

### **Cronotopo, tiempo y repetición en *True* (2006) de Tom Tykwer**

Por Álvaro Martín Sanz\*

**Resumen:** *True* es el título del cortometraje dirigido por el realizador Tom Tykwer dentro de la obra colectiva *Paris, Je t'aime* (2006). El film representa un buen ejemplo del mundo cinematográfico del cineasta alemán, al ser prácticamente su parte central una exploración de la subjetividad, en forma de recuerdos y memorias, del personaje principal. El artículo busca, mediante el uso del análisis textual sobre la parte central del relato, corroborar la hipótesis inicial de investigación, la cual propone que el cineasta presenta dos discursos que funcionan de forma paralela en el interior de la narración de *True*, creando así un cronotopo que, lejos de ser estable para toda la narración, muta según los distintos tipos propuestos por Bakhtin. Se van a desarrollar pues dos relatos que, si bien coinciden en ocasiones en el contenido de su mensaje, se mantienen independientes uno respecto del otro: la voz en off como texto poético y las imágenes como una narrativa autónoma gracias a los distintos recursos de montaje que presenta la edición.

**Palabras clave:** *Paris, Je t'aime*, Tom Tykwer, cortometraje, análisis textual, cronotopo.

### **Cronotopo, tempo e repetição em *True* (2006), de Tom Tykwer**

**Resumo:** *True* é o título do curta-metragem dirigido pelo diretor Tom Tykwer na obra coletiva *Paris, Je t'aime* (2006). O filme representa um bom exemplo do mundo cinematográfico do cineasta alemão, pois sua parte central consiste numa exploração da subjetividade, sob a forma de memórias do personagem principal. Mediante uma análise textual da parte central do relato, o artigo busca corroborar a hipótese inicial da pesquisa, segundo a qual o cineasta apresenta dois discursos que funcionam de forma paralela na narração de *True*, criando assim um cronotopo que, longe de ser estável para toda a narrativa, se modifica segundo distintos tipos propostos por Bakhtin. Graças aos diferentes recursos de edição, apresentam-se duas histórias que, embora às vezes coincidam no conteúdo de sua mensagem, permanecem independentes uma da outra: a voz off como texto poético e as imagens como narrativa autônoma graças aos diferentes recursos de montagem.

**Palabras-chave:** *Paris, Je t'aime*, Tom Tykwer, curta-metragem, análise textual, chronotope.

### **Chronotope, time and repetition in *True* (2006) by Tom Tykwer**

**Abstract:** *True* is the title of a short film directed by Tom Tykwer as part of the collective film *Paris, Je t'aime* (2006). The film represents a good example of the cinematographic world of the German filmmaker, since its central part is an exploration of the subjectivity of the main character, in the form of memories. This article seeks, through the use of textual analysis of the central part of the story, to corroborate the initial research hypothesis. The hypothesis proposes that the filmmaker presents two discourses that function in parallel within *True's* narrative, thus creating a chronotope that, far from being stable for the entire narrative, mutates according to the different types proposed by Bakhtin. Two stories are developed, and although these sometimes coincide in the content of their message, they remain independent of each other; the voiceover functions as a poetic text while the images form an autonomous narrative thanks to the differing montage techniques employed in each.

**Key words.** *Paris, Je t'aime*, Tom Tykwer, short film, textual analysis, chronotope.

**Fecha de recepción:** 14/06/2020

**Fecha de aceptación:** 27/09/2020

### **Introducción**

[V]ideoclips y anuncios publicitarios reducen la ciudad de París a otra cosa que no es más que un signo, un guiño, un juguete que manipulan a su antojo. No pedimos más que la existencia de un cierto tipo de cine en París, pero, sí que se recuerde que ha existido, tanto en la ciudad como en la pantalla (Douchet, Nadeau, 1987: 190).

Estas palabras, del año 1987, de los estudiosos Douchet y Nadeau, pronuncian una apelación que se dirige contra la renovación formal propiciada por una nueva generación de directores franceses, influidos por los videoclips y la publicidad, entre los que se encuentran conocidos nombres como Léos Carax, Luc Besson o Jean-Jacques Beineix (Tovar, 2012: 94). Sin embargo, antes de que estos cineastas plasmaran su particular visión de la capital del Sena, las calles de París ya eran un recurrente plató de rodaje. Naciendo el cine en el Salón Indio del Gran Café, los precursores del nuevo arte como los propios Lumière o Georges Méliès no tardaron en utilizar las calles de la capital como set en el que ambientar sus películas, anticipando de esta forma la ciudad postal que mostraría posteriormente René Clair en *Paris qui dort* (1924) o la conversión de determinados espacios de la urbe en escenarios habituales: “el metro aéreo de Pont de Bercy, la Porte d’Ivry, l’église de la Madeleine o l’Arc de Triomphe” (Tovar, 2012: 92).

Estos signos serán amplificados posteriormente por el desembarco del cine norteamericano a partir de los años 40 en el París de la posguerra. Se empieza entonces a gestar el mito cinematográfico de la ciudad de la luz con toda una serie de películas que:

Ofrecen generalmente, una visión de París más global y mítica que documental. Se ven lugares que tienen “un aire de realidad” parisina, cafés, hoteles, así como otros espacios más chics que se amoldan perfectamente a las comedias sofisticadas designadas más comúnmente por la fórmula “comedias americanas” (Salachas, Séeberg, 1994: 28).

Tiempo después llegaría, como es sabido, la *nouvelle vague*, con toda una serie de cineastas que emplazan sus historias frecuentemente en la capital gala, que es mostrada al natural (no recreada en un estudio) de una manera romántica y documental (Mascarello, 2006: 240). Contribuyen de esta manera los cineastas a idealizar la ciudad y a fijarla definitivamente en el imaginario colectivo.

Partamos pues de la idea de la ciudad de París como uno de los epicentros de la cinematografización del mundo urbano (Aitken, Zonn, 1994). La conocida como “ciudad de la luz”, ha sido y es uno de los escenarios más reconocibles que ha retratado el séptimo arte. Una geografía urbana sobre la que cineastas de diversas nacionalidades han desarrollado todo tipo de narrativas que contribuyen a crear para un público global verdaderos lugares de memoria artísticos y cinematográficos (Pleven, 2014). En este sentido, podemos entender la obra colectiva *París, Je t'aime* (2006), en la que se incluye el cortometraje sobre el que versa el presente texto, como un mapa que busca retratar en profundidad la capital francesa más allá del símbolo que es la Torre Eiffel. Y es que tal y como recoge Mónica Tovar (2012: 97) de la edición coleccionista en DVD del film:

París siempre ha inspirado al cine. Pero, *Paris, je t'aime* no tiene, por eso, la mirada dirigida al pasado. El objetivo de todos los que han participado en su puesta en escena, al contrario, ha sido mostrar al París actual. De salir de los clichés de postales de una ciudad museo para revelar aspectos inéditos en la gran pantalla. Paris, amo tu diversidad podría ser el verdadero título de este proyecto en el que se cruzan, a merced de los films, un entramado heteróclito de medios sociales, ambientes, generaciones y culturas (VV.AA., 2006: 2).

*París, Je t'aime* nace como una iniciativa de tres productores, E. Benbihy, C. Ossard (productora de *Amélie*) y M. Grasic. El concepto de la obra, que pretendía extenderse a toda una serie de ciudades bajo la marca *cities of love*, será seguido por la posterior *New York, I love you* (2008). La idea consiste en plantear la creación de una película como un conjunto de breves cortometrajes que tengan la ciudad escogida como telón de fondo. Los productores otorgan a los cineastas que aceptan formar parte del proyecto libertad total de creación sobre sus obras, siempre que respeten una serie de reglas que rigen el proyecto. En el caso de París: situar la acción narrativa de forma exclusiva en el distrito que corresponda, rodar el cortometraje en dos días, editarlo en siete, y que su

duración no pase de cinco minutos (Pleven, 2014), norma esta última que no terminan de cumplir todas las obras, sin ir más lejos la que aquí nos atañe.

*París, Je t'aime* se compone de dieciocho cortometrajes, dirigidos estos por cineastas de renombre como Gus Van Sant, Joel y Ethan Coen, Isabel Coixet, Alfonso Cuarón, Olivier Assayas, Wes Craven o Alexander Payne entre otros.<sup>1</sup> La película fue estrenada en la 59 edición del Festival de Cine de Cannes abriendo la sección *Un Certain Regard*. A posteriori, en su estreno en salas comerciales recaudó diecisiete millones de dólares. *True* es la obra que aporta el realizador Tom Tykwer a la película. Un cortometraje de siete minutos de duración ambientado en la calle Faubourg Saint-Denis, del décimo distrito, y protagonizado por Natalie Portman (Francine) y Melchior Beslon (Thomas). Una película que se rueda como piloto antes del resto del proyecto junto a *Tuileries* de los hermanos Coen (Tovar, 2012: 97).

*True* es la película en formato corto más célebre de Tykwer, quien puede ser considerado como un autor descendiente de la generación del Nuevo Cine Alemán debido a su tratamiento estético y a las temáticas de algunas de sus obras (Garwood, 2002: 203), como la repetición, el azar o las relaciones de pareja (Clarke, 2006: 12). Tykwer alcanza la fama con su tercera obra, *Corre, Lola, Corre (Lola rennt)*, 1998). Éxito de crítica y público, la película es la más taquillera del año 1998 en Alemania (Haase, 2007: 167), propiciando un vuelco internacional a la carrera del cineasta que le abre las puertas de coproducciones internacionales y lo pone al frente de una nueva generación de cineastas alemanes (Kosta, 2007: 177). Se sitúa desde ese momento como un autor transnacional (Czyzydlo, 2011) capaz de “fusionar arte y preocupaciones comerciales” (James, 2006: 27). Lejos del anclaje germano de sus primeras

---

<sup>1</sup> Inicialmente la película iba a desarrollarse en cada uno de los veinte distritos de la capital francesa, pero dos cortometrajes no fueron incluidos en el montaje final al considerar los productores que no se integraban correctamente en él. Son las obras de Christoffer Boe (XV Distrito) y de Raphaël Nadjari (XI Distrito) (Wendt Jensen, 2006).

películas, la versatilidad de Tykwer queda reflejada por la variedad de contextos, geográficos y culturales, en los que ambienta sus historias. Al mencionado film le seguirán obras como: *Heaven* (2002), *El Perfume (Das Parfum)*, (2006), *The International* (2009), *El Atlas de las Nubes (Cloud Atlas)*, (2012, codirigido con las hermanas Wachowski) o *Esperando al Rey (Ein Hologramm für den König)*, (2016).

Si bien las tramas que Tykwer desarrolla en sus películas rara vez siguen el mismo patrón, destacando cada una de ellas por su especificidad, “Tykwer crea un universo autorreferencial que trasciende las películas individuales e invita a múltiples asociaciones dentro de lo que podría llamarse el Mundo Tykwer” (Schlipphacke, 2006: 116). Así, una de las características más recurrentes en su filmografía es la posibilidad de encontrar elementos comunes en torno al tratamiento del tiempo y del espacio desde el punto de vista de sus personajes. Como director,

Tykwer está comprometido con explorar la naturaleza de la subjetividad en el cine. Desde retratar diferentes perspectivas en los films hasta presentar las películas como entidades cinéticas y en constante cambio con una gama de posibilidades, Tykwer desafía al público a imaginar realidades alternativas. [...] Tykwer pone constantemente en movimiento patrones familiares, solo para que de repente diverjan de maneras inesperadas (Roth, Addison, 2010: 169).

Estos juegos que Tykwer realiza con sus relatos son el punto de partida del presente artículo. La hipótesis inicial de investigación consiste en que el cineasta alemán presenta dos discursos que funcionan de forma paralela en el interior de la narración de *True*, debido a que el relato está configurado desde un personaje invidente. Es decir, las características esenciales del personaje moldean la forma que tiene el film, que está construido desde su punto de vista. Así pues, por un lado, está el discurso verbal, fijado mediante la voz en off del personaje protagonista, mientras que, por el otro, se encuentra el discurso iconográfico, el

cual construye su mensaje mediante las imágenes que las distintas secuencias van mostrando. Se van a desarrollar pues dos relatos que, si bien coinciden en ocasiones en el contenido de su mensaje, se mantienen independientes uno respecto del otro: la voz en off como texto poético y las imágenes como una narrativa autónoma gracias a los distintos recursos de montaje que presenta la edición. De la misma forma, la velocidad del montaje, unida a esta duplicidad de discursos, provocan una constante transformación del cronotopo de la narración (Bakhtin, 1981: 84), que se ve convertido en un ente mutable que genera así la célebre imagen-tiempo postulada por Deleuze (1987). La metodología que se plantea es la del análisis textual.

### **Análisis textual**

Antes de emprender el análisis, es oportuno clarificar un concepto clave para comprender el funcionamiento del relato que presenta Tykwer. Este es el de cronotopo, definido por el teórico Mijaíl Bakhtin de la siguiente manera:

Daremos el nombre de cronotopo (literalmente, “tiempo espacio”) a la conexión intrínseca de las relaciones espaciales y temporales que se dan en la literatura. [...] En el cronotopo artístico literario, los indicadores espaciales y temporales se fusionan en un todo concreto, cuidadosamente pensado. El tiempo, por así decirlo, se espesa, adquiere carne, se vuelve artísticamente visible; asimismo, el espacio se carga y responde a los movimientos del tiempo, la trama y la historia. Esta intersección de ejes y fusión de indicadores caracteriza el cronotopo artístico (Bakhtin, 1981: 84).

A pesar de que Bakhtin ligue su concepto de cronotopo a la literatura, el carácter narrativo y literario del séptimo arte permite que también sea aplicable al cine. Y es que, si bien Bakhtin nunca empleó su concepto dentro del medio cinematográfico, tal y como señala Abril (2007: 170), este “puede ser extrapolado siguiendo su propia definición a ‘toda conexión esencial de relaciones

temporales y espaciales asimiladas artísticamente”. Así pues, el cronotopo fija la unión entre tiempo y espacio que determina el tono general del relato. Esta definición permite por lo tanto hablar de un concepto que si bien puede ser fijo e inmutable, permaneciendo estático en su planteamiento durante todo el relato, también puede transformarse y evolucionar hacia otras formas con el cambio de alguna de sus dos variables, la temporal o la espacial.

Así pues, si aplicamos este planteamiento teórico a nuestro objeto de estudio, en un primer momento es posible enmarcar el cortometraje *True* dentro del cronotopo de lo cotidiano. Opuesto este al de aventura y al biográfico (Bakhtin, 1998), se caracteriza por encontrarse en “novelas que presentan momentos excepcionales de la vida de un personaje, durante transformaciones profundas, con un tiempo concatenado en términos de causa y efecto y un espacio que gana hegemonía a partir de un valor jerárquico” (Spinelli, 2005: 37). Entrando en el análisis, el cortometraje comienza mostrándonos a Thomas, joven invidente, estudiando en su casa cuando recibe una llamada de su pareja, Francine. La joven, interpretada por Natalie Portman, pronuncia un texto poético de enorme carga dramática:

Hay momentos en los que la vida exige un cambio. Una transición. Como las estaciones. La primavera fue maravillosa, pero el verano ya acabó. Desperdiciamos el otoño y ahora de repente, hace frío. Tanto que todo se congela. Nuestro amor se duerme y la nieve lo coge por sorpresa. Pero si te quedas dormido en la nieve, no sientes llegar la muerte. Cuídate.

Este texto, como se verá en la resolución de la pieza, forma parte de la obra que la actriz está ensayando. Sin embargo, el personaje de Thomas malinterpreta el mensaje al tomarlo como una verdadera ruptura. El espectador cae también víctima del engaño debido a que el tono del cortometraje se está fijando en estos primeros instantes de metraje, en donde aún no sabemos si la obra tiene un corte más poético o más realista. Lo cierto es que a la vista de la segunda

conversación que mantiene la pareja al final, completamente naturalista, el citado texto se desvela como un objeto teatral que solo tiene sentido dentro del juego de interpretación que desarrolla el personaje de Francine. Para evitar que el discurso desentone, quede ridículo o falso, el cineasta alemán inserta una ligera música extradiegética que busca armonizar la secuencia.

Thomas, asustado, se pone a repasar toda su relación con la joven en busca de una explicación. Tykwer nos mete literalmente en la cabeza del personaje por medio de un zoom a su nuca. Imagen que da paso a una pantalla que emerge del negro mostrándonos al joven en el día en el que se conocen ambos personajes. Los recuerdos son presentados como una proyección en una pantalla de cine que irrumpe desde la mente del personaje. El montaje presenta así una configuración del mensaje en el que el personaje actúa “como si fuera el que ofrece y da a ver la película” (Casetti, 1986). El zoom funciona como operador de modalización que nos indica que estamos ante una imagen mental que presenta los recuerdos de Thomas (Gaudreault y Jost, 1995: 147). En este sentido, señala Deleuze es que “el flashback es tan sólo una convención cómoda que, cuando se la utiliza, siempre ha de obtener su necesidad en otra parte” (1987: 168). En el caso del presente cortometraje este flashback representa el epicentro del relato en su formulación, quedando justificado como parte dramática central dentro de la estructura de obra. Y es que más allá de mostrar el pasado, la analepsis sirve para presentar la perspectiva de Thomas con respecto a su relación con Francine. De esta forma, se empieza a formular la imagen-recuerdo de Bergson (1965: 57). Imágenes del pasado vivido que se ven determinadas por el presente en el que se enuncian (González Navarro, 2007: 91). Las imágenes de la memoria se integran así “a través del impulso vital que conlleva la experiencia” en una nueva forma que se “ofrece como punto de partida para otra indagación” (García Moreno, 2005: 27).



Fotogramas de *True*.

El personaje de Thomas se convierte en el encargado de la enunciación del relato gracias a su voz en off (Bordwell, 1996: 61-62). Así, va narrando la historia desde su perspectiva: “*Francine, lo recuerdo con exactitud. Fue el 15 de mayo. La primavera llegaba tarde, la lluvia amenazaba, y tú gritabas*”. Thomas pasea por la calle cuando oye los gritos de Francine, que se encuentra en su casa ensayando una obra. Thomas se ofrece a ayudar a la joven, quien le aclara, al ver su discapacidad, que está ensayando para un *casting*. Thomas se ofrece a guiarla hasta el conservatorio por un atajo. Suavemente comienza a sonar el tema musical que acompañará al relato durante toda la parte central del mismo. Llegan con rapidez al conservatorio, mostrando la joven su sorpresa y agradecimiento. Así, las características respectivas de ceguera y desconocimiento que poseen los personajes no afectan a su desenvoltura en los espacios que transitan (Silvey, 2011: 8). Thomas responde a Francine deseándole buena suerte, segundos antes de levantar su mano en el aire y acercar la palma hacia la cara de la joven. Se despiden por primera vez, mediante plano y contraplano, en una escena que veremos recreada dos veces más.



Fotogramas de *True*.

Se despliega el cronotopo de lo cotidiano en toda su esencia, dominando la parte central del relato siguiendo los pensamientos del Thomas. Cabe recordar que hace años Tykwer escribió que sus películas son un intento de “descubrir cómo filmar el ritmo de los pensamientos” (Tykwer, 2000: 3), es decir, “cómo transformar pensamientos en imágenes en movimiento” (Mahler-Bungers, 2003: 83). Es esta acción la que se desarrolla en el nudo de *True*, en la que, si bien se sigue una cierta cronología narrativa, el orden de la historia se segmenta en una serie de escenas aisladas y repetidas. A este respecto, señala David Bordwell cómo:

Las manipulaciones del orden pueden servir como dilación y pueden también responder a requerimientos de la cognoscibilidad narrativa. [...] O bien un cambio en el orden puede justificarse en nombre de una mayor subjetividad; muchas secuencias de flashback están motivadas por algún grado de representación del recuerdo de un personaje (Bordwell, 1996: 78).

Nos encontramos pues ante una secuencia formada por distintas escenas en donde va a desarrollarse un doble relato en el sentido enunciado por Gaudreault y Jost (1995: 59): el oral, conducido por la voz en *off*, y el audiovisual, formado por la narración que presentan las imágenes. En esta bifurcación, el cronotopo de lo cotidiano, que hasta este momento se ha mantenido estable, realiza

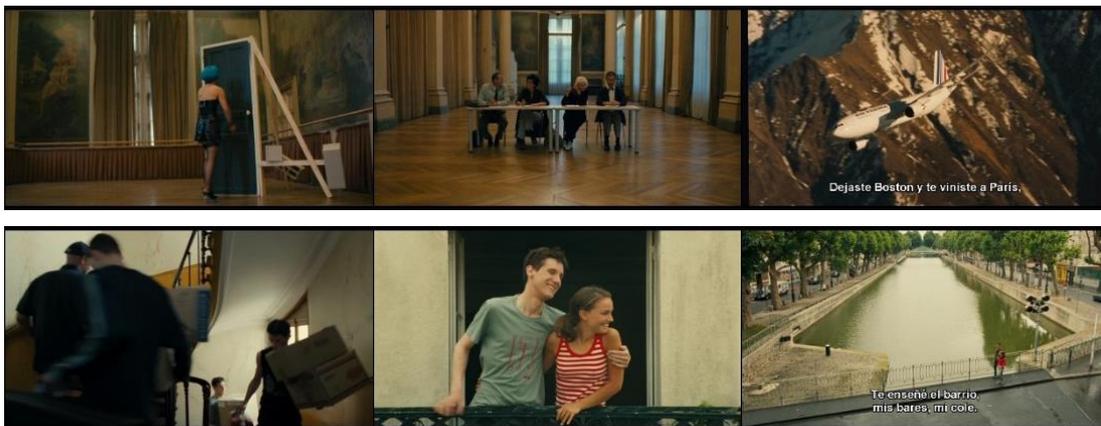
distintas transformaciones siguiendo la evolución del personaje con respecto a esta ambivalencia de los discursos de la imagen y la voz. Así, en consonancia con el estilo anterior, la voz en off se presenta en forma poética para narrar el devenir de los acontecimientos: el cronotopo deja de tener una consistencia sólida respecto al relato para devenir en un ente mutable que no deja de evolucionar en la secuencia, marcándose carácter de tránsito principalmente por medio de la narración de la voz en off.

Te aceptaron, claro que te aceptaron. Dejaste Boston para trasladarte a París, a un piso pequeño de la calle Faubourg Saint-Denis. Yo te enseñé el barrio, mis bares, mi colegio. Te presenté a mis amigos, a mis padres. Escuché los textos que tú ensayabas, tus cantos, tus esperanzas, tus deseos, tu música. Tú escuchaste la mía, mi italiano, mi alemán, mis pinitos de ruso. Yo te regalé un walkman, tú me regalaste una almohada. Y un día me besaste.

La cronología que muestran las imágenes va a ser presentada, gracias al montaje, mediante la técnica de la cámara rápida. La cual, si bien es usada frecuentemente como recurso cómico, puede ser igualmente utilizada con efectos dramáticos (Zettl, 2008: 262). “La cámara rápida produce movimientos no naturales, espasmódicos y sincopados que tienden a deshumanizar a los personajes y a hacerlos parecer juguetes o máquinas” (Konigsberg, 2004: 72). De esta manera, los acelerados movimientos de los individuos que presentan las distintas tomas se acompañan al ritmo de la música. Se produce así una cierta sincronización entre la música electrónica y las imágenes que también está presente en otras películas del realizador alemán (Spring, 2010).

El uso de la cámara rápida parece ofrecer una doble solución. Así, no solo permite que en el *tempo* cinematográfico del relato haga espacio para más escenas, al tener estas una duración menor como consecuencia de la aceleración, sino que también parece apuntar a mostrar los sentimientos de la subjetividad del personaje de Thomas. *Tempus fugit*, el tiempo feliz que avanza

rápido y es recordado como un suspiro del que solo parecen haberse conservado con claridad ciertos detalles. La voz en off deja atrás la narrativa que determinaba el cronotopo de lo cotidiano para dar paso al cronotopo del pasado idealizado. Debido a la ceguera de Thomas, es imposible que haya visto las escenas que se van presentando, de esta forma se encadenan recuerdos reales suyos con proyecciones que no hubiera nunca podido ver, como la primera audición de Francine (en la que no está presente) o una imagen del avión en el que viaja su novia volando. La construcción narrativa desde la nostalgia permite no obstante este encadenamiento de imágenes con naturalidad y una cierta poética.



Fotogramas de *True*.

La cámara rápida solo va a ralentizarse por dos motivos, mostrándose el primero de ellos a los pocos segundos de iniciarse la narración. La pareja pasea dentro de un plano general, cámara rápida, para acto seguido mostrarse un plano más cercano de ambos a velocidad normal. De esta manera, los momentos especiales, de enamoramiento o conexión entre ambos miembros de la pareja van a mostrarse a un ritmo distinto. Como si Thomas, al recordar, tuviera la vívida imagen de esos momentos únicos e irrepetibles entre todo el veloz devenir diario.



Fotograma de *True*.

Segundos de plano, casi imperceptibles, antes de que la narración en imágenes vuelva a acelerarse con la cámara rápida de las siguientes escenas en las que la voz en *off* continúa la narración.



Fotogramas de *True*.

Avanza velozmente la historia hasta el momento del primer encuentro con los padres de Thomas. Todo en cámara rápida hasta que llega la hora de mostrar el contraplano de los padres sentados en el salón. Se nos descubre, en una toma de escasas milésimas de segundo, a Thomas y a Francine a velocidad normal. De esta manera, Tykwer descubre la segunda causa por la que va a interrumpir la cámara rápida. Y es que, dentro de la fugacidad del tiempo, Thomas tan solo parece retener con algo más de detalle momentos especiales o momentos de tensión, en este caso concreto de incomodidad. Sentimiento este que se fija a través de la inmovilidad total de Thomas (que además puede leerse como una

forma de representar su ceguera) y de la tensa sonrisa de Francine que busca agradar a sus interlocutores.



Fotogramas de *True*.

Acto seguido, el montaje vuelve a recurrir a la cámara rápida para acompañar a la voz en off. Todo ello hasta que Tykwer hace uso de una nueva herramienta formal, la cámara lenta. La cual: “Resulta particularmente efectiva para evocar un sentimiento nostálgico o poético en escenas pertenecientes al pasado” (Konigsberg, 2004). En este caso, su utilización viene además determinada por el contexto. “Tu música” dice la voz en off, mostrándonos un plano a cámara lenta (también de escasos segundos de duración) de los dos personajes bailando, de Francine sumergiéndose en el universo sonoro en el que vive su novio. Se apela de esta manera al éxtasis del momento. Siendo además la localización un bar nocturno, iluminación roja, parece estar refiriéndose Tykwer a un cierto estado de embriaguez. El uso es pues similar al que muestran frecuentemente clips publicitarios, trailers o making offs de conciertos o festivales de música, intercalando tomas a cámara lenta con otras a velocidad normal para crear una cierta sensación de tiempo épico:

Un objeto en cámara lenta no parece moverse simplemente más lentamente de lo habitual; más bien parece moverse a través de un medio más denso que el aire,

lo que parece amortiguar el efecto de la gravedad y hace que el movimiento sea “confuso y suave” (Zettl, 2008: 260).



Fotograma de *True*.

De esta manera, casi desde el primer momento del relato las imágenes están proporcionando más información sobre la historia de los dos personajes que la propia voz en *off*. No solamente detallando y explicitando algunos momentos al mostrarlos: encuentros, presentaciones, paseos, etc. Sino también, gracias a la manipulación del *tempo* cinematográfico, dando detalles del sentimiento del narrador con respecto a sus recuerdos. La narración en imágenes va más allá del texto poético que contiene el guion, sin que por ello en ningún momento se pierda el valor cognitivo de la ocularización como dependiente de la voz en *off* (Gaudreault y Jost, 1995: 148). La invidencia del personaje, que no ha podido ver ninguno de esos recuerdos que está contando, provoca que el montaje trate de transmitirnos algunas de las sensaciones que sí que ha sentido.

Así, la narrativa sigue mostrando las distintas escenas en cámara rápida, intercalando tres nuevos momentos especiales en los que la velocidad vuelve a ser normal. El cineasta alemán, detiene su técnica en estos instantes para mostrar el proceso de enamoramiento: la pareja paseando mientras conversa, Francine escuchando en un walkman la música de Thomas, y la escena del primer beso, que culmina y cierra las escenas anteriores. Cabe también destacar cómo los planos van siendo cada vez más cerrados sobre los personajes, acercándonos a ellos hasta la escena del beso, en un primerísimo primer plano.



Fotogramas de *True*.

La unión de los personajes en ese momento es recreada de forma metafórica en los siguientes planos mediante la técnica del *time-lapse*. Para ello coloca Tykwer a los dos actores en varios puntos del distrito, como la *Gare de l'Est*, la estación de metro *Stalingrad* o la Puerta de *Saint-Denis*. Iconos del décimo distrito que alejan a la cámara de los interiores del resto del film (Tovar, 2012: 107). Allí, les toma fotografías manteniendo entre cada una un cierto intervalo de tiempo. Los actores permanecen quietos, pero no así las otras personas a su alrededor. Este hecho provoca que, al poner las imágenes a una velocidad de 24 fotogramas por segundo, de nuevo se cree un efecto de cámara rápida, distinguiéndose perfectamente la quietud de los dos intérpretes frente al resto del mundo. Unión frente a la multiplicidad mientras la voz en off habla del paso del tiempo y de la sensación de estar enamorado: “El tiempo pasaba, el tiempo volaba. Y todo parecía tan fácil, tan sencillo, tan libre”. Se manifiesta, con esta metáfora visual de origen cognitivo (Grady, 2005), el cronotopo de lo idealizado, compuesto por recuerdos asociados a acciones y elementos que tienen en común el décimo distrito de París como punto de partida: “love, birth, death, marriage, labor, food and drink – is inseparable from places such as the home and often focuses on the past” (Vaara, Reff Pedersen, 2013: 598).



Fotogramas de *True*.

La elección de los lugares para situar esta metáfora visual tampoco resulta casual. Y es que Tykwer centra esta acción en lugares de paso, de reencuentro y de despedidas. Frente a todo ese movimiento, humano, de coches y trenes, los dos personajes permanecen estáticos el uno junto al otro en un conjunto de escenas que no pertenecen al orden de la historia, sino que, como recurso de montaje, componen una narración paralela que funciona como metáfora visual de los sentimientos de la pareja. Esta metáfora se repetirá como un motivo recurrente en distintos puntos del relato.

Posteriormente, la voz en off sigue narrando el devenir de la pareja. Las imágenes acompañan al texto para mostrar acciones rutinarias que ilustran las palabras de Thomas: “Íbamos al cine, íbamos a bailar, de compras, reíamos, llorabas, nadábamos, fumábamos, nos afeitábamos... De vez en cuando gritabas, sin razón alguna o con razón a veces. Sí, con razón a veces”. Esta última parte del guion va acompañada de diversas imágenes, que en consonancia con el planteamiento que ha llevado la narración hasta el momento, buscan en principio ilustrar las palabras de la voz en off en lo referente a los gritos. No obstante, surge aquí la primera gran disyunción entre el discurso que se pronuncia y lo que en realidad se quiere decir. Cada mención al acto de gritar va acompañada por una imagen de un grito de Francine en un momento determinado. La joven, que tiene completa capacidad de percepción visual, grita ante distintos estímulos de su vida: espantando palomas, en el cine ante una película de terror, en un ensayo teatral y en pleno orgasmo (grito este último para el que no es necesaria la visión).



Fotogramas de *True*.

Este último grito corresponde al enunciado de la voz en off, “sí, con razón a veces”. En principio esta sincronía de la voz en off con la imagen puede hacernos pensar en que a lo que se está refiriendo la voz de Thomas es al grito del orgasmo. Sin embargo, los siguientes planos parecen señalar en otra dirección. Repite Tykwer las anteriores tomas en *time-lapse*, con la salvedad de que ahora los personajes no se encuentran abrazados, sino que se miran el uno al otro con una ligera distancia de por medio. Metáfora de cierta separación que no puede venir como consecuencia de la unión que se ha mostrado hasta el momento. Hecho que nos lleva a plantear la cuestión de si los gritos que han provocado esa situación no son los que pertenecen al momento del orgasmo, sino gritos merecidos que Francine pronuncia contra Thomas y que no se encuentran en la narración en imágenes que se ha mostrado. El cronotopo de lo idealizado consolida su desaparición para dar paso a una nueva configuración que atestigua la distancia y la separación: el cronotopo límite, cronotopo de crisis y de ruptura de la vida (Bakhtin, 2002: 21).



Fotogramas de *True*.

De esta forma, se produce un juego entre ambos discursos, el de la voz en *off* y el de las imágenes. Pues si bien el espectador puede pensar que la cadencia de los distintos planos acompaña en todo momento a la voz narrada, vemos que no es así necesariamente. Se omiten en este caso las imágenes a las que hace referencia el texto, que solo es entendido verdaderamente a posteriori, con la continuación del discurso que fijan las imágenes. Tykwer inicia además con estas nuevas tomas en *time-lapse* la cadencia de la reiteración, reiniciando los cronotopos en un bucle de repetición temporal e inaugurándose una narración basada en la frecuencia, “las repeticiones del relato no hacen más que responder [...] a las repeticiones de la historia” (Genette, 1972: 146). Y es que acto seguido, volvemos a estar ante una escena similar a la que abre la historia, la despedida, esta vez apasionada, de Francine y Thomas frente al conservatorio. El aspecto sonoro sigue igualmente este patrón, repitiéndose el mismo tema musical una y otra vez hasta el desenlace. Gracias a la perspectiva subjetiva de Thomas,

la imagen-recuerdo viene a llenar la variación, la colma efectivamente, de tal manera que nos devuelve individualmente a la percepción en lugar de prolongarla en movimiento genérico. La imagen-recuerdo saca provecho de la variación, la supone, puesto que se inserta en ella, pero su naturaleza es otra (Deleuze, 1987: 70).



Fotogramas de *True*.

La voz en *off* comienza igualmente en este momento a caer en esta dinámica de la repetición. Como si el cuestionamiento de Thomas le estuviera llevando a la obsesión en busca de una justificación en el pasado de la inexplicable ruptura.

Te acompañaba al conservatorio, estudiaba para mis exámenes, escuchaba tus ejercicios de canto, tus esperanzas, tus deseos, tu música. Tú escuchabas la mía.

Estábamos cerca, muy cerca, cada vez más cerca. Íbamos al cine, a nadar, reíamos juntos.

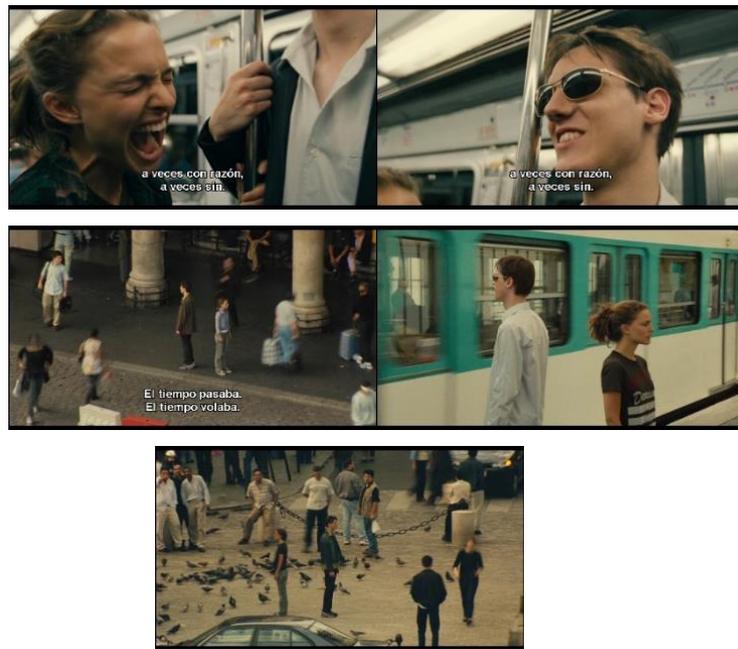
De nuevo, se sigue en todo este fragmento la misma dinámica de cámara rápida que es interrumpida para volver al ritmo normal, bien en los momentos especiales, (escenas de intimidad de la pareja o una nueva escena festiva de noche) bien en los tensos (atasco de tráfico). El aspecto sonoro cobra aquí importancia ante un personaje ciego que no ha podido ver con sus ojos ninguno de estos momentos.



Fotogramas de *True*.

La repetición termina volviendo al mismo motivo de los gritos que se presentó anteriormente para desarrollar idéntico juego, solo que de manera inversa: “Tú gritabas, a veces con razón, y a veces sin. El tiempo pasaba. El tiempo volaba”. Esta vez, el grito sin razón en el que se incide es un chillido de Francine en el metro mientras Thomas ríe. Así, lo que parece ser un grito banal sin razón alguna más allá de la extravagancia de una actriz, vuelve a desvelar la falta de correlación entre la imagen y el texto. Y es que, de nuevo la imagen que sigue a ese *grito sin razón* repite el time-lapse de los dos personajes, que esta vez se encuentran en la misma posición, pero de espaldas. Hecho que nos lleva a pensar que los gritos sin razón no son los que se nos muestran, sino gritos que son percibidos por Thomas, a diferencia de los mencionados anteriormente, como injustificados. Así, tal y como vemos, las imágenes y el texto ofrecen dos cronotopos contrarios, el idealizado por un lado (cada vez con menos fuerza) y el límite por el otro (cuya presencia se acentúa en cada escena). La repetición-variación libera el tiempo e invierte su subordinación al movimiento (Deleuze,

1987: 140). La diferente capacidad de percibir de ambos personajes provoca que la narración se base de nuevo en esta disyuntiva, Francine, que puede ver, es mostrada gritando como tratando de sumergirse en la sensibilidad de Thomas. El conflicto de pareja se refleja en las dos formas que los personajes tienen de vivir y “ver” su relación.



Fotogramas de *True*.

Ambos cronotopos vuelven a ser reiniciados (y recuperados) después de esta secuencia. Tanto la voz de Thomas como el montaje de imágenes repiten de esta forma el esquema previo. La salvedad estriba ahora en lo latente que se muestra ahora la separación de la pareja, por oposición siempre a las imágenes que se han mostrado hasta el momento. Por ejemplo, el apasionado beso frente al conservatorio da paso a una despedida más rutinaria y cotidiana. Igualmente, las escenas de los dos personajes estudiando son sustituidas por Thomas concentrado mientras Francine reclama su atención. De esta manera, las imágenes aportan todo un conjunto de información que está ausente del relato que la voz en off va dictando. Así, la rutina que repite la voz en off, dando la impresión de que no existe el cambio, se ve alterada por el discurso que

muestran las imágenes, las cuales provocan un inevitable contraste entre ellas apuntando hacia una separación de la pareja. El cronotopo idealizado en una tensión constante con el cronotopo límite.



Fotogramas de *True*.

Esta separación se refleja con otra metáfora visual, con dos primeros planos de dos manos que palpan la pared desplazándose cada una en una dirección. El tacto como instrumento de visión del invidente. La mano como herramienta que tiene relevancia desde la extraña primera despedida de Thomas frente al conservatorio. Este mensaje es codificado a través de las imágenes, permaneciendo ausente del discurso que narra la voz en off del personaje. Una mano femenina, entendemos que de Francine, parece tratar de seguir el mismo código sensorial que Thomas. De esta forma la tensión romántica se plasma en unas imágenes en las que la joven adopta el condicionamiento de su pareja. A pesar de la unión que este hecho implica, la oposición de las imágenes pretende indicar una inminente ruptura.



Fotogramas de *True*.

Si bien sigue la misma rutina, el texto de Thomas se vuelve en este momento mucho más repetitivo. De esta manera, el personaje confirma el hecho de no estar de forma única visualizando el pasado, sino también buscando causas de la ruptura con su pareja:

Te acompañaba al conservatorio, estudiaba para los exámenes, tu me escuchabas hablar italiano, alemán, ruso, francés. Estudiaba para los exámenes, gritabas, a veces con razón. El tiempo pasaba, sin razón, gritabas, sin razón. Estudiaba para los exámenes, los exámenes, los exámenes, los exámenes. El tiempo pasaba. Gritabas, gritabas, gritabas.

Estas últimas apelaciones al grito presentan finalmente la única confrontación entre los dos personajes. Estableciéndose esta vez una conexión entre la voz y la imagen que se muestra. Francine visiblemente enojada, grita a Thomas cerrando la puerta frente a él. Un único gesto de violencia que se repite, de igual manera que la voz en off reincide en los pensamientos del personaje, de una manera magnificada. Una repetición del momento, con un encuadre más cerrado, ofrece una aproximación mayor al enfado de Francine. La perspectiva de la joven es resumida en un recuerdo descontextualizado en el que el espectador desconoce por qué está gritando. El cronotopo límite termina por lo tanto dominando la secuencia. Al grito de la joven le siguen, como en las

anteriores ocasiones, imágenes exteriores del time-lapse. La diferencia estriba en que ahora los dos personajes han desaparecido de los planos del espacio público.



Fotogramas de *True*.

“Yo iba al cine”, señala la voz en off mientras nos muestra un plano de Thomas en un cine vacío. Un contraplano de la pantalla nos muestra lo que está viendo, la misma escena que representaba Francine el día en el que se conocieron. Hecho este, unido a la fantasmal sala del cine en contraste con las anteriores imágenes, que nos prueba que esta representación no es de un pasado acontecido. Se sitúa en su lugar en el mismo terreno de las metáforas visuales que los *time-lapse*. Así, Thomas escucha como espectador el dolor de Francine, que interpreta a una prostituta que es maltratada por su proxeneta. “Bruno, me estoy muriendo”, dice la actriz desde la pantalla. “Perdóname Francine” responde Thomas entre lágrimas para culminar la narración de su voz en off. Acto seguido, un teléfono comienza a sonar. Teléfono con función de despertador de la fantasía, *zoom-out* de la imagen que se pierde en la oscuridad invirtiendo el movimiento que la trajo a primer plano.



Fotogramas de *True*.

De vuelta a la habitación de Thomas, éste contesta el teléfono para escuchar a Francine preguntarle en un tono nada teatral por su interpretación anterior. El melodramatismo de su primera llamada es sustituido por una voz natural. Ante el silencio de su pareja, que se halla en un cierto estado de *shock* dadas las circunstancias, la joven pregunta: “Thomas, ¿me estás escuchando?” A lo que el joven invidente responde: “No, te veo”, segundos después de alzar de nuevo la mano junto a su cara.



Fotogramas de *True*.

Cierra así Tykwer, de esta manera tan críptica, el cortometraje. El breve intercambio de palabras denota que Francine es incapaz de intuir, “de ver”, qué es lo que pasa por la cabeza de su novio. Te veo, responde Thomas, a pesar de que es imposible que pueda ver a su novia en una conversación telefónica y a pesar de que jamás la ha visto debido a su ceguera. Sus palabras parecen sintetizar la idea de que gracias a todo su ejercicio mental de recapitulación se ha formado la representación más completa posible que nunca ha tenido de su pareja. Si se enlaza esta imagen de reflexión interior con las que muestran el tránsito de seres humanos en los espacios públicos, se descubre cómo el cronotopo realiza su última mutación para posicionarse como cronotopo biográfico, basado en las relaciones de la vida pública y en donde el foco se

encuentra en cómo las personas se entienden a sí mismas y a los demás, combinando pasado, presente y futuro desde una perspectiva individual interrelacionada (Vaara, Reff Pedersen, 2013: 597). La propuesta de Tykwer conjuga de esta manera la famosa imagen-tiempo formulada por Deleuze: “La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo” (Deleuze, 1987: 170).

### **Conclusiones**

Tal y como se ha visto, *True* presenta una disyunción de su narrativa que divide el relato en dos partes. Así, mientras que la introducción y el desenlace de la historia se centran en hechos reales que tienen lugar en el presente (las llamadas de teléfono de Francine a Thomas), el nudo abarca toda una parte que no sucede más que dentro de la mente del protagonista. Se crea por lo tanto el conflicto a nivel interno que se representa en el nudo de la historia, centrado en los recuerdos y memorias del personaje protagonista.

El cineasta alemán emplea el montaje para jugar con la rutina y la repetición de las escenas cotidianas. Es así como configura un cronotopo de la acción como un ente mutable que va transformándose progresivamente en función de los dos discursos que componen el relato: la voz en off del protagonista y la narración visual que proporcionan las imágenes. Lejos de formulaciones tradicionales, en el cortometraje de Tykwer las imágenes no siempre funcionan como acompañamiento de las palabras. Proporcionando en todo momento más información que estas, las representaciones construyen representaciones metáforas visuales (los citados ejemplos de los time-lapse o los primeros planos de las manos), y amplían el contenido de una voz en off de corte poético al dar a entender sentimientos y emociones, gracias principalmente a los distintos cambios de velocidad que se imprimen desde la postproducción a las escenas.

La coherencia que presenta la narración en imágenes es tan fuerte que la omisión de algunas de ellas, como las referentes a los gritos que expresa la voz en off, se descubre por las imágenes sucesivas. De esta manera, a pesar de que ambos discursos se refieren el uno al otro, los dos tienen la suficiente capacidad como para funcionar de manera autónoma. La voz en off como texto poético y las imágenes como sucesión de segmentos visuales que narran el devenir de la pareja. Por último, la finalización simultánea de ambos relatos establece el cronotopo biográfico como definitivo, cerrándose así la historia como una narración personal que se construye desde el entendimiento y las limitaciones del personaje protagonista. En el fondo, es la ceguera de este la que condiciona la original forma del film.

### Bibliografía

- Abril, Gonzalo (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Aitken, Stuart C. y Leo Zonn (1994). *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1998). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp.
- Bakhtin, Mikhail (2002). "Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics" en Brian Richardson (editor), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (pp. 15-24). Columbus: The Ohio State University Press.
- Bergson, Henry (1965). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Casetti, Francesco (1986). *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milán: Bompiani.
- Clarke, David (2006). "Welcome to Tykwer-World: Tom Tykwer as Auteur" en *German as a Foreign Language*, número 3, 7-21.
- Czyzydlo, Klemens (2011). "Transnational auteurism: Tom Tykwer's and Krzysztof Kieślowski's Heaven (2002) between political engagement and Romantic anti-capitalism" en *Transnational Cinemas*, volumen 2, número 1, 37-55.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Douchet, Jean y Gilles Nadeau (1987). *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*. París: Éditions du May.
- Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- García Moreno, Beatriz (2005). "Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson" en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, número 10, 6-35.
- Garwood, Ian (2002). "The Autorenfilm in Contemporary German Cinema" en Tim Bergfelder, Erica Carter y Deniz Göktürk (editores), *The German Cinema Book* (pp. 202-210). Londres: British Film Institute.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- González Navarro, Adriana (2007). *Memoria y creación en Materia y Memoria de Henri Bergson*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Grady, Joseph (2005). "Primary metaphors as input to conceptual integration" en *Journal of Pragmatics*, número 37, 1595-1614.
- Haase, Christine (2007). *When Heimat Meets Hollywood. German Filmmakers and America, 1985-2005*. Nueva York: Camden House.
- James, Nick (2006). "German Cinema: All Together Now" en *Sight & Sound*, volumen 16, número 12, 26-31.
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Barcelona: Ediciones Akal.
- Kosta, Barbara (2007). "Tom Tykwer's *Run Lola Run* and the Usual Suspects: The Avant-Garde, Popular Culture, and History" en Agnes C. Mueller (editor), *German Pop Culture. How "American" is it?* (pp. 165-179). Estados Unidos: The University of Michigan Press.
- Mahler-Bungers, Annegret (2003). "A Post-Postmodern Walkyrie. Psychoanalytic Considerations on Tom Tykwer's *Run, Lola, Run* (1998)" en Andrea Sabbadini (editor), *The Couch and the Silver Screen. Psychoanalytic Reflections on European Cinema* (pp.82-93). Nueva York: Brunner-Routledge.
- Mascarello, Fernando (2006). *História do cinema mundial*. Sao Paolo: Papirus.
- Pleven, Bertrand (2014). "Urbanités du spectacle, urbanités en spectacle. Paris, Je t'aime et New York, I love you: voyages impossibles en métropoles cinématographiques?" en *Annales de géographie*, número 695-696, 763-783.
- Roth, Elaine y Heather Addison (2010). "The pursuit of Subjectivity: An Interview with Tom Tykwer" en *Quarterly Review of Film and Video*, número 27, 169-177.
- Salachas, Gilbert y Frères Séeberger (1994). *Le Paris d'Hollywood. Sur un air de réalité*. París: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- Schlipphacke, Heidi (2006). "Melodrama's Other: Entrapment and Escape in the Films of Tom Tykwer" en *Camera Obscura: Journal of Feminism and Film*, número 62, 108-143.

- Silvey, Vivien (2011). "Paris, Borders and the Concept of Europe in Paris, *Je t'aime* and *Code Unknown*" en *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, número 1, 1-14.
- Spinelli, Egle Müller (2005). "Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais" en *Revista Galáxia, São Paulo*, número 10, 31-50.
- Spring, Katherine (2010). "Chance Encounters of the Musical Kind: Electronica and Audiovisual Synchronization in Three Films Directed by Tom Tykwer" en *Music and the Moving Image*, volumen 3, número 3, 1-14.
- Tovar, Mónica (2012). "Paris, je t'aime: una visión radiográfica de la capital gala" en *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, número 1, 89-118.
- Tykwer, Tom (2000). "Den Gang der Gedanken filmen" en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Vaara, Eero y Anne Reff Pedersen (2013). "Strategy and Chronotopes: a Bakhtinian Perspective on the Construction of Strategy Narratives" en *AIMS*, volumen 16, número 5, 593-604.
- VV.AA. (2006). *Paris, Je t'aime* [DVD; 2 discos compactos, edición "Coleccionista"]. Madrid: Vértice Cine S.L.
- Wendt Jensen, Jacob (2006, 1 de mayo). "Two segments dropped from Cannes film *Paris je t'aime*." *Screendaily*. Recuperado de: <https://www.screendaily.com/two-segments-dropped-from-cannes-film-paris-je-taime/4026979.article>
- Zettl, Herbert (2008). *Sight Sound Motion. Applied Media Aesthetics*. California: Thomson Higher Education.

---

\* Álvaro Martín Sanz es Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid. Es además Licenciado en Filosofía por la Universidad de Salamanca y posee cinco masters relacionados con la cinematografía, la cultura contemporánea y la filosofía. Especializado en cinematografía y estudios de la memoria, ha publicado una veintena de artículos en distintas revistas académicas como *Archivos de la Filmoteca*, *Zer*, *IC Journal*, *Confluencia* o *Kamchatka*. Como cineasta, ha producido distintos cortometrajes y documentales que han sido seleccionados en más de cuatrocientos festivales y merecedores de más cincuenta premios, entre los que se incluye el de Mejor Cortometraje de Comedia de la Comic-Con de San Diego. E-mail: [alvmartinsanz@gmail.com](mailto:alvmartinsanz@gmail.com)