

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

**NUEVAS NARRATIVAS SERIADAS EN LOS
PRODUCTOS AUDIOVISUALES
TELEVISIVOS.**

ANÁLISIS APLICADO A TRUE DETECTIVE

**Presentado por Francisco Corella Borrás
Tutor: Marina Pastor Aguilar**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN / ABSTRACT

Las siguientes páginas corresponden a un esfuerzo realizado con el objetivo de examinar la primera temporada de la serie True Detective, como un ejemplo de las llamadas nuevas series, mediante un ejercicio de análisis cinematográfico, para destacar los puntos originales de dicha obra. Se trata esencialmente de un trabajo de análisis práctico, en el cual se ha procedido previamente a un trabajo de fundamentación teórica, en el amplio campo de los estudios fílmicos.

The following pages correspond to an effort made to study the first season of the series True Detective as an example of the so-called new series, through an exercise of film analysis, in order to highlight the original points of this work. This is essentially a practical analysis, for which we have previously carried out a work of theoretical foundation in the broad field of film studies.

Palabras clave / Key words

Análisis cinematográfico, Nuevas Series de Televisión, Ficción.

Film Analysis, New TV series, Fiction.

Agradecimientos

Le dedico este trabajo a mi familia, por su paciencia y ánimos, y a mi profesora Marina Pastor, por lo mismo.

„Los genuinos cuentos fantásticos incluyen algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas normas. Debe respirarse en ellos una clara atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá... La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado“

Howard Phillips Lovecraft

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. 6

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA. 7

3. MARCO TEÓRICO. 8

3.1 LAS NUEVAS SERIES. 8

3.2 CONFIGURACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS. 10

3.2.1 Hacia un método de análisis. 10

3.2.2 Epistemología y análisis cinematográfico. 12

3.2.3 El proceso poético. 13

3.2.4 Componentes de la estructura narrativa. 14

3.2.5 Las partes del proceso analítico. 16

3.2.6 Una propuesta metodológica. 19

4. ANÁLISIS. 20

4.1 SINOPSIS DE LA LINEA NARRATIVA. 20

4.2 EPISODIO 1. 22

4.2.1 Prólogo. 22

4.2.1.1 Segmentación. 22

4.2.1.2 Interpretación. 24

4.2.2 Primer Acto: la escena del crimen. 25

4.2.2.1 Análisis. 25

4.2.2.2 Conclusión. 33

4.2.3 Las vidas opuestas de Marty y Rust. 34

4.2.3.1 Análisis. 34

4.2.3.2 Conclusión. 37

4.2.4 La caracterización de la diégesis. 38

4.2.4.1 Los personajes secundarios. 38

4.2.4.2 Los escenarios. 40

5. CONCLUSIONES. 41

6. BIBLIOGRAFÍA. 43

7. ÍNDICE DE IMÁGENES. 44

8. ANEXOS. 45

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta es la consecuencia de un profundo interés por la mitología, la narratología, y el paso del tiempo.

Hace unos años descubrí, casi por casualidad, la asociación de la psicología y el mito de la mano de C.G. Jung y de Joseph Campbell, y quise saber más. Me interesé por las conexiones que parecían existir entre los mitos eternos y omnipresentes a lo largo y ancho del mundo y de la historia del hombre, y los mecanismos psíquicos de los que estos nacían. Inevitablemente, esto me dispuso al estudio del lenguaje a través del que se manifiestan hoy en día los mitos modernos: el cine y las series. Me dediqué a identificar patrones arquetípicos en personajes y estructuras narrativas, a comparar lo antiguo con lo nuevo, lo malo con lo bueno, y descubrí hasta qué punto estamos acostumbrados, como público, como espectadores, a escuchar, ver o leer una y otra vez, las mismas historias, una y otra vez, con distintas máscaras, con distintas formas, pero con un mismo fondo. Tengo que decir que esto me frustró en algún sentido.

En el año 2015, varios amigos me recomendaron la serie True Detective, y me decidí a verla. Al cabo de un mes, había visto sus ocho capítulos más de 5 veces.

No sabría decir dónde están las raíces de mi fascinación por esta serie. Recuerdo cuando escuché por primera vez al detective Cohle mencionar al Rey Amarillo, y la sensación que esto me produjo: la serie aludía, de una forma velada y sutil, a la obra de Ambrose Bierce, recogida por Robert Chambers, y tomada prestada por Lovecraft para construir su universo de terror gótico; trabajos que ya conocía, y que me habían marcado. Quizás fue en la fusión de esto con un renovado género policiaco, cargado de un pesimismo religioso,

donde encontré un filón espiritual; tal vez en los múltiples cabos sueltos que van quedando pendientes; acaso en la combinación de todas estas razones. Había un sentido en esa carencia de sentido que sellaba los alegatos del filósofo-detective Cohle, en las mentiras, en las idas y venidas sobre la temblorosa y difusa línea temporal.

Este es el primer análisis fílmico que llevo a cabo, en un deseo por recuperar y explicar las sensaciones del primer visionado. Cuento con que no sea el último, y espero haber conseguido volcar en él un entusiasmo suficiente, capaz de transmitir el mismo interés que he sentido yo al hacerlo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo fundamental de este trabajo es realizar un análisis fílmico de la serie, realizada por la HBO *True Detective*. Para ello hemos desglosado este objetivo general en varios objetivos secundarios; a saber:

- Ofrecer una cronología del contexto en el que emergen las Nuevas Series de la HBO, que sirva de referencia acerca de las causas y el proceso de su aparición y evolución. Nos hemos centrado en el caso particular en la serie de *True Detective*, que hemos elegido como ejemplo.
- Disponer un método de análisis cinematográfico que permita dar cuenta de las principales particularidades de *True Detective* mediante su puesta en práctica. Para ello hemos procedido a examinar un conjunto de metodologías y estudios teóricos fílmicos y narratológicos previos, así como casos prácticos de análisis fílmico, de los cuales hemos extraído los elementos que hemos considerado convenientes o útiles para el desarrollo de nuestra propuesta
- Analizar la serie según el método establecido previamente, que habrá de servir para destacar los elementos innovadores en que se basan la originalidad y la calidad de esta, en particular su atmósfera y las sensaciones que provoca de malestar psicológico.

Para alcanzar los objetivos planteados, los pasos metodológicos que hemos seguido se han ordenado de manera sistemática de acuerdo con los siguientes parámetros: comenzamos por realizar una selección bibliográfica de aquellos textos en los que se recogían propuestas relacionadas con un análisis fílmico, para pasar a analizarlos y extraer de ellos los puntos que consolidaban su propuesta de un modelo. A partir de la síntesis de propuestas, hemos tratado

de elaborar nuestra propia metodología de análisis y mostrar su funcionamiento aplicándola a la serie referida con anterioridad.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Las nuevas series

Hasta mediados de los años noventa, la principal y casi única motivación de las grandes productoras de series de televisión era la búsqueda de un modelo que les permitiera alcanzar grandes cifras de audiencia. Para separarse de esta tendencia, en 1996, la HBO, que buscaba fortalecer su relación con sus suscriptores (hasta ahora consumidores ocasionales, interesados en este o aquel contenido concreto), se reinventa bajo su nuevo lema „no es televisión, es HBO“, y comienza a invertir en series de producción propia. El mismo nombre del canal, „Home Box Office“, ya venía dando a entender que llevaban los contenidos y las calidades propios de las salas de cine al espacio doméstico. Sus nuevas políticas van dirigidas a los consumidores insatisfechos con los contenidos de las cadenas tradicionales, buscadores de productos de mayor calidad. En este sentido, el canal apuesta por la creatividad y la visión del autor para crear productos que destaquen por su valor artístico, sin dejar de lado una amplia difusión. Al catalogar su propia producción como de valor cultural superior, la HBO creó una nueva perspectiva, y un colectivo que calificó las nuevas producciones como objetos artísticos. La ausencia de cortes publicitarios y presiones de anunciantes, la narración serial y los arcos argumentales (en oposición a los episodios autoconclusivos), y el cuidado, la gran libertad, y la visibilidad que se le otorgan al autor y a sus proyectos, generaron una experiencia que predispone a la contemplación y la observación estética, a la identificación de la mirada del creador, a la búsqueda más profunda de significados, referencias y relaciones: en definitiva, a la dignificación de la serie.

La figura del autor encuentra en la HBO un espacio donde desarrollar sus proyectos mas personales. La promoción de los creadores forma parte de la imagen artística que busca el canal, con el cual estos firman contratos de exclusividad. De esta forma, se establece la percepción de la televisión como medio donde el guionista tiene el papel mas importante, mientras que en el cine, este recae en el director.

A partir del estreno en 1999 de *The Sopranos*, de David Chase, se produce un punto de inflexión para el canal: se creó el consenso de que las nuevas series, por su calidad superior, debían ser tratadas de una manera similar a otros objetos de la alta cultura, como medios artísticos; el MoMA de Nueva York proyectó las dos primeras temporadas en una retrospectiva sobre el cine de gánsters, que le propio David Chase había seleccionado, lo que validó la serie como obra de arte. Además, quedó demostrado que era posible lograr un gran éxito de audiencia sin dejar de ofrecer un producto de calidad. Esta visión se extendería a las siguientes series de HBO.

El canal continuó atrayendo la atención de la industria, reuniendo de forma activa el talento del mundo del séptimo arte, que se había mantenido al margen del medio televisivo por considerarlo menor. La clave de este fenómeno estaba en los proyectos personales y apasionados, la libertad creativa y los generosos presupuestos de producción: ejemplos de esto serían „From Earth to Moon“ y „Band of Brothers“. Con „The Wire“, la HBO rompió las convenciones del género policial y las series procedimentales, hasta ahora emblemáticas y prolíficas, pero poco variadas: era una nueva forma de serie, una „antitelevisión“ que no se conocía hasta el momento, por el prisma crítico a través del que se observaba la ciudad Baltimore, y al conjunto de sus habitantes, sus vidas, sus crudos contextos sociales, que eran en realidad los protagonistas. Estas innovaciones fueron ampliando las posibilidades del creciente horizonte creativo. El año 2014 vio aparecer dos series de gran éxito, que empleaban el formato de la antología híbrida: *True Detective* y *Fargo*.

La primera temporada de *True Detective* del creador Nick Pizzolatto, de la que aquí nos ocupamos, está protagonizada por dos detectives con marcadas diferencias entre sí, y destacó por sus diálogos filosófico-nihilistas, su esencia perturbadora, y su inteligente estructura narrativa, que mezclaba pasado y presente en el contexto de un interrogatorio, para sembrar dudas en el espectador acerca de los personajes, en particular de Rust Cohle, mediante la manipulación de la subjetividad, y las distintas (y deformadas) versiones ofrecidas de un mismo hecho, a través de los diferentes puntos de vista de los personajes. Otro factor de éxito fue la dirección de Cary Fukunaga y la habilidad con la que el paisaje natural y social de Louisiana se funde en el universo tenebroso de la serie. La esencia de la propuesta y su clave de éxito se desvaneció en la segunda temporada, que carecía de los particulares diálogos y la inquietante y sutil aura sobrenatural.



Fig.1. *Historia de las series*, 1996, Toni de la Torre.

3.2 Configuración del método de análisis

3.2.1 Hacia un método de análisis

Todos los analistas coinciden en que no existe un método definitivo de análisis textual; el analista es, ante todo, un espectador, y su mirada, y su análisis, están condicionados por sus cualidades particulares y personales, su conocimiento, su experiencia, su forma de ver lo que se le muestra en la pantalla. El espectador, cuya cualidad es la subjetividad, observa el film como un „tejido de espacios en blanco que deben ser rellenados“¹, y en él realiza el ejercicio hermenéutico, es decir, la adjudicación de sentidos y significados. Pero un texto exige en primer lugar la labor generadora del creador (el emisor, el autor), que actuaría a su vez como primer espectador e intérprete. Él prevé un recorrido, dispone los elementos según su voluntad discursiva; la determinación final del sentido, nunca unívoco, estaría por lo tanto condicionada por tres elementos consecutivos: creador – texto – intérprete.



Fig.2. Análisis del film, 1990, J. Aumont y M. Marie.

“Cada analista debe hacerse a la idea de que (...) ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general, o de teoría (...). Si el análisis es singular, ¿qué puede garantizarlo? (...) implicaría cuestiones casi insolubles en lo que se refiere a la validez del análisis (...) La cuestión de la validez del análisis conduce a otra: la de la interpretación”².

„El principio de indeterminación es básico para entender los mecanismos que rigen cualquier tipo de relación entre seres humanos a partir de las representaciones que permiten la comunicación entre sus semejantes y su entorno [...] por la constatación de la necesidad de interpretar y la contradicción inherente a la imposibilidad de adjudicar una verdad cierta a las conclusiones alcanzadas“³.

1 GÓMEZ TARÍN, F., *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*, p. 29-30.

2 AUMONT, J, y MARIE, M., *Análisis del film*, p. 23-24.

3 GÓMEZ TARIN, *Op. Cit.*, 2010, p. 14.

El artefacto fílmico es complejo, las lecturas y los enfoques de análisis posibles son innumerables, por lo que el análisis acaba por „apoyarse completamente en las cualidades peculiares del analista, o sea, en su talento, su cultura, su habilidad literaria, su suerte - o en la falta de todos ellos“⁴. El filme puede interpretarse en mayor o menor profundidad, buscando los distintos niveles de significación, aquellos explícitos, los propios de un género o un movimiento, y los implícitos y discretos, particulares, e incluso personales. Es un espacio de convergencia de disciplinas de todas las clases; en él se conjugan la imagen y el color, la composición fotográfica, la música, la interpretación teatral... pero también la literatura, la narratología, la psicología, la filosofía, la historia, la crítica social, la política, la economía... Es, en definitiva, un espacio multisignificante en el que se suman toda una serie de elementos, tanto cinematográficos como extracinematográficos: “una teoría que se ocupe solamente con lo que se presume exclusivo del cine no sería suficiente para explicar un filme desde el punto de vista de sus materiales,”⁵.

El análisis puede versar sobre cualquiera de las múltiples facetas que componen un filme: desde un microanálisis detallado de una secuencia o de una serie de planos, „microsecuencias en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme“⁶, pasando por los parámetros mas puramente cinematográficos (es decir, visuales y fotográficos, de montaje, sonoros, escénicos...) hasta llegar a la visión mas general del crítico, que „evalúa, informa y promueve“⁷. para ofrecer un punto de vista destinado a generar una opinión referencial para el consumo de las masas.

Aumont concluye que:

A) No existe un método universal para analizar films.

B) El análisis del filme es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de

4 GOMES, W., *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*, p. 87.

5 GOMES, W., *Op. Cit.*, p. 21.

6 ZUNZUNEGUI, S. *La mirada cercana: microanálisis fílmico*, p. 15.

7 Aumont, citado en: Vázquez de la Fuente, *Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación*, p. 257

precisión y de extensión, algo que analizar.C) Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.

3.2.2. Epistemología y análisis cinematográfico.

Parece adecuado cuestionar la forma en la que las teorías y los análisis fílmicos crean conocimiento, y en qué consiste este conocimiento: „¿Se puede explicar a través de datos objetivos cómo se produce la significación? Es decir ¿la descripción de elementos que operan en el filme y cómo están estructurados es suficiente para explicar qué sucede en el filme?“⁸. Según Manuel Vázquez de la fuente, los grandes paradigmas epistemológicos occidentales serían dos: El analítico inductivista, que busca el dato objetivo para expresar leyes (¿cómo son las cosas?); el continental-deductivista que se basa en la experiencia del sujeto, en la creación del sentido (¿Por qué son las cosas?). En un punto intermedio entre ambos se encontraría el análisis textual, que considera unas normas generales basadas en datos constatables sobre el objeto de estudio, y que discurre paralelamente a la experiencia subjetiva, que vertebra el sentido a lo largo del texto. Esta síntesis es necesaria para la aplicación práctica en el campo de la teoría cinematográfica.



Fig.3. *La Mirada Cercana: Microanálisis Fílmico*, 1996, Santos Zunzunegui.

3.2.3. El proceso poético.

La película, como obra dramática, es un constructo cuya función consiste en generar un efecto anímico en el espectador. Este efecto es generado durante la apreciación, momento en que la obra se finaliza, creando los efectos emocionales para los que fue concebida. Esto nos remite al tratado de Aristóteles „Sobre la Poética“ y al termino griego „poiesis“, definido por Platón como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser»: „una película existe únicamente en el acto de su apreciación por

⁸ VÁZQUEZ DE LA FUENTE, M., *Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación*, p. 254.

cualquier espectador”⁹. El creador debe prever el acto de apreciación, anticipar una emoción en el espectador, y elegir intencionadamente los mecanismos y su disposición estratégica, en función del efecto que desee producir durante el „proceso poético“, o proceso de generación emocional. Las obras dramáticas pueden ser clasificadas en función de su género, que depende de la intención emocional con la que fue concebida la obra: „A cada género corresponde un efecto propio y conveniente”¹⁰. Así pues, es posible abordar el análisis de un texto desde su apreciación, partiendo del sentimiento, la sensación y el sentido que este genera, y remontar el proceso en sentido inverso, hasta llegar a los mimbres esenciales que componen su tejido: „La actividad del analista en el horizonte teórico y metodológico de la poética del cine es moverse entre la apreciación y el texto del filme, identificando los efectos que cada película realiza sobre el apreciador para remontarse a los programas dispuestos en la composición de la obra”¹¹.

Los materiales que componen la obra pueden ser clasificados en tres grupos: Medios (material ordenado con vistas a producir un efecto), Estrategias (medios programados para producir efectos) y Efectos (la pieza como resultado, obra).

3.2.4. Componentes de la estructura narrativa.

La mecánica del relato y la articulación de las estructuras narrativas también pueden servir de base de análisis: „La narración puede guiar el análisis fílmico. En ella intervienen personajes, acciones y acontecimientos, partes vitales del film narrativo argumental”¹². Pueden tenerse en cuenta los elementos del cine narrativo propuestos por David Bordwell: causalidad, tiempo, espacio, estructura narrativa, tipo de narración y convenciones/géneros; los códigos cinematográficos (icónicos, visuales, gráficos, sonoros y de montaje) examinados en la metodología de Casetti y Di Chio; las funciones (unidades narrativas mínimas) encuadradas en la perspectiva universal del relato planteada por Roland Barthes („el relato es un sistema implícito de reglas y

9 GOMES, W., *Op. Cit.*, p. 96.

10 *Ibid*, p. 95.

11 GOMES, W., *Op. Cit.*, p. 104.

12 SULBARÁN PIÑEIRO, E., *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*, p.3.

unidades, y el modelo común de todas las formas de narración¹³); los factores esenciales del guión, según Swain (personaje principal, situación difícil, antagonista, peligro inminente); la búsqueda de motivos (mínima unidad temática), visuales, sonoros o narrativos, que al reiterarse asumen un papel preciso, y crean un patrón temático interno; el examen del conflicto, pieza fundamental en cualquier drama, que „determina la construcción de la estructura narrativa del film y lo divide en partes“¹⁴; las leyes de la narrativa, definidas como „reglas inalterables, que implican un modo y un ordenamiento en la ejecución de la narración, y son aplicadas para obtener ciertos “efectos” en el espectador“¹⁵: la ley de la construcción o estructura dramática, de progresión continua, de la unidad, de la repetición, y del punto de vista; las Fuerzas Temáticas expresadas por Greimas en su semántica estructural (deseos, necesidades y temores) y las Fuerzas Temáticas de Souireau:



Fig.4. *Cómo analizar un film*, 1991, F. Casetti y F. Di Chio.

„Amor (sexual, familiar, de amistad), fanatismo religioso o político, codicia, avaricia, deseo de riquezas, de lujo, de placer, de la belleza ambiental, de honores, de autoridad, de orgullo, envidia, celos, odio, deseo de venganza, curiosidad (concreta, vital, metafísica), deseo de un cierto trabajo y vocación (religiosa, científica, artística, de viajero, de hombre de negocio, de vida militar o política), necesidad de reposo, de paz, de asilo, de liberación, de libertad, necesidad de otra cosa y de en otra parte, necesidad de exaltación, de acción sea lo que fuere, necesidad de sentirse vivir, de realizarse, de completarse, vértigo de todos los abismos del mal o de la experiencia. Todos los temores, miedo a la muerte, al pecado, a los remordimientos, al dolor, a la miseria, a la fealdad del ambiente, a la enfermedad, al tedio, a la pérdida del amor. Temor a la desdicha de los que no están próximos, de su sufrimiento o de su muerte, de su abyección moral, de su envilecimiento. Temor o esperanza de las cosas del más allá“¹⁶.

Los puntos de giro o plot points son elementos esenciales para comprender el funcionamiento de la estructura del relato: dirigen la acción, dentro de la

13 BARTHES, R., citado por SULBARÁN PIÑEIRO, E., *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*, p. 48-49.

14 SULBARÁN PIÑEIRO, E., *Op. Cit.*, p. 55.

15 *ibid*, p. 54.

16 Citando a Souireau, *Ibid*, p. 52.

estructura en tres partes (primer acto, segundo, tercero y cierre) del guión. Son reorientaciones o giros bruscos que involucran a un personaje principal mediante una transformación imprevista en el elemento narrativo, y sirven para implicar al espectador. Pueden consistir en „la intrusión de un elemento o de un personaje nuevo, un cambio de fortuna, la revelación de un secreto o de una acción que se encamina al sentido contrario al que se esperaba“¹⁷.

3.2.5 Las partes del proceso analítico.

El carácter lineal del objeto audiovisual, que puede definirse como una serie de imágenes que se desarrollan paralelamente a un flujo sonoro, fuerza al espectador a seguir las cadencias y las direcciones impuestas por la película. El analista deberá alejarse de la situación normal de percepción del film para buscar la „distancia óptima“¹⁸, y, mediante visiones sucesivas cada vez más precisas, buscar los detalles y recovecos estilísticos: „volver a ver significa empezar a asir“¹⁹. Este alejamiento reduce el asombro, la seducción, provenientes del film, y vuelve al objeto más asible. La inasibilidad original del film es también la base de su cercanía emocional: „en la sala, el film, más que verse, se vive“²⁰. La distancia buscada en el análisis transforma el film en un objeto de estudio y permite una investigación crítica.

Todo espectador otorga sentido a lo que percibe, y construye así su realidad: el proceso hermenéutico está implícito en toda actividad espectral. Analizar un film es tratar de resolver conscientemente el problema hermenéutico, del cual el propio film es la solución, a partir de una hipótesis que habría que justificar en base a esa solución: „Lo que una película dice [...] está inscrito en ella y nuestra misión es desentrañarlo, sin dejarnos arrastrar por un punto de vista prefijado.[...] el nivel de subjetividad se da por el cruce entre aquello que interpretamos y nuestro propio bagaje cultural“²¹. Jacques Aumont afirma que el analista „nunca debe realizar el análisis aplicando ciegamente una teoría previamente establecida ni generar sentidos no extraídos directamente del

17 CHION, M., *Cómo se escribe un guión*, p. 158.

18 CASSETTI, F. y Di Chio, F., *Cómo analizar un film*, p. 18.

19 *Ibid*, p. 18.

20 *Ibid*, p. 20.

21 GÓMEZ TARÍN, F., *Op. Cit.*, p. 19.

texto, ni privilegiar el sujeto y mirar hacia el autor como origen exclusivo de la significación; para evitar el exceso es necesario el control basado en el establecimiento -como límite- de una pertinencia²². El texto prosigue, afirmando lo siguiente:

„Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución²³.

Todo análisis es un proceso de descomposición - recomposición, a través del cual se comprende la estructura y el funcionamiento de la totalidad del objeto analizado, mediante la observación de sus partes y su interacción entre sí. El punto de partida y la meta son el objeto en sí: se trata de un itinerario circular que busca explicitar cómo el objeto produce sentido. La recomposición posterior de los elementos textuales permite comprender cómo llega a comprenderse el objeto, „saca a la luz el qué, cómo y por qué hemos comprendido²⁴: es una „metacompreensión“, una comprensión de segundo grado.

El proceso del análisis se inicia por lo tanto con la descomposición del film „hasta llegar a sus resortes mínimos²⁵, a partir de la visualización y revisualizaciones que sean necesarias. A continuación estos resortes mínimos son descritos y relacionados entre sí, para explicar como se construye el „todo significativo²⁶. Es en esta segunda parte donde tiene lugar la interpretación, pero esta no puede, ni debe, darse sin una previa recopilación y descripción de datos objetivos:

„Describir [...] es el fruto de una atención escrupulosa, pero que no debe exceder los límites de lo que manifiesta el objeto descrito. [Describir es] prestar atención a lo que

22 AUMONT, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, p. 86.

23 AUMONT, J, y MARIE, M, *Op. Cit.*, p. 8.

24 CASETTI, F. y Di Chio, F., *Op. Cit.*, p. 22.

25 AUMONT, J, y MARIE, M, *Op. Cit.*, p. 25.

26 *Ibid*, p. 25.

contiene [la imagen], a todo lo que contiene (las partes como el todo, y las partes de las partes, pero también todo lo que se disemina y no es perceptible como parte de un todo), nada más que lo que contiene (no añadir nada) –y trazar en este territorio los trayectos de su atención, bajo forma de líneas, de figuras, de relaciones”²⁷.

Los cuatro grandes errores a evitar para obtener buenos resultados son: „juzgar que todo está en la forma, entendida como significante; darle valor absoluto al montaje; aplicar significaciones extracinematográficas por reconocimientos contextuales; aplicar el significado a cuestiones extracinematográficas”²⁸. Resulta indeseable para el analista el caer en una visión reducida y formalista, que debe evitarse partiendo de una sistemática radical y apoyándose en conocimientos transversales: „El analista no debe nunca hacer decir al texto aquello que no dice, pero no debe nunca impedir que el texto diga aquello que dice no diciéndolo”²⁹.

Ya sea interrogando los mecanismos emocionales y la planificación poética, o la amplia variedad de elementos inherentes a la narración, los elementos objetivables y no objetivables, la infinidad de lecturas posibles de un texto fílmico, las herramientas cinematográficas „puras”... todo análisis es ante todo un proceso de observación detallada, una disección de un objeto en partes, que posteriormente serán descritas, agrupadas, reordenadas, comparadas, e interpretadas en una reconstrucción final, que tiene por objeto la confirmación de uno o varios datos. Es posible superponer simultáneamente varias metodologías analíticas; remontar el proceso emotivo del film no conlleva la imposibilidad de la observación del esquema narrativo, ni de la clasificación de los distintos ítems fílmicos en diferentes categorías. Es más, la combinación puede generar una visión mas clara del objeto.

Dado que nuestro objetivo es ofrecer una visión concisa tanto de una obra en su totalidad como de sus características más particulares, tomaremos como referencia el trabajo de Santos Zunzunegui (La mirada cercana: microanálisis fílmico, 1996), que demuestra que es posible abordar el estudio de un filme completo a partir de una selección de fragmentos „susceptibles de ser observados bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se

27 AUMONT, J, y MARIE, M, *Op. Cit.*, p. 196-197.

28 METZ, C., *El lenguaje del cine*, p. 8-9.

29 *Ibid*, p. 27.

extirpa³⁰. Habrá, por lo tanto, que seleccionar una o varias secuencias sobre las que apoyar nuestro análisis. Estos fragmentos deberán contener una muestra del funcionamiento del texto, de sus recursos expresivos y narrativos, y del emplazamiento del punto (o puntos) de vista... Tendrán que condensar los elementos clave del filme, de tal forma que a través de estos, pueda ser aprehendido el funcionamiento esencial de la totalidad del texto. El fragmento debe:

„estar claramente delimitado como tal (coincidiendo con un segmento o subsegmento del film); debe ser en si mismo consistente y coherente, atestiguando una organización interna suficientemente explícita; debe ser representativo del film en su totalidad. Esta noción no es absoluta y debe ser evaluada en cada caso particular en función del tipo de análisis y de aquello que se desea obtener en concreto³¹.

3.2.6 Una propuesta de metodológica.

Nuestra intención es doble: ofrecer una visión global del conjunto, y destacar los modos en que alcanza a producirse el aura oscura e inestable de la serie.

Para este objetivo, hemos seleccionado varios fragmentos, que procederemos a examinar de diversas maneras, dependiendo de aquello en lo que queramos fijarnos, según el caso. Para el desarrollo de cada una de las partes, hemos procedido a una visualización reiterada, a la segmentación, y la estratificación de cada uno de los fragmentos analizados.

En primer lugar, y por obedecer a la cronología, analizaremos tanto el prólogo y como el primer acto del primer capítulo al completo. A partir de la observación de estas muestras, extraeremos elementos que permitan deducir, anticipar y definir las principales líneas temáticas de la serie, las problemáticas y los conflictos elementales.

A continuación, estudiaremos el núcleo binario compuesto por los dos personajes principales, a partir de un único fragmento que consideramos importante, por ofrecer una visión paralela de la vida de ambos, y por ser la primera vez que nos adentramos en sus vidas.

30 ZUNZUNEGUI, S., *Op.Cit.*, p. 15.

31 AUMONT, J., y MARIE, M., *Op.Cit.*, p. 89.

Para concluir, reflexionaremos, a partir de elementos puntuales extraídos de varios momentos del metraje completo, sobre su universo diegético basándonos en la observación de una selección de personajes secundarios y de escenarios.

4. ANÁLISIS

4.1 Sinopsis de la línea narrativa

La narración se inicia con el relato retrospectivo de los ex-detectives Rust Cohle (Mathew McConaughey) y Martin Hart (Woody Harrelson) mientras son interrogados individualmente por los detectives Thomas Papania (Tory Kittles) y Maynard Gilbough (Michael Potts) en 2012. Las preguntas giran en torno a la investigación llevada a cabo por M.Hart y R.Cohle acerca de una serie de crímenes ocurridos en Louisiana (EEUU), a partir del hallazgo del cuerpo de Dora Kelly Lange el 3 de febrero de 1995. Este caso fue cerrado en su momento, pero nuevos indicios y nuevos casos, muy similares aquellos, incitan a los detectives interrogadores a revisar aquello que ocurrió.

Dora Lange fue encontrada en un contexto turbador: el cuerpo de la víctima dispuesto en una postura a medias entre la propia de la oración y la fetal, maniatada, desnuda, de rodillas frente a un gran roble en mitad de una amplia llanura de campos de caña de azúcar, con una corona de espinas y astas de ciervo sobre la cabeza, y una espiral pintada en la espalda. En la escena encuentran también una serie de figuras piramidales hechas con pequeñas ramas.

Los testimonios prestados por ambos personajes protagonistas se entretajan con el recuerdo de sus vidas. La relación personal (extra-profesional) entre ambos se inicia al ser invitado Rust a casa de Marty por insistencia de Maggie Hart (Michelle Monaghan), esposa de Marty. Rust acude completamente borracho, abatido, „como si fuera de camino al paredón“ (Martin Hart). En lo sucesivo se acentuarán las diferencias diametrales entre ambos detectives: Martin Hart, ocurrente, sociable, fanfarrón, alcohólico, colérico, mediocre, se refugia de su papel de padre de familia en su función de policía, mientras engaña a su mujer y a si mismo, tratando de evitar su realidad cotidiana; Rust Cohle, tenso, contenido, meticuloso, obsesivo, filosófico y pesimista,

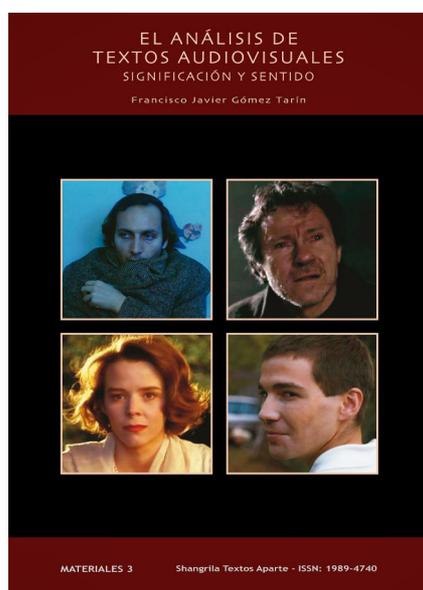


Fig.5. *El Análisis de Textos Audiovisuales*, 1989, Francisco Gómez Tarín.

clarividente, siempre en busca del sentido oculto detrás de una realidad confusa, sin nada salvo su trabajo de sabueso y su pasado tortuoso, en el que fue marido, padre de una niña, fallecida trágicamente, e infiltrado de la unidad de narcóticos durante cuatro años. Las vidas de ambos hombres y sus contextos se entrelazan, a pesar de la fuerte disparidad existente, en una relación conflictiva y difícil, aunque inevitable („uno no elige a sus padres ni a su compañero“, Martin Hart, capítulo 1), puesto que parece que cada uno reconoce en el otro lo que este trata de negar de si mismo. El caso les llevará a través de un oscuro rosario de crímenes sin resolver, rituales ocultistas, desapariciones de niños y prostitutas, donde se sospecha sin revelarse la presencia de lo sobrenatural, mientras trepan por la genealogía de los sucesos y se relacionan con toda una serie de personajes, sepultados en la miseria y la desgracia.

El momento en el que averiguan la localización del escondite del principal sospechoso, Reggie Ledoux, y su cómplice Dewall Ledoux, supone un punto de inflexión. Marty Hart asesina a Reggie Ledoux en un arrebato de ira al encontrar encerrados a dos niños, que los criminales mantenían cautivos para abusar de ellos. Tras el incidente, Marty y Rust encubren las pruebas del desliz de Marty, y en adelante sostienen un relato ficticio y heroico acerca de los hechos ocurridos, que no serán desvelados nunca. Tras este hecho, ambos detectives llevarán una existencia sin alteraciones destacables durante unos años, marcadas por la soledad y por las tortuosas relaciones con las mujeres que entran en sus vidas.

En 2002, durante el interrogatorio de un sospechoso, este revela a Rust que tiene información sobre „El Rey Amarillo“, lo que pone a Rust de nuevo en vilo. Por su parte Marty engaña una vez más a Maggie. Esta, al darse cuenta, acude a casa de Rust y mantiene relaciones sexuales con él, lo que acaba provocando simultáneamente la disolución de su matrimonio con Marty y la relación de este con Rust de forma violenta. Tras esto, Rust abandona el cuerpo de policía.

En 2012, concluyen los interrogatorios de Papania y Gilbough, y se revela que desde un principio sospechaban de Cohle como autor de los crímenes. Rust acude a Marty, que ha dejado el cuerpo para ser detective privado, y le revela que ha estado trabajando en secreto sobre el viejo caso, reuniendo pruebas, atando cabos. Las viejas rencillas entre ambos han quedado atrás y empiezan a colaborar. Lo que Rust llevaba años sospechando va adquiriendo forma: los crímenes están relacionados de alguna con las familias Childress y Tuttle, muy antiguas e influyentes en el estado de Luisiana. La historia converge en la antigua casa de los Childress en mitad del Bayou. Allí, Rust y Marty se enfrentan a Errol Childress, el único responsable conocido de los crímenes, pero no el único involucrado.

El relato concluye con Marty y Rust recuperándose de sus heridas, y finaliza sobre una revelación de Rust acerca del bien y el mal mientras ambos abandonan juntos el hospital.

4.2 Episodio 1: The Long Bright Dark

4.2.1 Prólogo

4.2.1.1 SEGMENTACIÓN

Extensión: 1:40-2:06

Noche o Madrugada. Sonido ambiente propio de un pantano, grillos, ranas. Notas sostenidas de algún instrumento de viento, van volviéndose estridentes, a medida que el tono sube antes de concluir.

P1: 01:40 - 01:50

Plano medio contrapicado: El negro desaparece dando paso al plano, y se ve una sombra humana, cargada con algo que deforma su silueta negra, avanza hacia la derecha entre la hierba alta. El plano concluye mostrando la silueta de un gran árbol, hacia el que, aparentemente, la sombra se dirige.

P2: 01:50 - 01:56

Plano detalle, Cámara en mano. Alguien le prende fuego a un manojito desordenado de hierbas.

P3: 01:56 – 02:07

Plano general, leve Dolly Out. El campo de cereal en torno al gran árbol arde al fondo. En primer plano, fugando hacia la derecha de la imagen, hay un canal de irrigación. Fundido a negro.



Fig.6.

4.2.1.2 INTERPRETACIÓN

Esta primera secuencia introduce y expone el tema, el fondo, el escenario y el tono general del metraje, sin ofrecer nada salvo preguntas.

El sonido natural de los grillos y las ranas nos sitúa en un paisaje húmedo y rural, pantanoso. La sombra amorfa que se desplaza entre la maleza está cargada de interrogantes: nos preguntamos quien es, y qué razones lo empujan hacia ese árbol sobre el que se fija el objetivo. Mientras caminamos (o nos arrastramos, o cojeamos) a través del paisaje salvaje y primitivo advertimos cierta sustancia inmemorial, atávica, en esa primera (o última) y oscura hora del día; tal vez una referencia al primer tiempo del Génesis bíblico, donde solo había oscuridad, hasta que dios hizo la luz, vio que era buena, y la separó de la oscuridad. Tal vez el fuego y la hoguera sean una llamada de atención, una plegaria o un sacrificio del hombre a un dios incierto. En este sentido, se puede llegar a presentir la desesperación del pirómano, que trata de quebrar las tinieblas profanando el mundo con fuego; fuego, el poderoso regalo de Prometeo a los primeros pueblos humanos, para acercarlos a la divinidad, y a la vez algo frágil y efímero, como la vida de los hombres. Y quizás el pecado, el asesinato del que aún no sabemos nada, sea el modo en que el hijo desesperado busca la mirada inatenta de un dios padre indiferente, para entrar en contacto con él a través del castigo, y tras ello, la esperanza de la redención. Un espectador reincidente quizá observe la oposición o el paralelismo entre el final y el principio de la serie: en este prólogo, la luz del fuego se origina en el suelo, es una luz terrenal, material, tangible; en la última secuencia, la luz viene

de las estrellas, mientras los protagonistas contemplan el cielo, y hacen las paces consigo mismos y con el universo.

En el tercer y último plano de esta pequeña secuencia/prólogo, no podemos dejar de fijarnos en canal de riego, que ocupa casi totalmente la mitad inferior de la pantalla, fugando hacia la derecha, y resulta similar a un camino espejular, que guarda secretos bajo su oscura superficie, y mientras avanza hacia su meta desconocida, no deja de ofrecer un reflejo distorsionado de la realidad. ¿No nos recuerda esto a la propia trama de la serie?

Así pues, a partir de la observación precisa del prólogo y sus componentes, y con la ayuda de cierto grado de imaginación, podemos intuir los motivos temáticos que redundarán a lo largo de la obra, como son la religión, el mal natural del hombre, el conflicto entre luz y oscuridad, la mentira y la verdad.

4.2.2 Primer acto: la escena del crimen

(ver anexo 1).

4.2.2.1. ANÁLISIS

INTERROGATORIO

Marty Hart (MH) es interrogado a propósito de su antiguo compañero Rust Cohle (RC) por otros dos detectives.

Todo lo que sabemos de RC nos llega en un principio a través de la descripción que hace de él MH. Los dos detectives interrogadores (Papania y Gilbough) parecen más interesados en saber cosas de RC que sobre el caso de Dora Lange (DL). MH describe a su compañero como alguien nervudo y tenso, arisco, poco sociable; un tipo extraño.

Hay que destacar los primeros dos planos de esta microsecuencia ([2:11–2:12] y [2:12-2:14]), que marcan claramente el hecho de que todo aquello que se está diciendo queda, a partir de ese momento, registrado, para posteriormente ser revisado, estudiado y analizado como prueba. MH, con la actitud distendida que muestra en este, y en los demás fragmentos de interrogatorio, parece no dar importancia a este hecho.

COCHE DE RUST / CASA DE MARTY

MH sigue describiendo a su compañero en Off, mientras en el plano **[03:10 – 03:19]** vemos al que, se deduce, es RC sentado en el coche, de noche, fumando. Llama la atención el ramo de flores sobre el salpicadero, la atmósfera sugestiva y desconcertante que genera la actitud abstraída y sombría de este personaje, al que no vemos la cara, la nocturnidad del momento, la luz amarillenta de las farolas, el humo tóxico del cigarro.

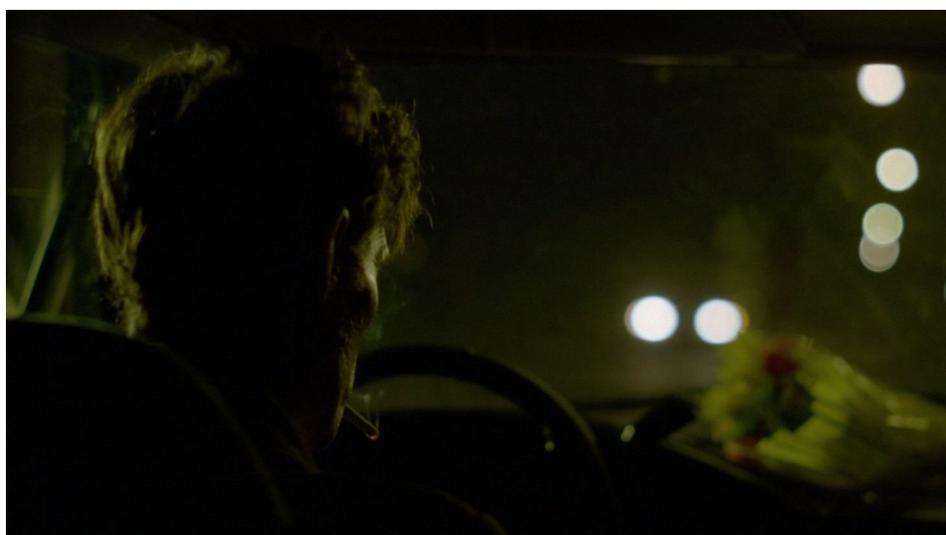


Fig.7..

En el siguiente plano, **[03:19–03:32]**, mientras la voz en off describe a RC como un pobre desgraciado, vemos como este, con paso tambaleante, sujetando un ramo de flores, avanza hacia la puerta de una casa.

Justo a continuación (**[03:32 – 04:31]**), solapándose el sonido con la secuencia anterior, nos encontramos de frente con este personaje del que se ha estado hablando, al que tanta importancia se le ha dado, RC, al que asociamos inmediatamente con los planos anteriores por el cigarro que, a pesar de la protesta de los dos interrogadores, no tarda en echarse a la boca. Es sin duda destacable la oposición entre la imagen que hasta ese momento se nos había dado de este personaje, amargado, sombrío, taciturno, con la que ahora tenemos, de frente, claramente iluminado, de mirada inquisitiva y actitud irónica. En este momento todavía no lo sabemos, pero RC es un maestro del interrogatorio, con una larga experiencia como infiltrado, de lo que se deduce sin dificultad que tiene una notable habilidad para manipular, y aparentar. Él, a

diferencia de MH, mide sus palabras, y se mide constantemente con sus interrogadores en un tira y afloja por ver quien lleva la batuta, cual es la voluntad imperante en la sala de interrogatorio.

Otra diferencia notable entre las condiciones en que ambos personajes son interrogados, es el hecho de que MH tiene a sus espaldas una cristalera, abierta, luminosa, una „via de escape“. Al contrario, la retaguardia de RC está bloqueada por una pared de contrachapado, abarrotada de armarios, papeles y ordenadores obsoletos. Esto se debe sin duda al hecho de que los detectives interrogadores creen que RC es el responsable de los crímenes; ponen a RC contra la pared, sin escapatoria.

Estas y las demás escenas de interrogatorio están caracterizadas por su sencillez, sin sofisticados movimientos de cámara: esta permanece fija, de tal forma que el movimiento, la acción, son generados por las palabras de los personajes; sus narraciones, sus evasivas y digresiones. Es el desarrollo de estas escenas de interrogatorio en paralelo a los FlashBacks donde se siembran las dudas sobre lo que se oye y se ve (La Metanarración). Ahí es donde se teje la red de mentiras, medias verdades, miedos y remordimientos que rodean a ambos detectives, que culminará en el capítulo 5, como veremos mas adelante.

A través del testimonio de RC retrocedemos a 1995, a los campos de azúcar de las afueras de Erath, donde encontraremos, junto a los dos personajes centrales, el cuerpo de Dora Lange, y de esta forma dará inicio el relato de la historia.

ESCENA DEL CRIMEN

El gran plano general aéreo de **[04:32-04:37]** nos lleva de vuelta a 1995, al día posterior a lo que se observa en el prólogo. El desplazamiento de la cámara, hacia arriba en el plano, sigue el movimiento del coche, que asciende por el camino levantando una nube de polvo, que nos recuerda tal vez al humo del campo quemado en la secuencia del prólogo.

La música que aquí empieza a sonar es lenta, desafinada, sube y baja como una sensación nauseabunda, como un olor desagradable, y seguirá sonando durante la escena del hallazgo del cuerpo de Dora Lange, con pequeñas variaciones circunstanciales.

En **[04:37-04:59]** encontramos juntos por primera vez a los dos personajes principales de la serie, RC y MH. Nos damos cuenta de cómo la música adquiere un tempo, que marca el avance de ambos personajes hacia su destino.

A continuación, nos vamos a **[05:19-05:27]**, donde, desde la visión subjetiva de los personajes, tenemos nuestro primer contacto con el cuerpo de DL y todos los elementos que lo rodean: La corona de espinas con astas de ciervo, una corrupta referencia al sacrificio de cristo; la posición frente al árbol como un altar, en forzada oración; las hierbas altas y amarillas que todavía humean como un incensario; la pequeña estructura de palitos (la primera de muchas), un ídolo pagano. Es aquí, y en los siguientes planos, donde se condensan muchos de los temas de la serie; se nos confirma la presencia de una fuerza a la vez primaria y retorcida, cuya función será la de antagonista de nuestros personajes. El misticismo manifiesto en cada detalle de la escena serán a partir de este momento un motivo temático constante en el desarrollo de la historia.



Fig.8.

Los dos planos siguientes, (**[05:27 – 05:35]** y **[05:35–05:38]**) nos preparan para el que consideramos es uno de los más destacables de la secuencia, **[05:38–05:48]**: Sin mucho reparo, RC hace un gesto con los guantes de latex anunciando su intención de proceder a observar el cuerpo de cerca. Tras esto, deja atrás a MH y al otro agente, y él solo se enfrenta al misterio. Esto es importante, porque confirma el carácter de ambos personajes, y presenta características de estos que no harán sino confirmarse en lo sucesivo. Por fin en **[05:38–05:48]**, nos fijamos en lo siguiente: RC está sólo en todo el transcurso de este plano, salvo por la presencia de dos agentes que, desde una distancia segura, y caminando en sentido contrario, se limitan a observar. Está pues sólo con el misterio, que está oculto en el cuerpo de DL, y que se nos muestra únicamente tras el recorrido circular que realiza la cámara en torno al tronco del árbol, siguiendo los pasos del detective. El plano **[05:48–05:53]** muestra el detalle del dibujo en la espalda de la víctima: una espiral, similar al círculo que

acaba de describir la cámara en torno al árbol; similar al propio esquema narrativo de la serie, que va, y vuelve, y gira, y vuelve a girar en torno a unos hechos y unas obsesiones, reales o ficticios.

Los restantes planos de la secuencia son útiles para explicar el carácter de los personajes y su relación entre si:

MH es gregario, vulgar, perfectamente integrado en el grupo; teme, al igual que el resto de agentes, acercarse al cuerpo, pese a que es su obligación. Y una vez lo hace, no se acerca a él, tal y como hace su compañero, sino que se oculta detrás de la cámara de fotos, como un niño viendo una película de terror a través de sus dedos entreabiertos ([07:06-07:10]). El asco y la aprensión no abandonarán su gesto en ningún momento. El interés que RC muestra por el cuerpo es, por contra, vivo, excesivo; llega a ser inquietante. No duda en acercarse al cuerpo, lo mira y lo vuelve a mirar, de un lado, de otro. Tal vez el plano mas inquietante de todos sea el [09:05-09:14], donde se le ve dibujar el cuerpo, detalladamente, mirando sin pestañear, a la vez que la voz en Off de MH comenta lo poco que se sabía entonces sobre él, pero lo inteligente que era („but he was smart...“, [09:14-09:18]). Contribuye al efecto la variación puntual que efectúa la banda sonora en ese momento, cuando se escucha una especie de „brillo sonoro“, que coincide con un primer plano y Dolly In de RC ([09:00-09:05]).

Los comentarios en Off de ambos personajes permiten esa concepción de realidad doble, de doble temporalidad, y otorgan mayor profundidad y sentido a aquello que se está viendo. También dan al conjunto una marca subjetiva, abierta a interpretar y especular.

CASA DE RUST

De 09:42 a 10:02, entramos en casa de RC, guiados por los comentarios de MH, y descubrimos una casa vacía, con apenas lo esencial para la vida, y pilas de libros sobre criminología y manuales de psicología apilados en los rincones, y un crucifijo sobre el colchón que hay en el suelo. Esto, junto lo que hemos constatado anteriormente sobre la construcción de RC como personaje, genera en el espectador un inevitable interrogante: ¿por qué es así? o también ¿cómo ha llegado a ser así?

Los numerosos interrogantes que penden sobre RC y que suponen una constante en el desarrollo de la narración tienen la función de sembrar dudas y socavar la opinión del espectador sobre el personaje.

La secuencia de la escena del crimen termina con la exposición de RC a MH de sus conclusiones (acertadas, como se verá mas adelante en la serie), que en un primer momento MH no acepta, por considerar que son demasiado rápidas, creadas para adaptar la narrativa de los hechos a las pruebas. RC da por concluida su labor y da la espalda al cuerpo ([11:38-12:13]), dejando a MH sólo contemplando el cuerpo. Pero este no tarda en darse la vuelta, y aprovecha un momento de silencio para invitar a RC a cenar a su casa. Este acepta la invitación, y se aleja entre los campos de cañas ([13:14-13:32]). En ese momento, su voz de 2012 habla, como si de un diálogo interior se tratara, de lo que sintió y pensó en aquel momento, y descubrimos su inquietud por la invitación a la cena a casa de MH, con la presencia de su mujer y sus dos hijas, y la coincidencia del hallazgo del cuerpo con el cumpleaños de su propia hija. Tras esto volvemos a encontrarnos con el RC de 2012, que hace una reflexión algo confusa acerca de cómo todo esto le precipitó a beber.

Esto enlaza con el tema de la conclusión de este primer acto.

EL DUELO DE RUST - CONCLUSIÓN

La conclusión del primer acto es un punto de giro que no se resolverá hasta el final del capítulo, durante el desarrollo de la cena en casa de MH.

Nos encontramos tras el cristal de la puerta de la casa de MH, escuchamos como RC llama a la puerta, dos golpes, y lo vemos a él, deformado por los patrones y los cortes del cristal de la puerta ([13:44-13:52]).

Los siguientes cuatro planos establecen un paralelismo fundamental para entender la esencia de la relación entre RC y MH, y uno de los pilares temáticos de la serie: la pérdida del amor, de la inocencia sagrada, y la búsqueda desesperada de redención:

Tras escuchar los golpes a la puerta, MH acude y abre la puerta, animado, sonriente ([13:52-13:55]). Al abrir, se encuentra a su compañero, con el rostro desencajado, los ojos rojos, tambaleándose. Entonces la cámara desciende, y volvemos a encontrarnos con ese ramo de flores del salpicadero del coche ([03:10-03:19] y [03:19-03:32]), que, con gran pesar, RC a venido arrastrando de bar en bar hasta llegar a la cita. En el siguiente plano ([14:00-14:04]), vemos la reacción de MH ante el estado de su compañero, escuchamos el sonido de unas niñas riendo, la cámara reproduce el movimiento del plano anterior, y vemos aparecer a las niñas, que su padre cubre con gesto protector. Tras esto,

en [14:04-14:07], vemos la reacción de absoluto abatimiento y desconsuelo de RC al ver a las hijas de MH.



Fig.9. [13:56].



Fig.10. [13:59].



Fig.11. [14:01].



Fig.12. [14:03].

Esta microsecuencia con la que se cierra el acto anticipa algo que RC viene mascullando desde el principio de la serie, con cada una de las alusiones al cumpleaños de su hija como un hecho que le golpea una y otra vez. Estos últimos cuatro planos que acabamos de mencionar comparan por paralelismo a las hijas de MH con el ramo que RC ha traído a la cena: el ramo de flores es el duelo de RC por su hija fallecida hace años, de la cual todavía no sabemos nada. Este gran vacío es la piedra angular en el carácter del personaje de RC. Se trata de un hombre destrozado por dentro, incapaz de asimilar la muerte de su hija, que se ha creado una coraza de ironía, inflexibilidad, negatividad y nihilismo, y que, tal vez para llenar este vacío, inconscientemente, se vuelca en su trabajo de policía para intentar reparar un mundo en decadencia.

4.2.2.2 CONCLUSIÓN

Esta parte que acabamos de analizar es, casi con total seguridad, la más importante de toda la serie. La primera razón, y la más obvia, es que constituye el primer contacto del espectador con la serie, y debe conseguir implicarlo en la diégesis desde un primer momento. En este primer acto se nos plantea el contexto macabro en el que va a desarrollarse el relato; percibimos, sin llegar a definirlo claramente, el trasfondo místico de lo que se desarrolla en pantalla: en la escena del crimen, en los crucifijos que se asoman aquí y allá (concretamente, el que pende sobre de un muro en casa de Rust) ; empezamos a conocer a los personajes, a esbozar sus retratos psicológicos, nos asomamos a sus puntos de vista, a sus ficciones personales. Y lo más importante, nos familiarizamos con el funcionamiento tan particular de la narración: un relato circular compuesto por idas y venidas y guiños instantáneos entre pasado y presente, para mostrar aquello que aún no ha sido contado, como si se tratara de intuiciones, que desorientan al espectador, o mejor dicho, que le dan una perspectiva “no natural” de los acontecimientos, la sensación de conocer previamente lo que va ocurriendo. Podemos afirmar que este primer acto de la serie define el paradigma que esta seguirá a lo largo de su desarrollo.

4.2.3 Las vidas opuestas de Marty y Rust.

(Ver anexo 2).

4.2.3.1 ANÁLISIS

Durante esta escena se sondeará la oposición que se establece entre ambos personajes al final del primer acto (recordemos: RC llega a casa de MH con un ramo de flores). Aquí empezamos a comprender la forma de vida y la psicología de ambos, las aristas, filos y recovecos de sus escabrosas personalidades. Al espectador, que forzosamente adopta sus puntos de vista, se le plantea un debate entre la fascinación y la repulsión, que lo empujan hacia el desequilibrio, la inseguridad y la desconfianza, tanto en uno como en otro personajes. También saldremos a dar una vuelta por el submundo en el que se

desarrolla gran parte de la historia, y veremos una muestra significativa de personajes secundarios.

La escena transcurre en la noche y la madrugada del día del hallazgo de DL. Empieza con un plano semisubjetivo de RC mirando la pizarra ([21:08–21:15]). De fondo, casi imperceptible, se escucha un zumbido bajo y sostenido, que tensa el ambiente como un mal presentimiento. RC toma una decisión, apaga su cigarro, se levanta. En [21:15–21:21] vemos, en un plano conjunto, a RC a la izquierda del plano, levantándose dando la espalda a la cámara, y a MH a la derecha, de cara, mecanografiando algún informe. El lado izquierdo del plano, el de RC, es frío y pálido; la iluminación del lado de MH es más cálida. Llamamos la atención sobre este dato, pues el núcleo de la escena que sigue, y que aquí se inicia, será la comparativa entre los dos, su oposición diametral, que justificará la tensión entre ambos y orientará las pulsiones emocionales que cada uno producirá en el espectador. El antagonismo existente entre los personajes centrales, que ya hemos constatado previamente y que se ahondará en esta escena, es una de las piezas esenciales que generan el desequilibrio anímico que encuadra la serie.

RC anuncia a su compañero su intención de abandonar la oficina. Este se ofrece a acompañarle, pero RC lo rechaza, lo que confina a MH en la ingrata labor de la máquina de escribir y el papeleo.



Fig.13.

Tras esto, RC, cubierto de sombras, avanza enfrentándose a la cámara, deja atrás la oficina y nos sumerge en su percepción sombría del mundo: en la línea sonora, un murmullo palpitante y sintético se solapa con la voz en off del RC de

2012, que recupera el hilo y el tono de las reflexiones que escuchábamos en [13:14–13:32]. Aquí se inicia el montaje en paralelo de ambas líneas narrativas. En [21:48–22:11], seguimos escuchando a RC hablar acerca de las cosas que le golpeaban en aquel momento (de nuevo el cumpleaños de su hija, el hallazgo de Dora Lange, su soledad), y de cómo estas circunstancias lo empujaron a ocuparse del caso, para evadirse. Este testimonio, como comprobaremos más tarde, no es toda la verdad. Mientras conduce y fuma, echa mano del frasco de algún medicamento o droga, y bebe hasta vaciarlo. La música de fondo se vuelve más estridente e inestable; aparecemos en [22:11–22:19], y desde una perspectiva cenital vemos el coche de RC trepar en vertical por el plano, flanqueado por un séquito de camiones aparcados, que custodian el luminoso bar de carretera como monstruosos guardianes mecánicos. Los planos [22:19–22:23] y [22:23–22:31] enturbian todavía más el perfil de RC: desde la penumbra de su coche, acechamos a través de sus ojos a una prostituta que baja de la cabina de un camión. En el siguiente plano, acompañamos al detective al interior violáceo del club de carretera, recorremos con él los billares y las luces de neón, y lo vemos alcanzar con pasos inalterables a la prostituta de los planos anteriores, que está con una compañera. RC les muestra discretamente la placa, y les anuncia su intención de hacerles una serie de preguntas. Ante la reticencia de estas, se ofrece a pagarles la siguiente ronda, cosa que aceptan.

A continuación aparecen los planos [23:14–23:16], [23:16–23:18], y [23:18–23:20], todos ellos detalles, muy breves, pero reveladores; el primero de estos nos enseña unos anzuelos de pesca sujetos con una pinza de marquetería. Esta imagen es el nexo que servirá de unión entre la secuencia de RC y la de MH, por varias razones: la palabra inglesa para anzuelo es „hook“, y „hooker“ es un término vulgar que significa prostituta. También coincide con el trabajo de „pesca“ de información de RC. En este punto, pasamos de interpretar la imagen de lo que hemos visto a lo que aún estamos por ver: es un guiño a la afición de MH por la pesca, información que en este punto todavía desconocemos, pero que nos será revelada en las etapas finales del episodio, lo cual encaja con la narrativa circular que ya hemos mencionado anteriormente. También sugiere una trampa, un engaño, un señuelo: quizás una alusión a la vida de MH, atrapada en la monotonía. A continuación, [23:16–23:18] muestra el marco de una puerta, donde las hijas de MH han ido marcando con rayas su crecimiento con el paso de los años: algo familiar, cotidiano, ligado a una rutina, a una familia, al paso del tiempo (uno de los ejes de la serie); estamos entrando de lleno en la vida de MH. En el siguiente plano, dinámico a diferencia de los anteriores, vemos una mano dejando las llaves en un plato: MH acaba de llegar a casa, un día más. Lo vemos, whisky en mano, dirigirse por el pasillo al cuarto de sus dos hijas, contemplar su sueño desde la puerta, dando un trago a su copa. Unas notas dramáticas de piano subrayan el momento. Se nos desvela

cómo MH solapa su vida familiar con su alcoholismo, lo que constituye un apunte al carácter autocomplaciente y egocéntrico de este personaje, su ceguera selectiva, su mediocridad. El alcohol sirve de nexo con el siguiente plano: volvemos al bar de carretera, RC deja los Long Islands que ha pedido para las dos chicas. Se ejecuta aquí una siniestra correspondencia entre las situaciones en las que se encuentran cada uno de los personajes: el uno pervierte el contexto suave del hogar contemplando la sagrada inocencia de dos niñas, desde un prisma corrompido por el vicio de la bebida; el otro comparte mesa con dos prostitutas, unas „niñas perdidas“, en un entorno lascivo e indigno, les sirve las bebidas, sin beber él mismo, añorando, como sabremos mas adelante en el capítulo, una vida familiar que le fue trágicamente negada.

Tras esto, RC pasa a las preguntas, su trabajo de policía, y lanza solapadamente una mirada a Lucy tras afirmar que no está ahí para detener a nadie por traficar con drogas ([24:28 – 24:43]). La reacción de esta es reveladora ([24:43-24:54]), aunque pasa desapercibida a Anette. Tal vez comprendiendo que no podrá sacar nada mas de ellas, RC se levanta, manda a Anette a por mas bebidas, se sienta junto a Lucy, ([25:07–25:51]) y revela la otra razón que le ha llevado a un sitio como ese: comprar drogas sedativas para aliviar su insomnio, asunto que oculta a los detectives Papania y Gilbough en 2012.

Tras escuchar a RC decir „no duermo“ („I don't sleep“), nos despertamos con Maggie Hart (MaH), que, al notar la ausencia de su marido, se levanta de la cama, recorre la casa deteniéndose en el desorden de juguetes del salón ([26:02–26:18]), para encontrar a su marido durmiendo en un sillón. A continuación asistimos a como MH se escabuye con excusas de su papel de marido y padre, ante la impotencia de MaH, y huye a la comisaría, donde, a diferencia de en su casa, prodiga simpatía ([27:24–27:34] y [27:44–28:01]). Allí le espera, despierto y activo desde hace rato, RC, que en cuanto se percata de su presencia le suelta la retahíla de información que ha reunido sobre el caso.

4.2.3.2 CONCLUSIÓN

Esta escena muestra el discurrir cotidiano de ambos personajes. Por un lado tenemos a Rust, el “verdadero detective”, que a falta de una familia y de una vida normal, palía su insomnio recorriendo la geografía suburbana a la caza de pistas y drogas. Por otra parte, tenemos a Marty, un padre de familia que reniega de sus funciones, cegado por un sueño trivial, incapaz de ver todo lo que tiene: su mujer, sus hijas; una familia. Detrás de esta antítesis entre ambos personajes están dos de los motivos temáticos que encontraremos a lo largo de

la serie: por un lado, la pérdida de la inocencia y de la gracia, la caída, la desesperanza. Lo vemos en Rust Cohle, un hombre con talento hundido por desgraciadas circunstancias; en Marty Hart, en su vanidad y su orgullo estéril, su ceguera. Lo vemos también en la comparación entre las hijas de Marty y las “chicas” de Cohle: un aviso de lo que podría ocurrir, o una muestra de lo que ya ocurrió. Por otra parte, pero relacionado con lo anterior, tenemos la oposición entre ambos personajes, que desean lo que tiene el otro; Marty querría el talento, ser igual que su compañero, aun a costa de no tener familia, y Rust desearía tener una familia. Esto se evidencia con mayor claridad en la secuencia de la cena en casa de los Hart, donde Rust conoce a las hijas y a la esposa de Marty. Se reafirman por lo tanto las líneas inestables que recorren el relato, que lo dirigen hacia una conclusión insegura, tal vez trágica o fatal, y que conforman el espíritu opaco y (casi) desagradable de True Detective.

4.2.4 LA CARACTERIZACIÓN DE LA DIÉGESIS

4.2.4.1 LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

A lo largo del transcurso de la serie, nos encontramos con todo un catálogo de personajes, muy diferentes entre sí, pero con un gran punto en común: la desgracia, mas o menos implícita, o si se quiere, el sufrimiento. A continuación repasaremos algunos de los ejemplos que evidencian este punto.

“I see the sign (veo la señal)

The sign of the judgement (la señal del juicio)

The sign in the fig tree (la señal en la higuera)

Loose horse in the valley (caballo suelto en el valle)

Tell me who is gonna ride him? (dime, ¿quien lo cabalgará?)

I Come out the corner (vengo girando la esquina)

Said I run to the road (Dije, corro a la carretera)

Croak cry owl (grazna y llora el búho)

Two tall angels (Dos altos ángeles)

On a chariot wheel (en una rueda de carro)

A Sign of the judgement (una señal del juicio)

Hail O the time draws nigh" (salve, el tiempo se acerca)

Así reza la canción de The McIntosh County Shouters al final del primer capítulo, mientras los dos detectives se dirigen hacia la casa de los tíos de Marie Fontenot, una niña desaparecida. Allí vemos al tío de la niña, postrado, confinado entre el sofá y las mantas por una enfermedad degenerativa, que lo ha reducido a la sombra de un ser humano, a penas capaz de comunicarse, en una casa de cuyas paredes penden cristos y símbolos religiosos (Capítulo 1, [53:09-54:55]).

Hacemos un salto temporal y entramos en casa de la madre de Dora Lange (Capítulo 2, [4:16-6:06]). Conocemos a una señora medio desquiciada, viuda de un hombre que tal vez abusara de su hija. Encontramos allí, a través de los ojos de RC, los omnipresentes ídolos religiosos ([4:57]), y grandes cantidades de medicamentos ([5:00]). Encontramos también unas fotografías reveladoras ([5:08] y [5:25]), en las que varios hombres montados y encapuchados a la manera del Kuklux Klan rodean a la niña Dora Lange, en una suerte de ritual sureño.

Ahora estamos en el Capítulo 3, y asistimos con Rust y Marty al oficio religioso de una iglesia ambulante ([5:36-16:27]), donde asiste toda una congregación de fieles, que Rust juzga como débiles, estúpidos y desesperados. Entre ellos está Burt, un joven retrasado mental, que por masturbarse frente a un colegio público, pasó un tiempo en la cárcel, donde fue castrado por otros presidiarios. También conocemos al reverendo responsable de la congregación, que más adelante, en el Capítulo 6 ([11:17-15:40]), volveremos a encontrar, alcoholizado, y descompuesto por los recuerdos y la culpa.

Cabrían en esta misma lista todos los criminales interrogados por Rust a lo largo de la serie, los testigos oculares o familiares de víctimas o de gente desaparecida con los que los detectives van entrevistándose, la gente de a pie, los habitantes de los suburbios.

Como ya hemos dicho, esta lista de personajes secundarios comparte la tragedia. Son historias de vidas perdidas, destruidas por un universo implacable y caníbal que no alcanzan a comprender, y que se ha cebado en ellos. En su ignorancia y su angustia, se han abrazado a la religión, en una búsqueda de catarsis desesperada. Como habitantes del siniestro mundo de la serie, constituyen un núcleo trágico que sirve para mostrar las raíces y

la naturaleza del sufrimiento, y a través de ellos se exploran las heridas centrales, los pecados originales; son historias de infancias destruidas, de sueños rotos, de enfermedad: vidas señaladas por el pecado con la marca de Caín. El propio Errol Childress, el asesino y némesis de los protagonistas, fue víctima en su infancia; a este mismo grupo pertenecen las niñas que vemos en múltiples ocasiones, expuestas en las calles, vulnerables, como cebos para algo que acecha bajo las aguas de los pantanos. La historia, mas allá de la caza de un asesino en serie, trata sobre una enfermedad que despoja y saquea algo que pudo ser hermoso: trata sobre un mal inefable e inexplicable que se ha adueñado del jardín del Edén.



Fig.14.

4.2.4.2 LOS ESCENARIOS

En True Detective hay algo que, sin ser humano, protagoniza el segundo plano de casi cada capítulo: los grandes planos generales de los pantanos y las plantas industriales.

Son omnipresentes las refinerías, siempre en la distancia: invasivas masas de chimeneas y tuberías y plantas industriales clavadas en el paisaje, en mitad de los campos, junto a los ríos, mas allá de los pantanos. Humeantes constructos artificiales que empañan la claridad del cielo, monstruos de metal que amenazan sobre los pantanos, los campos y las carreteras vacías, y que tal vez

simolicen la destrucción del originario Edén de la que hablábamos antes; la caída de la humanidad, la pérdida de la gracia, y el deseo incesante y despiadado por recuperar una conexión o una trascendencia imposible que la redima por aquella pérdida fundamental e irreparable, y la congracie con una divinidad indolente, cruel y carnívora.



Fig.15.

Llama la atención el eventual tono gris metálico del cielo en esos grandes planos generales, una señal gigantesca que anuncia quizás una tormenta que está preparada para llegar en cualquier momento, y hacer desaparecer la delicada costa bajo las aguas. Es el aviso de una devastación superior, como la que produjeron el Katrina y el Andrew en esa misma geografía; un paisaje místico donde prolifera una vegetación devoradora, ávida por sepultar en el olvido la obra del hombre, capaz de enterrar regiones enteras bajo las selvas y las ciénagas masivas, que parecen brotar del recuerdo de un pasado remoto y salvaje. Estos grandes espacios naturales son un instrumento que revela la distancia insalvable que separa a dios de sus criaturas, el terror y el asombro ante la naturaleza inexorable.

5. CONCLUSIONES

A través de la descomposición de los fragmentos y planos seleccionados, de su observación detallada y, finalmente, de su interpretación, hemos trazado un esquema general del objeto seleccionado que acierta a dilucidar algunos de los

mecanismos según los cuales la serie *True Detective* lleva a cabo su engranaje emocional.

Hemos visto como el prólogo, enigmático, esbozaba la médula temática de la serie, e incluso anticipaba el final.

A partir de una de las escenas iniciales, hemos detallado el núcleo dramático compuesto por el binomio protagonista, de lo que hemos extraído informaciones reveladoras sobre el origen de sus características como personajes, útiles para comprender su trayectoria a lo largo de la línea narrativa, así como esclarecer el sentido que irá adquiriendo la historia en su transcurso. También se ha visto cómo de la oposición de ambos personajes se desprende el conflicto esencial que vertebra el conjunto de la obra.

Finalmente, hemos observado el universo diegético a través del análisis de los personajes secundarios y de ciertos escenarios muy característicos, es decir, la geografía mostrada y sus habitantes, cuya principal característica, como hemos visto, es la de justificar y finalizar la construcción del artefacto psicológico, el sentimiento de abandono y pesadumbre, de inquietud y malestar.

Creemos que este trabajo puede resultar útil como ejemplo de propuesta metodológica de análisis cinematográfico, concretamente de ficciones seriadas. Ha quedado patente como es posible extrapolar significados de una serie de fragmentos, seleccionados cuidadosamente, a toda la extensión del objeto. Consideramos que hemos tenido éxito a la hora de manifestar y explicar sus características, y estamos orgullosos de haber contribuido a la apreciación de esta serie, por la cual seguimos sintiendo una profunda fascinación, a pesar de haberla recorrido una y otra vez, de arriba a abajo, para descuartizarla; estimamos que esto constituye una prueba de la calidad del objeto que hemos elegido, y lamentamos no haber contado con mayor tiempo y espacio para ahondar en el detalle.

Para cerrar esta conclusión, diremos que este trabajo, asentado en una pasión por la narrativa, la construcción de historias y los mecanismos audiovisuales, y esperamos en un futuro encontrar una nueva excusa para reincidir lo mejor que podamos.

6. BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, Barcelona: Editorial Paidós, 1990.

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

BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

BURCH, N., *Praxis del cine*, 5ª edición, Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

CASSETTI, F. y Di Chio, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona: Editorial Paidós, 1990.

CHION, M., *Cómo se escribe un guión*, Madrid: Editorial Cátedra, 2009.

DE LA TORRE, T. *Historia de las series*, Barcelona: Vamos en serie, 2016.

DELEUZE, G., *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine*, Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

GOMES, W., *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*, Salvador de Bahía, Brasil: Universidad Federal de Bahía, 2004.

GÓMEZ TARÍN, F., *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*, Santander: Shangrila ediciones, 2010.

METZ, C., *El lenguaje del cine*, Barcelona: Editorial planeta, 1971.

MOUËLLIC, G., *La musique du film: pour écouter le cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003.

PIZZOLATTO, N., DE LOS RÍOS, I., BOLAÑO, R., et.al., *True Detective: antología de lecturas no obligatorias*, Madrid: Errata Naturae editores, 2014.

SULBARÁN PIÑEIRO, E., *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*, Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, 2000.

VÁZQUEZ DE LA FUENTE, M., *Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación*, Madrid: Cuadernos de documentación multimedia, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

ZÁVALA, L., *Modulo de cine*, 2010.

ZUNZUNEGUI, S. *La mirada cercana: microanálisis fílmico*, Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

WEBGRAFÍA:

RYAN, M., 'True Detective,' *Flat Circles And The Eternal Search For Meaning*, [consulta: 7 abril 2017], Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/true-detective-hbo_b_4847971.html

PONIEWOZIK, J., *True Detective Watch: Heart of Darkness*, [consulta: 7 abril 2017], Disponible en: <http://time.com/6122/true-detective-watch-heart-of-darkness/>

ROMANO, A., 'True Detective' Episode 5 Review, [consulta: 7 abril 2017], Disponible en: <http://www.thedailybeast.com/true-detective-episode-5-review-the-secret-fate-of-all-life-is-the-best-episode-yet>

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Portada del Libro *Historia de las series*, 1996, Toni de la Torre.

Fig.2. Portada del Libro *Análisis del film*, 1990, J. Aumont y M. Marie.

Fig.3. Portada del Libro *La Mirada Cercana: Microanálisis Fílmico*, 1996, Santos Zunzunegui.

Fig.4. Portada del Libro *Cómo analizar un film*, 1991, F. Casetti y F. Di Chio.

Fig.5. Portada del Libro *El Análisis de Textos Audiovisuales*, 1989, Francisco Gómez Tarín.

Fig.6. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [2:00].

Fig.7. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [3:14].

Fig.8. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [5:27].

Fig.9. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [13:56].

Fig.10. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [13:59].

Fig.11. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [14:01].

Fig.12. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [14:03].

Fig.13. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 1, [21:16]

Fig.14. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 2, [5:25]

Fig.15. Fotograma: *True Detective*, Temporada 1 Capítulo 2, [54:50]

8. ANEXOS

Anexo 1. Segmentación: Primer Acto, [2:11-13:44]

Anexo 2. Segmentación: Las vidas opuestas de Marty y Rust [21:08 - 28:01]

Anexo 3. Segmentación: La cena en casa de Marty [41:16 – 47:17]