

# EL ESPACIO: UN PROBLEMA PENDIENTE EN LA TEORÍA NARRATIVA DEL DISCURSO AUDIOVISUAL

**Julio Sánchez Andrada**

Profesor Titular de Narrativa Audiovisual

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, España.

## Resumen

Muchos de los que han dedicado algún esfuerzo a investigar el amplio y complejo campo de los subsistemas de la comunicación audiovisual dan por sentada, como evidente y fundamental, la componente espacial de la imagen y apenas se detienen a estudiar las consecuencias teóricas que dicha espacialidad conlleva y, mucho menos, los fundamentos científicos en los que debiera apoyarse. Tanto es así que la teoría del relato debe rendir todavía una explicación adecuada y suficiente del espacio en la representación audiovisual. Quizá tenga que ver con tal carencia el hecho de que los estudios científicos del relato surgieran y se desarrollaran inicialmente en el campo de las investigaciones de raíz lingüística. El loable intento de generar una instrumen-

### Palabras clave

*espacio, relato audiovisual, representación, estructura, acción, código, campo semiótico, comunicación.*

### Key Words

*space, audio-visual story, representation, structure, action, code, semiotic field, communication.*

### Abstract

Many of those who dedicated some effort investigating the wide and complex field of the subsystems of audio-visual communication assume, as evident and basic, spatial component of the image and they scarcely detain to study the theoretical consequences carried out and, much less, the scientific foundations on which it must rely. In fact the theory of the story has still to provide a suitable and sufficient explanation of the space in the audio-visual representation. Probably this lack has to do with the fact that the scientific studies of the story were initially arising and developing in the field of the linguistic researches. The praiseworthy attempt of generating a capable conceptual instrumentation able to confront the analysis of the story's deep structure with scientific guarantees could not fit among its constitutive elements to the action special determinations. But, in my opinion, the deeper reason has to do with the concept of space used by the majority of the narration researchers, structuralists or not, and it seems to derive from Clarke and Newton's scientific-philosophic theories.

tación conceptual capaz de afrontar con garantías científicas el análisis de la estructura profunda del relato no podía dar cabida entre los elementos constitutivos de éste a las determinaciones espaciales de la acción. Pero la causa, a mi entender, más profunda tiene que ver con el concepto de espacio que manejan la mayoría de los investigadores del relato, estructuralistas o no, y que parece derivada de las teorías científico-filosóficas de Clarke y Newton. Bajo esa perspectiva el espacio queda más allá de toda acción y, al mismo tiempo, ajeno a los seres que lo habitan: una concepción difícilmente sostenible no sólo desde la física moderna sino desde los actuales conocimientos de la fisiología y de la psicología.

Habría que plantearse el espacio audiovisual como un campo semiótico en el que los códigos parecen fruto de una viva interdependencia entre los mecanismos perceptivos y las pautas culturales. En esa línea ha dirigido sus investigaciones el Groupe  $\mu$  con notables resultados que han fundamentado el establecimiento de una retórica general. Desde otros campos se vienen desarrollando aportaciones complementarias que abren nuevas vías de investigación paralela que puede merecer la pena explorar. Tal es el caso de Lakoff y Johnson en el campo de las metáforas orientacionales que expresa el lenguaje y que apuntan hacia formas de pensamiento fuertemente entrelazadas con la percepción del espacio.

Under this perspective the space stays beyond any action and, at the same time, apart from the human beings who inhabit it: a difficult conception to sustain, not only from a modern physics point of view but also from the current physiology and psychology knowledge.

Audio-visual space should be risen as a semiotic field in which codes seem to come from an alive interdependence between perceptive mechanisms and cultural guidelines. According to this theory Groupe  $\mu$  has directed their researches with notable results that have based the establishment of a general rhetoric. From other fields, complementary contributions are being developed which open new parallel routes that can be worth exploring. Such as Lakoff and Johnson's cases in the field of orientational metaphors that expresses the language and points towards knowledge forms strongly mixed with the space perceptions.

## Introducción

Convenientemente depurada de su exceso retórico y extendida a la imagen audiovisual en general, la axiomática afirmación de André Bazin (1966: 247) sirve para abrir con total pertinencia el tema enunciado en el título. Le sucede al respetado y respetable ensayista francés lo que a muchos de los que antes y después han dedicado algún esfuerzo a investigar el amplio y complejo campo de los subsistemas de la comunicación audiovisual: dan por sentada, como evidente y fundamental, la componente espacial de la imagen y apenas se detienen a

estudiar las consecuencias teóricas que dicha espacialidad conlleva y, mucho menos, los fundamentos científicos en los que debiera apoyarse.

En esa misma línea se vienen a situar gran parte de los manuales y tratados que sobre el lenguaje cinematográfico, televisivo o, en términos más amplios, audiovisual circulan en centros especializados de enseñanza y en universidades. En ocasiones, junto a un gran y pormenorizado desarrollo de los temas que analizan las derivaciones discursivas

sivas de la espacialidad de la imagen reina un oscuro vacío en lo que a sus planteamientos teóricos se refiere. Tanto es así que, a estas alturas, la teoría del relato debe rendir una explicación adecuada y suficiente del espacio en la representación audiovisual; una explicación capaz de establecer

con claridad su estatuto narrativo para, desde esa base, ofrecer la apoyatura suficiente al análisis científico de los componentes y los usos que de él se vienen haciendo en los terrenos de la poética y de la retórica.

## Objetivos

Realizar una revisión teórica crítica sobre el análisis del espacio llevado a cabo por los

estudios sobre teoría narrativa del discurso audiovisual.

## Metodología

Se ha procedido a focalizar el problema para proceder, después, al análisis de sus causas

y, finalmente, a la apertura de nuevas vías de investigación.

# 1. Aproximaciones desde fuera al tema del espacio audiovisual

*La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio.*

Quizá tenga que ver con la carencia apuntada el hecho de que los estudios científicos del relato surgieran y se desarrollaran inicialmente en el campo de las investigaciones de raíz lingüística. También, por supuesto, con la orientación que tomaron dichos estudios a partir de los planteamientos de Propp, desarrollados más tarde por los estructuralistas franceses.

La búsqueda de los elementos morfológicos conformadores de la estructura del relato

literario llevada a cabo por el formalista ruso supuso una pérdida de interés por el aspecto ético del personaje y por sus motivaciones para dar absoluta primacía a la acción. El *πραπτον* o sujeto agente se vio en buena parte privado de su carácter, de su manera de ser, del *ἦθος* que también le asignara Aristóteles, a pesar de que pensamiento y carácter están, según el autor de la Poética, en el origen de la acción. Por lo que al espacio se refiere, Propp apenas se ocupa de él, como mucho lo consigna en varias de las funciones como una circuns-

tancia de lugar de las acciones sin dedicarle mayor estudio.

Algunos estructuralistas franceses, como Brémont o Todorov, han tratado de profundizar desde la lógica narrativa en las propuestas de Propp. El primero, construyendo una “sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato”, como la describe Roland Barthes (1970: 24), a partir de las elecciones a las que el personaje se ve sometido. El segundo, intentando establecer las reglas combinatorias de los personajes o, como prefería Propp, “esferas de acción”, a partir de un número determinado de predicados básicos.

Otros, como Greimas o el propio R. Barthes, convencidos del carácter universal del modelo lingüístico como paradigma de todo sistema signifiante, intentaron llevarlo hasta sus últimas consecuencias —como es el caso del primero con la extrapolación de la estructura sintáctica a su modelo actancial del relato— o extenderlo a todos los conjuntos significantes —como hiciera Barthes— abriendo definitivamente el campo de la semiótica.

El loable y, en otros sentidos, fructífero intento de generar una instrumentación conceptual capaz de afrontar con garantías científicas el análisis de la estructura profunda del relato y descubrir con la articulación de sus elementos un posible un modelo común probablemente tenía que dejar de lado aquellos aspectos de los que no pudiera dar exhaustiva cuenta la lógica narrativa. Así, como hemos visto, el personaje se

desprendió de sus atributos psicológicos para ser considerado únicamente por lo que hace como sujeto, objeto o complemento dentro del sistema semiótico.

Centrarse en las acciones como elementos constitutivos del relato supuso un intenso desarrollo analítico para esclarecer las relaciones temporales entre los acontecimientos relatados y, sobre todo, entre los dos grandes niveles operacionales, la historia y el discurso. *Figuras III* (1972), de Gérard Genette, puede muy bien ser considerado un ejemplo acabado de finura intelectual en el análisis de los parámetros temporales de la famosa y compleja novela de Proust.

¿Qué pasó con el tema y los problemas del espacio en el relato en general y en el relato audiovisual en particular? A mi entender, el silencio que se percibe alrededor del concepto, estatuto y funciones del espacio en los estudios estructuralistas tiene, al menos, tres causas perfectamente detectables.

La primera de ellas se deriva del objeto de estudio propuesto. Entre los elementos constitutivos de la estructura profunda del relato difícilmente podían caber las determinaciones espaciales de las acciones. De hecho, el propio Roland Barthes (1970: 18 y ss.) sitúa los datos espaciales en una segunda gran clase de funciones, *de naturaleza integradora*, a la que da el nombre de “indicios”. Las funciones distribucionales, a las que reserva propiamente el nombre de “funciones” que les diera Propp, constituyen la armazón del relato; las integradoras, por el contrario, no remiten directamente a

la acción sino que ofrecen indicios e informaciones que han de ser comprendidos desde las acciones de los personajes, es decir, desde un nivel superior. A esa segunda clase de funciones, necesarias para el sentido de la historia, pero no constitutivas de su estructura, pertenecen los “indicios” propiamente dichos, como son los datos psicológicos de los personajes, y también las “informaciones” (que sirven, por ejemplo, para situar temporal y espacialmente la acción).

Contemplado desde una perspectiva estructuralista, el espacio no puede sino ejercer una función de segundo orden, “débil” — como afirma Barthes de las funciones integradoras— y, por lo tanto, sin gran interés a la hora de establecer y analizar los elementos constitutivos del relato. La alusión que del espacio hace Metz (1973: 243) cuando, al tratar de las posibles unidades de formalización del lenguaje cinematográfico, consigna que *el texto filmico se inscribe en una materia de la expresión que moviliza a la vez el espacio y el tiempo* parecería mucho más prometedora, pero ese es aproximadamente el límite al que llega la investigación sobre el espacio del malogrado autor de la gran sintagmática que, en alguna otra ocasión fugaz, se había asomado al tema, como cuando, esbozando una fenomenología de lo narrativo, afirmó que en *el cine el espacio está siempre presente; e incluso lo está en el relato, ya que el relato filmico se realiza a través de la imagen* (1972: 38).

La segunda causa tiene que ver con la proclamada y defendida raíz lingüística de las investigaciones, prioritariamente aplicadas al relato literario y, sólo en casos especiales, a otros sistemas significantes, como ocurriera con el intento del citado Christian Metz en su aproximación al cine o el del propio Barthes a la publicidad. De hecho, parecería aceptable pensar que en el nivel de abstracción en el que se mueven los conceptos verbales los datos espaciales queden semánticamente desdibujados, sugeridos a la imaginación del destinatario que será quien les dote de perfiles virtuales definidos.

La tercera causa es, a mi entender, más profunda y tiene que ver con el concepto de espacio que manejan la mayoría de los investigadores del relato, estructuralistas o no, incluidos los hasta ahora citados, y que parece derivada de las teorías científico-filosóficas de Clarke y Newton. El espacio es visto así como continente independiente de su contenido, infinito e inalterable, condición necesaria de todos los entes que se dan en él. Bajo esa perspectiva el espacio queda más allá de toda acción y, al mismo tiempo, ajeno a los seres que lo habitan: una concepción difícilmente sostenible no sólo desde la física moderna —que no es nuestro campo—, sino desde los actuales conocimientos de la fisiología y de la psicología.

Greimas y Courtés parecen corroborar la presencia de esa concepción newtoniana del espacio en su conocido diccionario (1990:

153 y ss) cuando, recogiendo en él de manera bastante completa las diversas acepciones del término “espacio” que se manejan en semiótica, describen como denominador común de las acepciones registradas la consideración del espacio como *un objeto construido (que comprende elementos discontinuos) a partir de la extensión*. Pero, junto a esa idea generalizada, no dejan de consignar una visión más dinámica con la introducción del sujeto como productor y consumidor de espacio y, bajo esa perspectiva, *la definición del espacio implicará la participación de todos los sentidos, exigiendo tener en cuenta todas las cualidades sensibles*. Una acepción todavía más viva y actual del espacio usada en semiótica narrativa sería la denominada en el diccionario “espacio cognoscitivo” que *explica cómo se inscriben en el espacio las relaciones cognoscitivas entre sujetos (tales como: ver, escuchar, tocar, acercarse para escuchar, etc.)*.

La “modernidad” de algunas de las acepciones apuntadas por Greimas y Courtés no significa una modificación del panorama general descrito ni una ruptura del significativo silencio que en torno al tema domina en el campo de la teoría narrativa, con algunas notables y enriquecedoras excepciones que tendremos ocasión de comentar. Por ahora quisiera subrayar la perceptible influencia de los planteamientos reseñados en la mayoría de los tratados de teoría narrativa que se han venido publicando. Valga como ejemplo el de Seymour Chatman, uno de los más conocidos y usados en nues-

tras facultades de Ciencias de la Información.

Con un subtítulo tan explícito como “La estructura narrativa en la novela y en el cine”, Seymour Chatman (1990) se adentra en el análisis comparativo de la historia y el discurso en el relato literario y cinematográfico desde posiciones de raíz estructuralista matizadas por un innegable y fructífero sentido común. En el capítulo 3, dedicado a los “existentes” de la historia, es decir, a lo personajes y los escenarios, el profesor de retórica de la Universidad de Berkeley se detiene a deslindar el espacio de la historia del espacio del discurso. Constata, quizá en parte con razón, que *los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso no son tan fáciles de establecer como los que hay entre el tiempo de la historia y el del discurso*. Pero lo que quiero subrayar en este momento es la base newtoniana de la que parte su concepción del espacio (*el espacio de la historia contiene existentes como el tiempo de la historia contiene sucesos*) a pesar de que, inmediatamente después, desarrollando su afirmación, ofrezca la sugerente idea de que son espaciales las entidades que realizan o son afectadas por los sucesos: una manera mucho más moderna de ver la espacialidad que, evidentemente, resulta contraria a la anterior. Con todo, ninguna de las dos aseveraciones aparece justificada en el libro de Chatman.

Otra base teórica sobre la que parece apoyarse el autor es la conocida y debatida analogía entre la imagen cinematográfica y

lo real. *El espacio de la historia en el cine es "literal", afirma, es decir, los objetos, dimensiones y relaciones son análogos, al menos en dos dimensiones, a los del mundo real.*

Sobre los apoyos señalados repasa Chatman algunos parámetros espaciales de la imagen y construye un brillante análisis de los paralelismos que se pueden detectar en el tratamiento del espacio entre el relato litera-

rio y el cinematográfico, sobre todo en lo que a posiciones relativas y distancias entre objetos y personajes se refiere. Pero, al margen de las afirmaciones reseñadas —y, al parecer, aceptadas sin más— resulta inútil buscar en “Historia y discurso” alguna reflexión sólida que ayude a fundamentar una teoría narrativa del espacio audiovisual.

## 2. El problema del espacio desde la praxis audiovisual

*Si riunivano all'aperto, ora che la stagione lo permetteva, attorno a un tavolino del caffè sotto gli alberi di via Veneto.*

*Venivano prima i Groa, padre e figlio. E tanta era la loro solitudine che, pur così vicini, parevano l'uno dall'altro lontanissimi.*

Si la ajustada descripción con la que sitúa Pirandello a los protagonistas de su relato breve, titulado *L'uomo solo* (*El hombre solo*), perteneciera al argumento de una hipotética adaptación audiovisual, a pesar de sus determinaciones espaciales formaría parte de un problema que ocuparía durante un tiempo la mente del director de cine o del realizador de televisión encargado de trasladar a imágenes las palabras del texto literario.

¿Cómo mostrar la terraza del café descrita por el narrador? ¿Qué tipo de mesa de café elegir? ¿Cómo organizar en imágenes la

cercanía física entre los personajes? Y, por el contrario, ¿qué posturas, qué silencios, qué gestos, qué miradas transmitirían al espectador la lejanía afectiva entre padre e hijo? Por último, ¿cuántos planos harían falta para describir todo eso? ¿Qué tamaños y qué ángulos de cámara serían los adecuados?

La respuesta a cada una de esas preguntas, entre las que no hemos incluido ninguna sobre el movimiento, involucra y propone de una u otra manera el complejo asunto de la representación audiovisual de los elementos que conforman el espacio narrativo. Dicho de otra manera, cada vez que el realizador de televisión o el director de cine encara la decisiva tarea de elegir decorados y determinar planos está iniciando el paso del guión literario al guión técnico, trabajo creativo que supone el esfuerzo de adaptación necesario para bajar del nivel abstracto de los conceptos verbales al nivel concreto

de las imágenes audiovisuales. Se trata, como ya advirtiera Brémond, del traslado de la historia a un discurso distinto. Y aquí es donde inexorablemente el director y el realizador se dan de bruces con el problema de la inevitable espacialización de la historia que opera el discurso audiovisual.

Si alguien ha intentado poner orden y fundamento analítico en el tema de las distintas relaciones espaciales posibles en la articulación del discurso fílmico ese ha sido Noël Burch. Su “Praxis del cine” (1970) encierra un verdadero y casi completo repertorio de las posibilidades estructurales que genera la dialéctica entre el campo y el fuera de campo, de la dinámica entre continuidad y discontinuidad temporal a partir del uso de los distintos tipos de *raccord*, de las complejas relaciones temporales y espaciales que genera el sonido y muchos otros aspectos narrativos no menos interesantes. Pero su mirada “desde dentro” —él se confiesa *antes que nada cineasta, técnico del film*— parece lastrada por la misma falta de nitidez científica que demuestran Chatman y muchos de los analistas e investigadores que han sido citados. Su punto de partida (*un film es una sucesión de “trozos de tiempo” y de “trozos de espacio”*) casi aspira a tener el valor de un axioma que, como tal, no necesitaría demostración. Pero la pretendida evidencia deja asomar aspectos incongruentes que ponen en entredicho la solidez de una construcción tan cuidadosamente elaborada y, por otro lado, tan clarificadora

de muchos de los problemas narrativos que el discurso fílmico presenta.

¿Qué falla en la visión que ofrece el analista norteamericano afincado en Francia? Una fundamentada conceptualización del espacio que propone el relato audiovisual.

Si Burch se hubiera planteado el problema del espacio fílmico como paso previo al inteligente despliegue analítico que realiza, habría podido evitar contradicciones como las que aparecen en el segundo capítulo del libro, contradicciones que dejan abierto el paso a la paradoja. Dedicó el autor dicho capítulo al estudio de los dos espacios básicos y complementarios que forman la base dialéctica del discurso audiovisual: el que está comprendido en el campo abarcado por el objetivo de la cámara y el que está fuera de campo. Sorprende que una definición del espacio en campo que podría suscribir cualquier experto en psicología de la forma (*el espacio en campo está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla*) aparezca inmediatamente después sustentada por el concepto newtoniano del espacio como continente que aflora entre líneas cuando Burch, al describir los distintos segmentos en que divide el espacio fuera de campo, señala que los personajes se trasladan a ellos con sus movimientos o los hacen perceptibles con sus miradas. Una vez más, la dicotomía entre continente pasivo y contenido activo deja fuera de juego las dinámicas relaciones que entre decorado, objetos y sujetos subrayan tanto la física como la psicología.

Dentro del campo de la teoría narrativa, quizá sean André Gardies, André Gaudreault y François Jost los autores que con más ajustada perspectiva vienen enfocando las funciones del espacio en la narración audiovisual. Resumiendo ideas y debates del pasado, Gardies (1981: 78) recupera el valor de la imagen como significante espacial (*el espacio figura en el fotograma, el tiempo no*) y señala con clarividencia un prometedor camino a la investigación de las relaciones entre espacio y tiempo cuando afirma (1989: 99) que un film es el producto de una constante rearticulación del campo y el fuera de campo. Gaudreault y Jost, por su parte, reafirman los postulados de Gardies concediendo al espacio, gracias a su carácter icónico, *cierta forma de primacía sobre el tiempo*. En esa misma línea defienden (1995: 95) que la existencia de buen número de articulaciones temporales esenciales

para la narratividad cinematográfica se debe a la dialéctica espacial que articula la imagen en campo con la imagen fuera de campo.

Con todo, a pesar de la incontestable modernidad y el buen criterio semiótico que respiran las propuestas de los últimos autores citados, dejan entrever algunas de sus páginas la vieja idea newtoniana del espacio que viene a ser habitual entre los investigadores. Así, por citar un ejemplo, habría que entender el concepto espacial que, en la obra de Gaudreault y Jost (1995:91) subyace a la afirmación de que *en el cine es muy difícil abstraer la atención de su “cuadro situacional”, es decir, del cuadro espacial en cuyo seno se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia*.

### 3. Conclusiones provisionales

A pesar del interés que promete el camino emprendido por algunos investigadores de la narratividad audiovisual, lo cierto es que, a mi entender, quedan en el aire preguntas esenciales sobre los problemas del espacio a las que habría que responder si se quieren establecer unas bases científicamente correctas sobre las que construir y ensamblar un entramado sólido y fiable.

Para empezar, habría que plantearse el espacio audiovisual como un campo se-

miótico en el que los códigos parecen fruto de una viva interdependencia entre los mecanismos perceptivos y las pautas culturales. En esa línea ha dirigido sus investigaciones el Groupe  $\mu$  con notables resultados que han fundamentado el establecimiento de una retórica general. No se trata, pues, de aportar intuiciones más o menos aceptadas o más o menos brillantes sino de establecer conclusiones a partir de unos planteamientos adecuados.

En particular, la vieja concepción del espacio que subyace a muchas de las aportaciones analizadas no se sostiene hoy día tras los avances en el campo de la psicología y de las ciencias que estudian el comportamiento humano. El espacio no aparece ya como un continente pasivo sino que determina y es determinado activamente hasta en relaciones tan básicas como la de figura-fondo que estudiaran hace ya casi un siglo los psicólogos de la Gestalt.

Desde otros campos semióticos se vienen desarrollando aportaciones complementarias que abren nuevas vías de investigación paralela que puede merecer la pena

explorar. Tal es el caso de Lakoff y Johnson en el campo de las metáforas orientacionales que expresa el lenguaje y que apuntan hacia formas de pensamiento fuertemente entrelazadas con la percepción del espacio.

Como conclusión general retomo la afirmado al principio de este breve artículo: la teoría narrativa audiovisual carece todavía de una explicación capaz de establecer adecuadamente el estatuto narrativo del espacio que dé apoyatura suficiente al análisis científico de los componentes y los usos que de él se vienen haciendo en los terrenos de la poética y de la retórica.

## Referencias

- BAZIN, A. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp
- BARTHES, R. (1970) Introducción al análisis estructural de los relatos, en *Comunicaciones/Communications*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BURCH, N. (1970) *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- CHATMAN, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus
- GARDIES, A. (1981) L'espace du récit filmique: propositions, en *Cinemas de la modernité: films, théories*, Dominique Chateau, André Gardies y François Jost eds., París: Klincksieck.
- GARDIES, A. (1989) *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. París: L'Harmattan.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París: Ed. du Seuil.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- GROUPE μ (1993) *Tratado del signo visual*, Madrid: Cátedra.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.
- METZ, Ch. (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- METZ, Ch. (1973) *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta.

---

<sup>i</sup> Se reunían al aire libre, ahora que la estación lo permitía, alrededor de una mesita del café bajo los árboles de vía Veneto. Llegaban primero los Groa, padre e hijo. Y era tanta su soledad que, a pesar de estar tan cerca, parecían lejanísimos el uno del otro.

***Cita de este artículo***

Sánchez Andrada, J. (2009) El espacio: un problema pendiente en la teoría narrativa del discurso audiovisual. *Revista Icono14 [en línea] 17 de julio de 2009, Nº 12*. pp. 281-291. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>