA, L., "En el círculo del éxito", en *La Nación*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1999.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. M., "Reinscripción de la tragedia y de la figura femenina en *Los amantes del Círculo Polar* de Julio Medem", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 26, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, marzo-junio de 2004.

GUTHMANN, E., "Nicely Photographed 'Arctic Circle' Goes to Schmaltzy Extremes", en *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 7 de mayo de 1999.

HEREDERO, C., "Julio Medem: La imagen conmovida", en *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Edición del Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997.

HERNÁNDEZ RUIZ, J., *Los amantes del Círculo Polar*, en *Dirigido,* núm. 271, septiembre de 1998.

HOLLAND, J., "The lovers of the Arctic Circle", en *Variety*, New York, s/d 1999.

J.L., s.t., *Cahiers du Cinéma,* núm. 534, Paris, abril de 1999.

LÓPEZ, F., "Un círculo de causas y azares", en *La Nación*, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1999.

LOSILLA, C., "Las mejores películas de la década", en *Dirigido*, núm. 297*,* Madrid, enero de 2001.

M.B., s.t., *Positif*, núm. 459, Paris, mayo de 1999.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, A., "Julio Medem y la poética del compromiso", en *Revista Alpha*, núm. 20, Universidad de los Lagos, Osorno, diciembre de 2004.
MARTÍN-LUNAS, M., "Julio Medem representa al cine español en Venecia", en *El Mundo de Madrid*, Madrid, 16 de julio de 1998.

MASLIN, J., "'Lovers of the Arctic Circle': In the Stars", en *The New York Times*, New York, 7 de abril de 1999.

MORRIS, W., "Beauty, but little passion, in saga", *en San Francisco Examiner*, San Francisco, 7 de mayo de 1999.

MULVEY, L., "Visual pleasure and narrative cinema", en *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Nueva York, Routledge, 1992.

NAVARRO, J. N., "ESPAÑA. Las mejores películas de la década" en *Dirigido*, núm. 297, Madrid, enero de 2001.

PEREIRA ZAZO, O., *Reseña de Los amantes del Círculo Polar: Destellos narcisistas en la simetría de las superficies,* Modern Languages and Literatures, Department of Spanish Language and Literature, Lincoln, University of Nebraska, 2007.

PLATE, S. B., "Film Review: Lovers of the Arctic Circle (Los amantes del Círculo Polar)", en *Journal of religion & film,* 1999.

ROMNEY, J., "The lovers of the Arctic Circle", en *Sight and sound*, España / Francia, 1998.

ROUYER, P., *Positif*, núm. 398, París, abril de 1994.

SANTAOLALLA, I. C., "Julio Medem's 'Vacas' (1991): Historicizing the Forest" en *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

SMITH, P. J., "Between. Heaven and Earth: Grounding Julio Medem's Tierra", en *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVI, Glasgow, 1999.

TIERZ, C., "Los amantes del Círculo Polar; Nada es casual", en *Imágenes*, núm.174, octubre de 1998.

TURAN, K., "Review of Lovers of the arctic circle." en *Los Angeles Times*, Los Angeles, 22 de abril, 1999.

WHITE, A., "Manchas Negras, Manchas Blancas: Looking Again at Julio Medem's Vacas"., en *Spanish Cinema: Calling the Shots*, Leeds Trinity and All Saints, University College, Leeds, 1999.

ZAMORA SEGURA, C., *Los amantes del Círculo Polar. Análisis de la película y sus relaciones con el romanticismo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, junio de 2001.

Guiones cinematográficos

MEDEM, J., *Los Amantes del Círculo Polar*, Madrid, Alta Films, 1998.

MEDEM, J., *Lucía y el sexo*, Madrid, Ocho y medio, 2001.

Banda de sonido original

IGLESIAS, A., *Los amantes del Círculo Polar,* Madrid, RCA Víctor, BMG y Sogetel, agosto 1998.

Sitios web

www.juliomedem.org
www.imdb.com

FILMOGRAFÍA

Películas de Julio Medem

Cortometrajes en Súper-8 mm.

El ciego, súper-8 mm., 1974.

El jueves pasado, súper-8 mm., 1977.

Fideos, súper-8 mm., 1979,

Si yo fuera poeta..., súper-8 mm., 1981.

Teatro en Soria, súper 8 mm., 1982.

Cortometrajes en 35 mm.

Patas en la cabeza.

Guión: Julio Medem / Dirección: Julio Medem / Producción: Grupo Delfilm / Fecha de estreno: 1985 / Duración: 13 minutos / España

Las seis en punta.

Guión: Julio Medem / Dirección: Julio Medem / Producción: Julio Medem con la colaboración del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco / Fecha de estreno: 1987 / Duración: 15 minutos / España

Martín (perteneciente a la serie Siete huellas Siete)

Guión: Juan Manuel Chumilla y Julio Medem / Dirección: Julio Medem / Producción: Elías Querejeta para Televisión Española / Fecha de estreno: 1988 / Duración: 13 minutos / España

El diario Vasco.

Guión: Julio Medem / Dirección: Julio Medem / Producción: Aiete Films / Fecha de estreno: 1989 / Duración: 30 minutos / España

¡Hay motivo! (varios realizadores: episodio La pelota vasca).
Guión: Julio Medem / Dirección: Julio Medem / Producción: Julio Medem / Fecha de estreno: 2003 / Duración: 3.13 minutos / España

Cortometrajes en digital.

Cleca.
Dirección: Julio Medem / Fecha de estreno: 2001 / Duración: 3,20 minutos / España

Concha.
Dirección: Julio Medem / Producción: Alicia Produce / Fecha de estreno: 2008 / Duración: 6,30 minutos / España

En las ramas de Ana.
Dirección: Julio Medem / Fecha de estreno: 2007 / Duración: 5,17 minutos / España

La tentación de Cecilia (incluido en la película 7 días en La Habana)
Dirección: Julio Medem / Fecha de estreno: 5 de octubre de 2012 / Duración: 128 minutos

Largometrajes.

Vacas.
Guión: Michel Gaztambide y Julio Medem / Dirección: Julio Medem / Producción: Sogetel, S.A. en colaboración con Idea, S.A., con la subvención del ICAA (Ministerio de Cultura) y el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco / Fecha de estreno: 26 de febrero de 1992 / Duración: 96 minutos / Formato original: 1:1,66 / 35mm / España

La ardilla roja.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Sogetel, S.A., con la subvención del Ministerio de Cultura / Fecha de estreno: 21 de Abril de 1993 / Duración: 114 minutos / Formato original: 1: 1,85 / 35mm /

España.

Tierra.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Sogetel, S.A., y Lola Films, S.A., en colaboración con Sogepac, S.A. y en asociación con Canal + / Fecha de estreno: 25 de Mayo de 1996 / Duración: 125 minutos / Formato original: 1: 2,35 / 35 mm / España.

Los Amantes del Círculo Polar.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Alicia Produce y Bailando en la Luna para Gogetel, con la colaboración de Canal +, Sogepac y la participación de Le Studio Canal+ / Fecha de estreno: 28 de Agosto de 1998 / Duración: 112 minutos / Formato original: 2,35:1 / 35 mm / España-Francia.

Lucía y el sexo.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Sogecine, realizada por Alicia Produce, con la participación de Canal + España, la participación de Televisión Española y Studiocanal France / Fecha de estreno: 28 de Agosto de 2001 / Duración: 128 minutos / Formato original: 2,35:1 / HDCAM Sony HDW-F900 / España/Francia.

La pelota vasca. La piel contra la piedra.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Alicia Produce, con la participación de EITB, canal + España, Mireia Lluch Bramón, Álvaro Medem y Pedro Zaratiegui / Fecha de estreno: 3 de Octubre de 2003 / Duración: 115 minutos / Formato original: 1,85:1 / DV Cam / España/Francia.

Caótica Ana.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Alicia Produce y Sogecine en colaboración con Volcano Films, con la participación de Televisión Española, Canal + España, ETB, ICAA, ICO, Gobierno

Vasco, Gobierno de Canarias, y MEDIA / Fecha de estreno: 24 de Agosto de 2007 / Duración: 119 minutos / Formato original: 1’85:1 / HDCAM con SONY HDC-F950 SR / España.

Habitación en Roma. Room in Rome.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Morena Films y Alicia Produce, con la participación de Televisión Española y Canal + / Fecha de estreno: 7 de Mayo de 2010 / Duración: 109 minutos / Formato original: 2,35:1 / Red One Camara / España.

Ma Ma.
Guión y Dirección: Julio Medem / Producción: Penélope Cruz, Julio Medem y Álvaro Longoria / Co producción: Alexandra Lebret / Fecha de estreno: 11 de septiembre de 2015 / Duración: 110 minutos.

NOTAS

1 En relación al orden temático, se estudia la diégesis del relato a través de distintos procedimientos como la identificación y la determinación de motivos recurrentes. Para analizar el campo de la retórica, se utilizan las mencionadas herramientas descriptivas -repetición e hipérbole- para relacionarlas con aquellos motivos anteriormente abordados. En este caso se los utiliza para detectar patrones de repetición bajo configuraciones cruzadas. También se estudian los modos de la narración y su relación con el tiempo, porque si bien este último tiene vinculación con la forma específica del relato, en la película posee un espesor diverso y está globalmente relacionado con la discursividad. Finalmente, la enunciación se piensa en relación a la problematización de conceptos como <punto de vista> o <focalización>. ◀◀

2 Ver Oscar Steimberg, “Diez proposiciones sobre el género” en Semiótica de los medios masivos. ◀◀

3 Se trabajan nociones de teoría de los géneros cinematográficos con el objetivo de estudiar las formas del melodrama en la película de Medem e intentar precisar los niveles de la diégesis en los que operan los modos de la puesta en discurso de la temporalidad. ◀◀

4 Carlos Heredero, 20 Nuevos directores del cine español, Madrid, Editorial Alianza, 1999. ◀◀

5 José María García Escudero, La historia del cine español en cien palabras y otros escritos sobre cine, Salamanca, Cine club del SEU, Cuaderno núm. 1, 1957. ◀◀

6 Philippe Rouyer, Positif, núm. 398, París, abril de 1994. Págs. 52-53. ◀◀

7 Carlos Losilla, “Las mejores películas de la década”, en Dirigido, núm. 297, Madrid, enero de 2001. Pág. 31. ◀◀

8 Alexandre Astruc, “Naissance d'une nouvelle Avant-Garde: La caméra-stylo”, en L' Écran Français, núm. 144, Paris, 1948. ◀◀

9 Carlos Heredero, 20 Nuevos directores del cine español, Madrid, Editorial Alianza, 1999. ◀◀

10 Isabel C. Santaolalla, “Julio Medem's ‘Vacas’ (1991): Historicizing the Forest” en Spanish Cinema. The, Auteurist Tradition, (ed.) Peter William Evans, Oxford, Oxford University Press, 1999. ◀◀

11 Paul J. Smith, “Between heaven and earth: Grounding Julio Medem's ‘Tierra’”, en Bulletin of Hispanic Studies

LXXVI, Glasgow, 1999. ◀◀

12 Anne White, “Manchas Negras, Manchas Blancas: Looking Again at Julio Medem's ‘Vacas’” en Spanish Cinema: Calling the Shots, (eds.) Rob Rix and Roberto Rodríguez-Saona, Leeds, Leeds Trinity and All Saints University College, 1999. ◀◀

13 Tomás Fernández Valentí, “Julio Medem. El cine del azar.”, en Dirigido, núm. 304, Madrid, septiembre de 2001. Pág. 49. ◀◀

14 Zigor Etxebeste Gómez, Julio Medem, Madrid, Editorial Cátedra, 2010. Pág. 9. ◀◀

15 Uno de los temas recurrentes en la filmografía española es el bombardeo a la ciudad de Guernica, donde las fuerzas militares alemanas midieron su potencial de cara a la segunda Guerra Mundial. Esta alusión no puede pasar desapercibida al espectador, especialmente en España y concretamente en Euskadi. “Las referencias al pueblo vasco, a la transmisión de lo vasco generación tras generación y a la inserción de los vascos en un mundo fluido donde viajar y vivir en Australia o en Finlandia ya no está reñido con el mantenimiento de la identidad grupal o individual, suponen auténticos anclajes de la película en el terreno de lo popular. No se trata, pues, de definir Los Amantes del Círculo Polar en términos de arte culto o de arte popular, según los variados razonamientos de Ortega y de Bourdieu. Lo que Medem parece estar subrayando es la posibilidad de superar la concepción opositiva del dominio artístico, y la inutilidad de mantener una distinción de clase (artística, ergo social) que sólo beneficia, a la postre, a quienes no participan de estos debates, es decir, a los mercaderes del arte.” Fuente: Alfredo Martínez Expósito, “Julio Medem y la poética del compromiso”, en Revista Alpha, núm. 20, Universidad de los Lagos, Osorno, diciembre de 2004. Pág. 9. ◀◀

16 Los Goya, o Premios Anuales de la Academia, son los galardones otorgados cada año por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, con la finalidad de premiar a los mejores profesionales en cada una de las distintas especialidades del sector. La primera edición tuvo lugar el 16 de marzo de 1987, en el Teatro Lope de Vega de Madrid. ◀◀

17 Un año después -y cabe señalarlo, dado el retraso en la exhibición que tuvo Los Amantes del Círculo Polar en distintos países-, se estrenaron American Beauty, de Sam Mendes y Magnolia, de Paul Thomas Anderson. Desde España se alzaban a la conquista del mercado Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar -que resultó ganadora de un Oscar a la mejor película extranjera en 1999-; Solas, de Benito Zambrano; Flores de otro mundo, de Icíar Bollaín; La lengua de las mariposas, de José Luís Cuerda y Muertos de risa, de Alex de la Iglesia. ◀◀

18 Marcelo Alderete y Pablo Conde (programadores), “Los amantes del Círculo Polar”, en Ciclo Generación VHS2, Buenos Aires, Malba Cine, agosto de 2010. Pág. 11. ◀◀

19 Janet Maslin, “Lovers of the Arctic Circle: In the Stars”, en The New York Times, New York, 7 de abril de 1999. En castellano: ["... en donde los personajes frecuentemente dicen lo que pasa por sus mentes. Sin embargo su película utiliza un obsesivo lenguaje visual propio, que trasciende los aspectos, a veces forzados, de la historia”]. ◀◀

20 Jordi Costa, “Los amantes del Círculo Polar”, en Nuevo Fotogramas, núm. 1859, Madrid, septiembre de 1998. Pág.14. ◀◀

21 Carme Tierz, “Los amantes del Círculo Polar; Nada es casual”, en Imágenes, núm. 174, Madrid, octubre de 1998. Pág. 121. ◀◀

22 Tomás Fernández Valentí, op. cit. Pág. 49. ◀◀

23 Jonathan Rommey, “The lovers of the Arctic Circle”, en Sight and sound, España / Francia, 1998. En castellano: ["No sólo llena sus películas con imágenes recurrentes, sino que también nos alienta a leer significados filosóficos en ellas. Los Amantes del Círculo Polar comienza con el sol de la medianoche deslizándose en el horizonte finlandés, mientras que la narración en off del héroe, reflexiona sobre la noción de una vida regida por círculos... La otra cara de las profundidades cuestionadas, es la posibilidad de que todo sea simplemente un juego formal, generado a partir de abstracciones (opuestos, dobles, imágenes de espejo) y el uso ocasional de palabras multilingües (fin/ finlandés; la palabra en español 'aquí', y el nombre finlandés Aki)"] ◀◀

24 James Cowan, “Lovers of the Arctic Circle”, en Eyeweekly, Toronto, 29 de abril de 1999. En castellano: ["cinemático bucle de Moebius, tan complejo que resulta difícil saber por donde comenzar”] ◀◀

25 Roger Ebert, “Lovers of the Arctic Circle”, en Chicago Sun-Times, Chicago, 7 de mayo de 1999. En castellano: ["En mi final está mi comienzo”] ◀◀

26 Francisco De La Torre, “The lovers of the Arctic Circle”, en The Tech, núm. 119, Cambridge, 30 de abril de 1999. En castellano: ["Los Amantes del Círculo Polar juega con usted. Se aprovecha de sus expectativas y predicciones, y se convierte en algo completamente diferente. Toma su deseo de que todo salga bien, burlándose con posibles accidentes y errores tristes, pero a su favor, esto funciona muy bien... Esta película tiene un gran potencial. Tiene algunas ideas interesantes, pero, por desgracia, son ponderadas por el drenaje de las convenciones del melodrama. He dicho antes que hay una línea muy fina entre

el buen melodrama y el malo. Tal vez eso no sea del todo cierto. Tal vez sólo exista mal melodrama, y el buen melodrama sea realmente drama. En cualquier caso, Los Amantes del Círculo Polar se encuentra justo en el medio, oscilando desde el drama, al melodrama, al drama y así sucesivamente, pero nunca perteneciendo a alguno de los dos"] ◀◀

27 Edward Guthmann, "Nicely Photographed 'Arctic Circle' Goes to Schmaltzy Extremes", en San Francisco Chronicle, San Francisco, 7 de mayo de 1999. En castellano: ["Pero 'Los amantes…' cuenta con un acuerdo hipnótico en el que todo se ha situado en una ubicación precisa. Medem construye un mundo con la minuciosidad quirúrgica que se necesita para construir un barco en una botella, y el efecto es, justamente, la sorpresa que genera el cómo hizo para lograr la síntesis. No en la forma de una película de comité, sino en la manera empírica en la que la mayoría de los directores fallan en la ejecución. Medem gana la distinción única de haber hecho una de las más grandes historias de amor jamás sentido [...] Medem se imagina un realismo mágico y lo consigue. También es un ilusionista de las emociones que hace pensar que se está experimentando algo, cuando no lo es así"]. ◀◀

28 Alfredo Martínez Expósito, "Julio Medem y la poética del compromiso", en Revista Alpha, núm. 20, Osorno, Universidad de los Lagos, diciembre de 2004.◀◀

29 Jo Evans, Julio Medem (Critical Guides to Spanish and Latin American Text and Film), Londres, Grant & Cutler, 2007. ◀◀

30 José María García Sánchez, "Reinscripción de la tragedia y de la figura femenina en Los amantes del Círculo Polar de Julio Medem", en Espéculo. Revista de estudios literarios, núm. 26, Madrid, Universidad Complutense, marzo-junio de 2004. ◀◀

31 Julio Medem, en Ibon Egaña Etxeberria, La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: Vacas y Los amantes del Círculo Polar, http://www.euskaltzaindia.net/dok/plazaberri/2009/uztaila/eganaibon.pdf Universidad del país vasco, octubre de 2008. ◀◀

32 Op. Cit. ◀◀

33 Barroso, Miguel Ángel y Gil Delgado, Fernando. Cine español en cien películas (2002), Editorial Jaguar, Madrid, 2002. ◀◀

34 Zigor Etxebeste Gómez, Julio Medem, Madrid, Editorial Cátedra, 2010. Pág. 136. ◀◀

35 Gérard Genette, Figuras, Paris, Editions du Seuil, 1966 ◀◀

36 Para Genette, el reflejo es un doble: un otro y un semejante. Dentro de sus estudios sobre el barroco, explica la dualidad de sentidos que provoca el desdoblamiento: genera una inversión de significantes que reserva un lugar primordial a la identidad y rotula la alteridad incorporándola al pensamiento. Expone que el reflejo es, al mismo tiempo, una identidad confirmada por el reconocimiento y otra negada por la imagen. En efecto, si nos quedamos con lo reflejado, somos testigos de una imagen-virtual, especular de un objeto ausente. Genette dice que ese objeto o modelo, mientras contempla su imagen reflejada, le cede los signos de su existencia en un vaciado progresivo de la propia. Explica que en consecuencia se manifiesta un sentimiento de incertidumbre, relacionado a la figura del sosias disociado. El autor identifica la imagen especular con la simbología de la alienación.
Un mito de la antigüedad le sirve a Genette para explicar la proyección alienada en el reflejo. La leyenda de Narciso cuenta que este congela su propia figura, pues sabe que con el más mínimo movimiento, su reflejo desaparecerá sobre la superficie del agua de una fuente. Se trata de una fascinación intelectual y utópica. Narciso bien sabe que solo podrá acercarse a su reflejo, pero nunca alcanzarlo. Para el autor, la dependencia cimentada sobre una base ilusoria y fugaz, simboliza la idea barroca de la existencia, "…el lugar del ser, es siempre la otra orilla, un más allá. Aquí y ahora, el espejo líquido solo ofrece a quien se concentra en él, la imagen fugitiva de una existencia transitoria". Ibíd. ◀◀

37 Ibíd. Pág. 36 ◀◀

38 Ibíd. Pág. 99 ◀◀

39 Desde la perspectiva de Deleuze, ambas se dan al mismo tiempo y se conjugan tratándose de "fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico". Se comienza oponiendo la repetición a la generalidad, para establecer la diferencia, no como una distinción de corte empírico, que diferencia una cosa de otra, sino como diferencia en sí misma. La repetición, sería, pues, la "diferencia sin concepto". De este modo, se reemplaza la idea de una cosa que se distingue de otra, por la de algo que se distingue, pero en donde aquello de lo cual se separa, no se distingue de él. (Gilles Deleuze, Diferencia y repetición, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2002). ◀◀

40 Hay accidentes de tránsito en otras películas de Medem que actúan de manera similar provocando un quiebre en la trama y dando un vuelco en la historia. Citamos el caso del accidente de moto que tiene Sofía en La ardilla roja, o el de Lorenzo en Lucía y el sexo. ◀◀

41 Debe notarse que existen personajes que son retratados en distintos momentos de sus vidas interpretados por distintos actores. ◀◀

42 Para los roles del piloto alemán y la joven Cristina, Medem utiliza a los mismos actores que para los de Otto y Ana, produciendo un segundo juego de dobles en espejo. ◀◀

43 La escena en la que Otto arroja los aviones de papel desde el baño del colegio, o la del encuentro del abuelo de Otto con el piloto alemán, pueden ser leídas como el reverso de un hecho devastador al que la película se referirá más tarde: el bombardeo a la ciudad de Guernica. Asimismo, otros hechos traumáticos tienen su contrapunto y son abordados desde la caricatura o la connotación lúdica, alejándose de las versiones dramáticas, pero sin renunciar al relato de la tragedia. Esta decisión genera un contraste con la mayor parte de la filmografía española que aborda estos mismos temas, pero desde el drama. ◀◀

44 La figura romántica del doppelgänger, produce una dicotomía en la individualización. Se pone en cuestionamiento la legitimidad del personaje aparecido, en relación a la consideración que se tenía hasta ese momento. A su vez, el doble cuestiona la figura del auténtico y genera la pregunta por la originalidad. Una vez más, las caras del espejo. ◀◀

45 Título en latín del ensayo de Guy Debord, publicado por Anagrama en 2000, en relación al estreno de su largometraje homónimo, realizado en Francia, en 1978. En castellano: [damos vueltas en la noche y un fuego nos consume].◀◀

46 <Capicúa> es una palabra proveniente de la lengua catalana, de expresión (Cap i Cuá) cabeza y cola, origen y destino. El término se emplea para designar a un caso especial del Palíndromo, construido con números. ◀◀

47 Oulipo, acrónimo de «Ouvroir de littérature potentielle», traducido como "Taller de literatura potencial", fue fundado en noviembre de 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnaises. Se trata de un grupo que combinando literatura y matemática, busca crear obras usando técnicas de escritura limitada (Littérature à contraintes). El grupo Oulipo no sistematiza una norma artística, sino un procedimiento de creación, con formas y estructuras propias. Si el surrealismo abandona la razón y acude al inconsciente en la búsqueda de un proceso de creación nuevo, el paradigma oulipiano va en sentido contrario, restringiendo sus límites creativos, alejándose de Dadá y su culto al azar. Desarrollan la idea de que la literatura no se hace desde contenidos, sino que estos vienen dados por el juego formal y luego se desarrollan. ◀◀

48 Jonathan Romney, “The lovers of the Arctic Circle”, en Sight and sound, España/Francia, 1998. En el idioma original de la publicación: [“Medem here seems less interested in specific images than in the way they interlock”]. ◀◀

49 Algunas películas que plantean una construcción circular son: Antes de la lluvia, de Milcho Manchevski (1994) y El círculo, de Jafar Panahi (2000). ◀◀

50 Cuando se habla de transposición, se lo hace a sabiendas de que se está frente a sistemas semiológicos distintos que pretenden readaptarse a un nuevo orden. De esta manera, el código, el soporte y el lenguaje, son objeto de cambio y búsqueda de la equivalencia. Bettetini sostiene que aquella presunta fidelidad que se intenta encontrar, se halla solo cuando se captura a un sujeto enunciador análogo (ver, La conversación audiovisual). ◀◀

51 Categoría propuesta por el escritor chileno Bartolomé Leal en su ensayo "Palíndromas: La vuelta al mundo en 80 letras", en http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/ensayos/palindromas/Palindromas.pdf s/f. ◀◀

52 Julio Medem, Los Amantes del Círculo Polar, Guión cinematográfico, Madrid, Alta Films, 1998. ◀◀

53 Ibíd. ◀◀

54 Debe notarse que tanto el padre de Otto, como la nueva pareja de Olga, se llaman del mismo modo. ◀◀

55 José María García Sánchez, "Reinscripción de la tragedia y de la figura femenina en Los amantes del Círculo Polar de Julio Medem", en Espéculo. Revista de estudios literarios, núm. 26, Madrid, Universidad Complutense, marzo-junio de 2004. ◀◀

56 Julio Medem, op. cit. ◀◀

57 Umberto ECO, "La agnición", en El superhombre de masas, Barcelona, Lumen, 1976. ◀◀

58 Le Pera, Alfredo, Cuesta Abajo, 1934 ◀◀

59 Francesco Casetti y Federico Di Chio, Como Analizar Un Film, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1991. ◀◀

60 Ibíd. Pág. 233. ◀◀

61 Según Genette, en literatura el término <visión> se utiliza metafóricamente, pero en el horizonte de los discursos audiovisuales, el punto de vista debe entenderse en un sentido literal del término. Lo que en principio hace Genette es cambiar la denominación: no va a utilizar los términos <visión> o <punto de vista>. Él prefiere hablar de <focalización>. Por otra parte, a Genette tampoco le gusta que se hable de saber y dirá que hay que sustituir este concepto por otro. No se trata de lo que el narrador sabe, sino de lo que el narrador dice,

porque el narrador no es una persona: solo dice, <enuncia> en última instancia, y a partir de eso, plantea la conceptualización del enunciatario o narratario. ◀◀

62 Francesco Casetti, y Federico Di Chio, op. cit. Pág. 212. ◀◀

63 Zigor Etxebeste Gómez, Julio Medem, Madrid, Editorial Cátedra, 2010. Pág. 136. ◀◀

64 Gérard Genette, Figuras, Paris, Editions du Seuil, 1966. Pág. 227. ◀◀

65 Shangri-La es el nombre dado al lugar ficticio descrito en Horizontes perdidos, la novela de James Hilton, publicada en 1933. Se trata de un lugar de leyenda, un paraíso terrenal donde sus habitantes son casi inmortales. Por extensión, el nombre se aplica a cualquier lugar de ensueños, pero sobre todo a una utopía mítica del Himalaya: una tierra de felicidad permanente, aislada del mundo exterior. ◀◀

66 Jesús Angulo y José Luis Reborditos, Contra la certeza: EL cine de Julio Medem, San Sebastián, Ediciones de la filmoteca vasca y del festival de cine de HUESCA, 2005. Pág. 142. ◀◀

67 El fracaso y la correspondiente aceptación del destino trágico son características inherentes al género, que se presentan con recurrente asiduidad en los nudos narrativos. Podría decirse que los melodramas conformistas optan siempre por el lamento y aquellos progresistas por la protesta. Pero para ser rigurosos, se debe admitir que existen melodramas con final feliz. En estos casos, puede considerarse que su clasificación más justa, es la de comedia melodramática. De cualquier modo, aquella herramienta que opera al interior de la trama y que muchas veces se traduce bajo la figura de un final feliz, está relacionada a la recompensa a la virtud y la moral, características del género. ◀◀

68 Julio Medem, Los Amantes del Círculo Polar, Guión cinematográfico, Madrid, Alta Films, 1998. ◀◀

69 Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso, Paris, Editorial Seuil, 1977. ◀◀

70 Umberto Eco, “La agnición”, en El superhombre de masas, Barcelona, Editorial Lumen, 1976. ◀◀

71 — ¡Cómo te gusta el melodrama eh!— Bueno, sí, me gusta el melodrama ¡y qué! ¿Te molesta?— No, me da miedo que te lo termines creyendo...— ¡Pero si ésa es la gracia! ¡Creérselo! ¿Qué gracia tendría el melodrama si uno no se lo cree? Por lo que dura.... La gracia está en creerse todos los instantes, cada uno de ellos, separadamente. Daniel Link, “El amor en los tiempos del dengue”, en Teatro completo, Buenos Aires, Eloisa Cartonera, 2007. ◀◀

72 Roland Barthes, (op. cit.) ◀◀

73 Daniel Link, “El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama”, en Cómo se lee y otras intervenciones críticas, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003. ◀◀

74 Banda Sonora Original de Los Amantes del Círculo Polar, 1998, RCA Victor, BMG y Sogetel. Autores: J. Rixner / L. Jauhiainen / G. de Godzinsky (Turicaphon AG/Warner Chapell). Interpretes: Olavi Virta Ja Harmony Sisters (Blue Bird/BMG). Ed. Musical: Warner music, 1991. ◀◀

75 El tango de Finlandia fue introducido en el norte de Europa a comienzos del siglo XX. Se trata de una variante del tango argentino, que desde Buenos Aires migro hacia tierras polares, transformándose en uno de los géneros más populares a lo largo de los años y convirtiéndose en el estilo musical que más ha influenciado la historia folklórica finlandesa. Si bien en los comienzos el tango se escuchaba principalmente en los centros urbanos de Finlandia, durante la Segunda Guerra Mundial la división de familias y el abandono de los hogares, producto de un país en guerra, hizo que el tango se expandiese por todo el territorio finés. Así como las letras de los primeros tangos argentinos nacían del deseo de algunos inmigrantes de volver a sus tierras, en Finlandia creció la necesidad de valerse de la música y sus letras, para expresar el dolor, la tristeza y las consecuencias atroces de la postguerra. Una de las características más sobresalientes y que lo distinguen de su pariente sudamericano es la ejecución en tonalidades menores y en los temas de carácter típicamente local. Entre ellos, el amor, la tristeza, la infelicidad, la naturaleza y el campo. Pero también el recuerdo por un hogar feliz y la añoranza por épocas pasadas. Fenómenos naturales relacionados al paso de las estaciones también son utilizados como metáforas, por ejemplo: las lluvias de otoño y las noches oscuras, que simbolizan las esperanzas rotas de los finlandeses. A diferencia de Argentina y sus inmigrantes latinos, donde la sexualidad y el deseo se muestran abiertamente y con peso propio, en Finlandia su exposición es mucho menor. Esto se evidencia en la escritura musical sencilla y en las coreografías más simples, en donde los pasos avanzados y provocativos del tango de Buenos Aires, se encuentran ausentes. Se trata por el contrario de un abrazo con pasos lentos, que se deslizan barriendo el suelo. Hoy en día, el Tango en Finlandia se asocia a los pueblos y sectores rurales, a diferencia de lo que sucede en Argentina, pero ambos están emparentados por una fuerte tradición machista, tanto desde la escritura de las letras, como desde las personalidades más famosas en el ámbito del baile, el canto y la composición. ◀◀

76 Gerard Genette, Figuras III, París, Editions du Seuil, 1972. ◀◀

77 Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Editorial Paidós, 1985. Pág. 136. ◀◀

78 El héroe melodramático original, solitario y marcado por un destino superior, lucha en una permanente persecución con la incomprensión del entorno social.◀◀

79 Ángel Farretta, La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas, Buenos Aires, Djaen, 2009. ◀◀

80 M. Dawson, Contemporary Obscurity: The lovers of the Arctic Circle, www.leftfieldcinema.com/contemporary-obscurity-lovers-of-the-arctic-circle s.f. En castellano: [La historia nos pierde en su resolución, a medida que se acerca el final se vuelve evidente que sólo puede concluir en un número limitado de formas y ninguna va a ser del todo satisfactoria. La lucha por evitar el anti-clímax en películas como esta puede ser una tarea difícil, ya que el guionista se encuentra con lo que a menudo se denomina el "monstruo del argumento". Lo que significa que la puesta en marcha y la ejecución pueden ser excelentes, pero cuando se llega a cualquier posible conclusión, ninguna de ellas va a proporcionarles la justicia que se merecen, y el escritor puede elegir una conclusión y correr con ella (como en este caso) o puede volver al comienzo de la historia y cambiar algo fundamental que, posiblemente, dañe o destruya de manera irrevocable la excelencia de los dos primeros actos. Es una situación desagradable con la que se puede encontrar un escritor y con frecuencia conlleva a la huida en lugar de a la perseverancia. Dicho todo esto, el acto final de la película no es pobre por cualquier defecto de imaginación y no redundará en detrimento de la narración lírica bien construida. Para aquellos que no están familiarizados con el trabajo de Medem o el cine español, a menudo excelente, esta pequeña oscuridad contemporánea es un buen lugar para empezar una historia de amor sobrio y medido -una rareza en el cine moderno-.] ◀◀

81 Perga era considerada, junto con Alejandría, el centro de la cultura donde se reunían los sabios y científicos de Asia menor. ◀◀

82 Un cono circular recto es un sólido de revolución producido por el giro de un triángulo rectángulo, alrededor de uno de sus catetos. Al círculo dibujado por el otro cateto se lo denomina base y al punto donde confluyen cada uno de los segmentos cuyos extremos son el vértice y un punto de la circunferencia (las generatrices) se le llama vértice. ◀◀

83 En la actualidad, el estudio de las curvas cónicas es utilizado en distintas aplicaciones industriales, ya que es posible reproducirlas por medios simples y con gran exactitud, logrando volúmenes, superficies y curvas de gran precisión.

En un caso puntual de astronomía, dos cuerpos que interactúan según la Ley universal de gravitación, describen órbitas similares a secciones cónicas, en función de sus distancias, velocidades y masas. En efecto, las órbitas de los planetas al rededor del sol, son elípticas y la trayectoria de cualquier cuerpo sometido a una fuerza gravitatoria, es una cónica.
El astrónomo alemán Johannes Kepler (1570-1630) descubrió que las órbitas de los planetas alrededor del sol son elipses que tienen al astro como uno de sus focos. En el siglo XVI el filósofo y matemático René Descartes (1596-1650) desarrolló un método para relacionar las curvas con ecuaciones, en lo que se dio a llamar Geometría Analítica. En esta nueva área de estudios, las curvas cónicas se pueden representar por ecuaciones de segundo grado utilizando las variables x e y. Más tarde, el matemático y físico inglés Isaac Newton (1642-1727) demostró que la órbita de un cuerpo alrededor de una fuerza de tipo gravitatoria, es siempre una curva cónica. ◀◀

84 En geometría, el foco de una curva es un punto -o puntos- singular, respecto del cual se mantienen constantes determinadas distancias relacionadas con los puntos de dicha curva. El foco de la circunferencia es su centro. Respecto del mismo, todos los puntos de la circunferencia se encuentran a igual distancia. Los focos de la elipse son dos puntos. Desde ellos, la suma de las distancias a cualquier otro punto de la elipse es constante. En el caso de la hipérbole, los focos son dos puntos, respecto de los cuales, la diferencia de distancias -en valor absoluto- a cualquier punto de dicha hipérbola, permanece constante. El vértice y el foco de una parábola, determinan una línea perpendicular a la directriz que se conoce como el eje de la misma. ◀◀

85 Giles Deleuze y Félix Guattari, “El Ritornello”, en Mil Mesetas, Valencia, Pre-textos, 1998. Pág. 322 a 389. ◀◀

86 Giles Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985. Págs. 118-129. ◀◀

87 “La música, ahora escuchada así, es la memoria del alma de esta película y es la evidencia de cómo nuestra memoria cuida y desordena nuestros recuerdos, que emparentaron otros similares; crea capas inter- relacionadas de momentos cercanos con otros lejanísimos, regiones a las que las palabras llegan con dificultades o desarrollan el prodigio de significar varias cosas a la vez. La estructura de círculo emocional, de alternancia en la narración, la cronología de una historia interrumpida delicadamente por la mirada de ambos personajes, Otto y Ana, inspiró y trazó su equivalente en la estructura de los temas musicales: pensamos en un motivo para cada uno de sus personajes y en otro que fuera el lazo que los uniera. Esto es una idea simple pero en un tejido cinematográfico de apariencia compleja una reducción a lo más elemental puede ser lo más favorable. Pronto y a medida que empezábamos a sentir el efecto de la música en la historia, Otto necesitaba dos resonancias

musicales: una le unía a su madre, otra, quizás a un vértigo congelado en su memoria. Y en Ana resonaba no solamente la persistencia de la muerte de su padre y su imaginada reencarnación en Otto, sino que había una música que podía narrar la certeza confiada de su amor. Este deseo de amor tenía un tema convergente propio: ése que llamamos 'El Círculo Polar'. Y otro que representa la pulsión más profunda de atracción de ambos y que si pusiéramos una brújula sobre la aguja marcaría sin ningún error la N de NORTE: la 'música del Reno'. Su bramido lejano y melancólico lo transpusimos a un instrumento más lejano y evocador de lo remoto, un mei, una especie de Oboe de las estepas".
(Alberto Iglesias, banda sonora original Los amantes del Círculo Polar, Madrid, RCA Víctor, BMG y Sogetel, agosto 1998). ◀◀

88 En castellano: [tiempo de bolero muy moderado]. ◀◀

89 El término italiano ostinato -en español obstinado- designa un motivo melódico, un patrón rítmico, una progresión armónica o una línea de bajo que se repite. Pero a pesar que en su versión pura y estricta es una mera repetición, cabe la posibilidad de construir ostinatos que registren pequeñas variaciones. En estos casos, los cambios o variaciones del original no pueden ser excesivos y deben permanecer identificables. Si así no lo hiciesen, dejarían su condición de variación para constituirse como una melodía diferente.
Tanto en el pop como en el rock, la base rítmica, que aporta la batería, es un ostinato que varía según el momento de la canción. ◀◀

90 José Miguel Usábel, "El Bolero de Ravel. La variación reiterativa", en Grandes Obras , http://www.orfeoed.com/grandeso/ravel.asp ◀◀

91 Zigor Etxebeste Gómez, Julio Medem, Madrid, Editorial Cátedra, 2010. Pág. 54. ◀◀

92 Julio Medem, Lucía y el sexo. Guión cinematográfico, Madrid, Ocho y medio, 2001. Pág. 120. ◀◀

93 Julio Medem, "La fuga de Lucía" en Lucía y el sexo. Guión cinematográfico, Madrid, Ocho y medio, 2001. Pág. 7. ◀◀

94 Giorgio Agamben, "Tiempo e Historia", en Infancia e historia, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p.131. ◀◀

95 Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1985. Pág. 320. ◀◀

96 Desde el capítulo "Tiempo e historia", en Infancia e historia, Giorgio Agamben sostiene que cada cultura es una determinada experiencia del tiempo. Esta manera de entender la historia y de experimentar la temporalidad,

es captada por la mente humana, que la comprende, pero sin poder realizar una representación de la misma que escape a la leyenda espacial. El autor comienza explicando la concepción de un tiempo continuo y circular que tenían los griegos en la antigüedad, haciendo referencia al tiempo sin dirección, si principio ni final y explica por qué, según esta perspectiva, es imposible afirmar si somos anteriores o posteriores a la guerra de Troya. Su experiencia del tiempo da, entonces, cuenta de un continuum puntual, infinito y cuantificado, de instantes en fuga. Pero a su vez, el pensamiento griego -luego romano- se aleja del que posteriormente tuvieron los cristianos. Ellos desarrollaban una experiencia lineal del tiempo -desde la creación hacia el fin-, con una determinada dirección y sentido, donde cada acontecimiento era único e insustituible. Los cristianos tenían una experiencia de la historicidad, pese a que seguían basándose en la sucesión continua de instantes puntuales, de la que hablaban los griegos. El hombre de la edad moderna, por su parte, experimenta el tiempo que surge de la rutina del trabajo industrial. Hay una dominante del movimiento rectilíneo sobre el circular, cargado de una sensación homogénea y vacía. El sentido es el del antes y el después, el del progreso. De alguna manera, se vuelve laico el tiempo del cristianismo, pero sin la idea de final. Por otro lado, Marx establece que la contradicción fundamental del hombre contemporáneo se basa en el hecho de no poseer una experiencia del tiempo adecuada para su idea de la historia y por eso está escindido entre su ser-en-el-tiempo, como fuga de instantes, y su ser-en-la-historia, entendida como la dimensión original del hombre. ◀◀

97 Antonio Campillo Meseguer, “Aión, Chronos y Kairós. La concepción del tiempo en la Grecia Clásica”, en La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica, País Vasco, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), núm. 3, 1991. Págs. 33 a 70. ◀◀

98 Aión es dios de la eternidad al que no le hace falta devorar nada para ser eterno. Un dios generoso y satisfecho que tiene sentido en sí mismo. No medita los objetivos ni los planes, sino que nos invita a la acción en sí misma. Siempre está. No nace, no es originado. No tiene que sublevarse contra nada. Tan sólo da. Es el dios de la vida y no de la vida que muere. El dios del pasado, de la vejez pero también de la eterna juventud, del futuro. Un futuro y un pasado liberados de la tiranía del presente. Pues aunque haya muerte y cada invierno todo muera, siempre hay repetición, y cada primavera todo renace.
Aión es el tiempo de la vida, el señor del tiempo y de lo que no se mueve, de lo que no nace ni muere, de lo perfecto. Así considerado, es el tiempo de la vida. Su imagen es doble, es a la vez niño y anciano. A veces aparece rodeado de una serpiente que se muerde la cola y que nos indica el eterno retorno. Por otro lado, también se presenta como un joven que sostiene el Zodiaco por donde circulan las estaciones. ◀◀

99 Gilles Deleuze, Lógica del sentido, Surcos, Barcelona, Paidós ibérica, 2005,

Pág. 199 ◀◀

100 Platón, Timeo (Traducción, introducción y notas: Conrado Eggers Lan), Buenos Aires, Editorial Colihue, 2005. ◀◀

101 Aristóteles, en Giorgio Agamben, Infancia e historia, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001. Pág. 133. ◀◀

102 Algo similar sucede con el personaje de Ángel en Tierra, y la manifestación del desdoblamiento de su personalidad. ◀◀

103 Julio Medem, Los Amantes del Círculo Polar, Guión cinematográfico, Madrid, Alta Films, 1998. ◀◀

104 Ibíd. ◀◀

105 Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1985. Pág. 100. ◀◀

106 Ibíd. Pág. 105.◀◀

107 Ibíd. Pág. 116.◀◀

108 Ibíd. Pág. 122. ◀◀

109 Julio Medem, op. cit. ◀◀

110 Ibíd. ◀◀

111 Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1985. Pág. 175. ◀◀

112 Ibíd. Pág. 175 y 176. ◀◀

113 Déjà vu o deja vu es un término francés que significa “ya visto”. El concepto describe la sensación que experimenta una persona al pensar que ya ha vivido con anterioridad un hecho que, en realidad, es novedoso. El responsable de acuñar el término fue Émile Boirac, un parapsicólogo francés que nació en 1851 y falleció en 1917. El déjà vu, también conocido como paramnesia, hace que el sujeto sienta que vive algo familiar pero que, a la vez, le resulta extraño. En general, se divide a los déjà vu en dos clases: el déjà bucé (aquello que el individuo siente que ya vivió) y el déjà senti (algo que la persona ya sintió, aunque no forma parte del bagaje de su memoria). ◀◀

114 Eugenio Molinís, "Kairós, Aión y Crono: dioses de la gestión y el liderazgo, página web: www.eugeniomolini.wordpress.com/2009/10/12/kairos-aion-y-cronos-dioses-de-la-gestion-y-el-liderazgo 12 de octubre de 2009. Kairós es un joven con un mechón de cabello muy largo en la frente pero completamente calvo por detrás. Es el dios caprichoso de la oportunidad que pasa rápidamente, al que sólo se le puede coger por el mechón según viene. Cuando acaba de pasar no se le puede agarrar porque está calvo. Es el momento imprevisto "aquí y ahora" en el que la acción adecuada nos llevará en un instante a aquel futuro que deseamos. ◀◀

115 El tiempo de la historia es el Kairós en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad. Así como al tiempo vacío, continuo e infinito del historicismo vulgar se le debe oponer el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer, del mismo modo al tiempo cronológico de la pseudo historia se le debe oponer el tiempo kairológico de la historia auténtica. (Agamben, Infancia e historia (op. cit.). Pág. 154.) ◀◀

116 "…(el) movimiento o tránsito del Aión al Chrónos, que es el movimiento originario, no puede darse en el tiempo, pues es precisamente el cambio que da origen al tiempo; pero tampoco puede darse en la eternidad, pues ésta es por definición lo que no puede cambiar en modo alguno. Se da, dice Platón en el Parménides, en esa "cosa extraña" y "sin lugar" que es el instante, el exaíphnes. El instante es ese punto de intersección, ese intervalo o intermedio en el que se encuentran la eternidad y el tiempo. (…) (Antonio Campillo Meseguer, op. cit. Págs. 33 a 70.) ◀◀

117 Finalmente, nos detenemos un instante en un caso particular de la espiral de Arquímedes descubierta por Fermat en Francia (1601-1665). También llamada espiral parabólica, tiene la ecuación polar: $r2=a2\theta$, o lo que equivale a expresar: $r = \pm a2$, donde para cada valor de θ hay dos valores correspondientes de r de signo opuesto. La espiral que resulta será por esto simétrica respecto de la recta y = -x, como puede observarse en la siguiente gráfica, donde se ha dibujado "la positiva" en color rojo (figura 9) y "la negativa" en color azul (figura 10). Quizás pueda, entonces, hacerse coincidir el reato de cada uno de los amantes, con uno de los dos recorridos planteados en esta misma espiral, que sólo coinciden, efectivamente, en el vértice cartesiano. ◀◀

118 Gilles Deleuze, op. cit. Pág. 179. ◀◀

119 Jordi Costa "Los amantes del Círculo Polar", en Nuevo Fotogramas, núm.1859, septiembre de 1998. ◀◀

120 Peter Brooks, The Melodramatic Imagination, New Haven, Yale University

Press, 1995. ◀◀

121 Friedrich Hölderlin, “Las Grandes elegías (1800 - 1801)”, en Höldering Poesía Completa, Ediciones 29, Barcelona, 1977 ◀◀

122 VV. AA. Historia del Cine español, Madrid, Editorial Cátedra, 1995. Pág. 283. ◀◀

123 El cantor de jazz (The jazz singer), de Alan Crosland (1927), fue la primera película con diálogos sonoros que utilizó el sistema Vitaphone, que grababa el sonido sobre discos. Sin embargo, en noviembre de 2010, una cinta encontrada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos prueba que Concha Piquer protagonizó la primera película sonora en español en 1923, cuatro años antes que The Jazz Singer. “Se trata de una cinta de once minutos que Lee DeForest rodó con una adolescente Concha Piquer y que incluye recitados, un cuplé andaluz, una jota aragonesa e incluso un fado luso (Ainda mais), lo que también la convierte (…) en la primera película sonora en portugués". Fuente: La primera película sonora era española, El País, 4 de noviembre de 2010). ◀◀

124 Alberto Gil, La Censura cinematográfica en España, Barcelona, Ediciones B, 2009. Pág. 34. ◀◀

125 Ibíd. ◀◀

126 VV. AA. Historia del Cine español, Madrid, Editorial Cátedra, 1995. Pág. 283. ◀◀

127 Francisco Llinás, Cuatro años de cine español (1983-1986), Madrid, Editorial Imagfic, 1987. ◀◀

128 Miguel Juan Payán, El cine español de los noventa, Colección Imágenes, núm. 16, Madrid, Ediciones JC., 1993. Pág. 12. ◀◀

129 Jesús Amgulo y José Luis Rebordinos, Contra la certeza: EL cine de Julio Medem, San Sebastián, Ediciones de la filmoteca vasca y del festival de cine de HUESCA, 2005. ◀◀

130 Ibíd. ◀◀

131 Jean de Sponde, “Poésies”, en Cailler: Les trésors de la littérature française, Ginebra, 1949. [Soneto XVI, en Sonets d’Amour]) En castellano: [Prefiero como tú, morir antes que rendirme]. ◀◀

132 Uno de los primeros melodramas franceses, fue Pygmalion, la labor dramática más influyente de Jean- Jacques Rousseau, además de la ópera Le

devin du village. Se basaba en un juego que consistía en un gesto de pantomima combinado con la interacción de palabra hablada, acompañados de música. Estaba constituido por un monodrama recitado con interludios instrumentales que cumplían con el requisito del drama con melos, y lo acreditan como uno de los primeros exponentes del género teatral. Fue escrito en 1769 y estrenado en el Hotel de Ville de Lyon, en 1770. La música fue compuesta por Horacio Coignet. ◀◀

133 La posterior configuración y el ascenso social de la ópera, como manifestación de arte culto, deterioró la vitalidad del melodrama. ◀◀

134 Daniel Link, “El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama”, en Cómo se lee y otras intervenciones críticas, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003. ◀◀

135 Ibíd. Pág. 146. ◀◀