

# Retórica de la historia en la serie “Pulseras Rojas”

## Un desafío al exceso de las nuevas tecnologías

*History rhetoric in “pulseras rojas”. A challenge  
to the excess of new technologies*

**Pedro Javier Gómez Martínez**

*Doctor. Universidad Francisco de Vitoria*

**Fecha de recepción:** 25 de septiembre de 2012

**Fecha de revisión:** 21 de enero de 2012

**Para citar este artículo:** Gomez Martinez, P. J. (2013): Retórica de la historia en la serie “Pulseras Rojas”. Un desafío al exceso de las nuevas tecnologías, *Icono 14*, volumen 11 (1), pp. 125-138. doi: 10.7195/ri14.v11i1.513

## Resumen

*El presente artículo se propone analizar un cierto tipo de figuras retóricas que se da en la obra audiovisual en el nivel de la propia historia, afectando al plano del contenido antes que al de la expresión. Hemos utilizado como caso de estudio la serie televisiva Pulseres vermelles (“Pulseras rojas”, 2011), creada por Albert Espinosa y dirigida por Pau Freixas.*

*El formato ha sido exportado más allá de nuestras fronteras. Steven Spielberg ha adquirido los derechos. Con un apreciable éxito de público y crítica, esta serie ha conquistado el corazón de numerosos espectadores a partir de temáticas emocionales de enorme compromiso, valiéndose además de un aparato retórico muy eficaz, parte del cual analizaremos aquí.*

*Dichas circunstancias inducen a reflexionar sobre la importancia de la historia frente al discurso. Defendemos que la serie da prioridad a una **retórica del contenido** sobre la **retórica de la expresión**.*

### Palabras clave

*Retórica - narrativa - contenidos - televisión - series - guión - ficción*

## Abstract

*This article intends to analyze a certain kind of rhetorical figures given in the audiovisual work at the level of history, affecting the level of the content rather than the expression. We have used as a case study the tv serie Pulseres vermelles (“Pulseras rojas”, 2011), created by Albert Espinosa and directed by Pau Freixas.*

*This format has been exported beyond our borders. Steven Spielberg has bought the rights. With a significant success by audiences and critics, this tv one hour drama has won the heart of many spectators from emotional issues of enormous commitment, using in addition to a highly effective rhetorical device, part of which we will discuss here.*

*Such circumstances lead to reflect on the importance of the story against the discourse. We argue that it gives priority to a rhetoric of the contents on the rhetoric of the expression.*

**Key Words***Rhetoric - narrative - content - television - series - screenplay - fiction***Introducción: fundamentos retóricos del estudio**

Como ya señalara Chatman (1978), al analizar el relato audiovisual y sus características, se hace necesaria una primera distinción entre la historia (*qué se cuenta*) y el discurso (*cómo se cuenta*), que nos ayuda a delimitar ámbitos bien distintos. Nuestro estudio va a centrarse precisamente en lo que Chatman denomina plano del contenido y que afecta tanto a la sustancia ("Representations of objects & actions in real & imagined worlds that can be imitated in a narrative medium, as filtered through the codes of the author's society", 24) como a la forma ("Narrative story components: events, existents, and their connections", 24) de esos objetos y acciones encerrados en el relato.

Se puede argumentar que gran parte de lo que aquí se dice alude en realidad a la "forma del contenido". Conviene aclarar que el antagonismo entre contenido y expresión se concreta en este estudio en la confrontación entre lo que es "forma del contenido" frente a lo que es "forma de la expresión", aunque a menudo lo simplifiquemos expresándolo simplemente como contenido Vs. expresión.

Las **nuevas tecnologías** y en particular ciertas aplicaciones informáticas muy concretas en el campo de la posproducción, el retoque de imagen y los efectos digitales (*After effects, Avid, etc...*), favorecen extraordinariamente el **uso abusivo de la manipulación de la imagen** con vistas a seducir la mirada del espectador mediante un envoltorio que quiere resaltar lo atractivo (Arroyo, 2005: 155), herencia probable del campo de la publicidad. Esto ha favorecido el que durante los últimos años, las películas y series de televisión se hayan visto en muchos casos abigarradas por esta clase de manipulaciones. Cuando no es así, generalmente (al menos es lo que se tiende a pensar) se subestima la factura del producto que tiende a percibirse en términos generales pobre y escasamente atractivo.

De manera contraria a esta generalizada opinión, cabe hablar de una retórica del contenido frente a la retórica de la forma. La retórica del contenido prefigura así, una estrategia alternativa a los excesos formales que las nuevas tecnologías favorecen hoy en la mayor parte de los programas televisivos y discursos audiovi-

suales en general.

El caso analizado es un claro ejemplo de ello y aunque no decimos que esté exento de manipulaciones en el plano de la expresión, llama la atención la enorme riqueza que muestra en el ámbito estricto del contenido. Por tanto, dejamos a un lado el plano de la expresión y con él, aspectos tales como la puesta en imagen para centrarnos en los personajes y lo que les ocurre.

El resultado de esta arriesgada opción estética que plantea la serie investigada, sería una sencillez que de por sí evidencia un deseo claro de servir a la historia en detrimento del lucimiento formal al margen de ella, siendo ésta en nuestra opinión, una de las claves de su originalidad y de su éxito.

## Objetivos

Resulta indudable la dificultad hoy de sostener la historia por sí sola cuando la competencia basa su discurso en altas dosis de espectacularidad y abigarramiento formal. Consideramos que esta estrategia se basa en figuras retóricas muy identificables por lo que intentaremos aislarlas y describirlas, tratando así mismo de comprender mejor cómo funcionan.

El objetivo es el análisis de algunas de las principales figuras retóricas de la serie que afectan al plano del contenido: *sucesos* (acciones y acontecimientos) y *existentes* (personajes y escenarios), en la terminología de Chatman, en los que se detecta un claro valor retórico. Se pretende con ello demostrar la eficacia de un modelo (retórico) que no está basado en lo que podríamos denominar la *adulteración de la expresión*. No nos referimos con esta idea a la mera ornamentación de la imagen como instrumento de persuasión y seducción de los públicos, por medio de efectos, retoques de imagen, de edición, sofisticados movimientos de cámara, etc... sino en el modo en el que se presenta el contenido.

## Material y métodos

Desde un primer análisis de contenido en el que se han delimitado un total de 64 segmentos con duraciones entre uno y tres minutos tomados de la primera

temporada de la serie (13 capítulos en total), se procede a un análisis retórico por comparación para el etiquetado de las diversas figuras.

La unidad de análisis es la secuencia. De un total de 642 secuencias se analizan por tanto 64, lo que viene a ser el 10 % de ellas. Al objeto de hacer un análisis intensivo como lo requiere el objeto de estudio, conforme a los medios disponibles y como no se busca un estadístico sobre el predominio de ninguna de las figuras detectadas, ya que no es la cantidad lo que argumenta nuestra investigación, sino la eficacia comunicativa de las mismas, se procede de acuerdo al siguiente protocolo:

- Una disección de tramas ordenando cronológicamente los sucesos para la detección de giros y otros puntos de interés.
- Una ordenación de la totalidad de los segmentos al objeto de establecer una jerarquía en tres diferentes órdenes (primario, secundario y de tercer orden) según que el contenido de la secuencia introdujera un elemento nuevo y relevante, no nuevo y relevante o ni nuevo, ni relevante.
- Una selección de los 62 segmentos de mayor novedad y relevancia atendiendo a un criterio de proporcionalidad por capítulos (entre 4 y 7 por capítulo) y de impacto dramático (tomadas en los momentos fuertes o giros del capítulo).
- Análisis de las secuencias con descripción exhaustiva de ellas en el cuaderno de campo de la investigación.

Finalmente se analizó la relación de la figura con la totalidad del discurso, valorándose en una breve reflexión las posibles intenciones, implicaciones, interacciones y sus efectos, siguiendo un procedimiento de valoración cualitativa similar al utilizado por Rueda y Guerra en su análisis comparativo de la serie *Cuéntame cómo pasó* (2009).

## 1. La historia

Tras una delimitación de figuras, nos centramos en primer lugar en aquellas que tienen una acción más transversal, entendiendo por ello las que tienen una aparición además de frecuente, continua durante toda la temporada. Esta estratificación (Casetti & Di Chio, 1990: 32) nos permite ver con alguna claridad su influencia durante la primera entrega de la serie.

El argumento central sobre el que se vertebra la obra y en concreto la primera temporada, escogida como objeto de estudio, gira en torno a la amistad de un grupo de adolescentes cuyas vidas se han visto bruscamente alteradas al ser ingresados en un hospital por diversos motivos: dos casos de cáncer (Lleó y Jordi), uno de anorexia (Cristina), un politraumatismo por accidente de moto con síndrome de Asperger (Toni), una insuficiencia cardiaca grave (Ignasi) y un coma profundo (Roc) integran el conjunto de protagonistas y de cuadros clínicos.

El arranque del argumento central, de continuidad, nos muestra el desencadenante que lleva a varios de estos personajes al lugar de encuentro, el hospital. Se trata de un suceso expresado en términos de *metábola*, “cambio súbito de fortuna que experimentan los personajes” (Beristáin, 2008: 310). Lo que Aristóteles definía como *peripecia*, en este caso y en apariencia, cambio de fortuna en sentido negativo.

Decimos en apariencia porque la serie sabe jugar continuamente con la lectura positiva de las malas noticias, siendo posiblemente esto lo que la convierte en un valioso instrumento de superación por cuanto anima al espectador a la esperanza o, cuando menos, a encontrar una compensación, si no un sentido, para el sufrimiento. La desgracia de una enfermedad o de un accidente les saca de su mundo y les introduce en otro, pero es en este segundo en el que vivirán intensas experiencias a las que jamás habrían accedido de no haber tenido que pasar, precisamente, por el tratamiento.

## 2. El espacio

El espacio goza también de esta particularidad. Es lugar de dolor, pero también de acogida y de encuentro. Se presenta como *metáfora* de la propia vida por cuanto implica una existencia difícil para sus habitantes, pero de la que se resisten a salir. El alta médica es siempre recibida por el grupo como una mala noticia en tanto que entraña dos riesgos: la separación de los nuevos amigos y el regreso a un mundo en el que no saben si serán bien recibidos. Un “más allá”, por tanto, cargado de renunciaciones e incertidumbres.

Hay que decir que se da una similitud entre la obra y la vida de su autor, Albert Espinosa y, si se quiere ver así, aquella pasa perfectamente por una metáfora o

sublimación de su dolor personal porque Espinosa sufrió a causa del cáncer (como los dos personajes principales), la amputación de un miembro a una edad muy temprana, teniendo que enfrentarse desde muy joven a interminables tratamientos.

La dureza de esa experiencia, sus largas estancias hospitalarias, encuentran un elemento de catarsis, positivo, en su capacidad para dibujar una ficción que parece concebida, desde la necesidad, para ayudar en el sufrimiento, para descubrirnos que detrás de cada experiencia amarga puede haber también un mundo excepcional por descubrir. Cabe suponer con bastante fundamento que la serie difícilmente habría transmitido cotas tan altas de verdad y de autenticidad, sin ese sacrificio previo del que los alumbró y cuenta, demostrando desde su propia experiencia vital que el infortunio nunca es completo.

En el nivel de la trama, destaca también la omisión del mundo adulto que es mostrado siempre en segundo término. No ocultado, sino postergado a mero telón de fondo que sirve para dar la información técnico-médica, familiar o de otro tipo, la cual nos ayuda a comprender las circunstancias personales de cada uno de los jóvenes pacientes. Un recurso de anclaje (Barthes, 1986: 36) que permite un mejor aprovechamiento de los sentidos aportados por cada personaje.

En cualquier caso, tal omisión constituye además un elemento retórico de primera magnitud, pues resulta inevitable que el espectador se pregunte por el contexto familiar y afectivo de los personajes cada vez que se le escamotea en un momento crítico. En cierta forma, estas ausencias nos recuerdan en cada episodio que estamos ante una serie de jóvenes. Jóvenes a los que les toca sufrir sin que en la mayor parte de los casos el sufrimiento sea la consecuencia de haber elegido el camino equivocado. Un sentimiento que posiblemente conecta bien con el de una generación obligada a pagar por una crisis (la económica) de la que, mil veces nos lo han dicho y de mil maneras distintas, no se sienten responsables. Esta analogía justifica bastante el interés del público, que al sentirse aludido aumenta su identificación. Aparte del ejercicio profundamente catártico que supone el aceptar darle un sentido al dolor, algo que se revela positivo para los personajes en numerosos momentos del drama.

La clasificación de esta figura (el desdibujamiento u oscurecimiento del mundo de los adultos) a la que provisionalmente hemos llamado *omisión*, no nos resultó sencilla. Algo nos sugería que se trataba de una *reticencia* o *aposiopesis*, porque en dicha figura "los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta em-

barazoso decir” (Beristáin, 2008: 426). Mostrar el consabido dolor de los padres y familiares, en efecto, parecía redundante y seguramente aportaría bastante poco al sentido de la historia (se muestra en ocasiones, pero con cuentagotas). Su *elegante omisión*, por el contrario, refuerza el rico mundo de los verdaderos protagonistas, de los más jóvenes.

La enfermedad como camino de perfección vital es otro elemento argumental recurrente. Se observa que cada nuevo obstáculo en la recuperación de los jóvenes pacientes sirve para que el personaje se refine en los aspectos más humanos. Así lo vemos en todos ellos aunque por destacar un ejemplo podemos mencionar el caso de Ignasi, enfermo del corazón que acostumbrado a ejercer la tiranía más absoluta sobre sus amigos del colegio, descubre en la pandilla del hospital (y en la enfermedad, por tanto) la verdadera camaradería entre iguales, las ventajas de ceder el liderazgo a otros que lo merecen más. O que su ausencia en el colegio – lugar en el que se creía líder insustituible – pasa casi desapercibida para sus antiguos compañeros, excepto para aquel por el que siempre sintió una mayor indiferencia y que acabará siendo el único que acuda a visitarlo con alguna regularidad (nuevo descubrimiento).

Dolor que cura la ignorancia, por tanto, proporcionando al personaje una oportunidad para el descubrimiento personal. La enfermedad es mostrada así como una *antítesis*, figura en la que se contraponen ideas utilizando términos abstractos que confluyen en un elemento común (Beristáin, 2008: 55).

La antítesis se convierte en paradoja con un nuevo elemento transversal, el “coma elocuente” de Roc, *paradójicamente* ulterior narrador de la historia. La *paradoja* es una “figura del pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas...”, - en este caso el silencio de su estado bajo el coma y su continuo discurrir de ideas sobre cuanto acontece a su alrededor a pesar de que la actividad de su cerebro es nula- “...y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra” (Beristáin, 2008: 387). Como señala García García (2005: 5), “es una vuelta de tuerca más para alcanzar la verdad profunda de las cosas”.

Esta figura o recurso se convierte en el hilo conductor de la temporada, de modo que accedemos al conocimiento de lo que sucede no solo por el punto de vista perceptivo que nos da la cámara sino, complementariamente, por el punto de vista cognitivo que nos proporciona Roc, el narrador.

Narrador (paradójicamente) omnisciente si se tiene en cuenta que relata hechos de los que no ha podido tener constancia. Las diferencias entre lo perceptivo y lo cognitivo son evidentes (Canet & Prosper, 2009: 158). El primero nos da lo que los personajes ven y/o escuchan. El segundo nos muestra lo que sabemos que sabe (uno o cualquiera de ellos).

Como Roc no puede comunicarse con los demás personajes por medio de la palabra desde su estado de postración, el punto de vista perceptivo y el cognitivo confluyen en ensoñaciones ambiguas en las que aparece Roc en interacción con todos esos otros personajes cuyas voces, suponemos, sólo puede escuchar desde la lejanía.

¿Son fantasías de Roc? ¿Se trata de un nivel por encima de la realidad de los personajes? ¿Es una ingerencia del enunciador? Desde luego, el texto no lo resuelve aunque bien parece sugerirse una mezcla de todo ello, tal vez con predominio de lo primero. Se trataría, por tanto, de una clara ambigüedad, de nuevo otra figura retórica que alude al efecto que se produce en el receptor cuando tiene la opción de elegir entre más de una interpretación (Beristáin, 2008: 31). De lo que no cabe duda es de la importancia sustentadora del hallazgo retórico en cuestión, por cuanto se le confiere una parte decisiva del peso de lo narrado, la voz narrativa.

Si la unidad (y con ella el entrañable sentimiento de pertenencia al grupo) se la proporciona la dolencia o la enfermedad, su visualidad precisa del símbolo para asentar de forma plena su sentido. El símbolo elegido es lo que a su vez, da título a la serie: la pulsera de color rojo. Mientras algunos autores no creen urgente una distinción entre el símbolo y el signo (Beristáin, 2008: 471), para otros el símbolo oculta "el sentido manifiesto de lo representado" (Becker, 2003: 7).

Si, como señala Eco en su ejemplo del "señor Sigma" (Eco, 1994: 21), un dolor de estómago es signo de una enfermedad, parece cierto – añadimos nosotros -que no la sustituye, en el sentido de que no suele ser tomada la parte por el todo. O no en todos los casos. Puede curarse sólo el síntoma (signo), pero por lo general, el médico indagará su etiología (el origen), ponderando otros síntomas (de nuevo, signos) para poder elaborar finalmente su diagnóstico (significado) y prescribir el adecuado tratamiento (efecto de la información recibida y retroalimentación).

La pulsera hospitalaria es signo de enfermedad que sirve para identificar a los pacientes; su color, el rojo, es signo de diferenciación entre los demás pacientes que también llevan pulseras; ambos atributos confluyen en el símbolo que designa

al grupo pero que no es el grupo. Excluimos cualquier tentación de jugar con tropos como la sinécdoque o la metonimia porque es el valor simbólico el que aporta un significado de mayor alcance, lo que restaría mucha operatividad a tal intento.

El color rojo se asocia con frecuencia a la euforia, la pasión, la vitalidad y la exaltación aunque también a la violencia, la agresividad y la guerra por cuanto es el color de la sangre. Tiene connotaciones altamente sexuales y eróticas (el color de los labios, el color de la carne...) y se percibe, además de como excitante, un color sociable, protector y cálido, como nos recuerda Cirlot (2006: 142) que representa de manera especial la actividad.

Sin embargo, la actividad es un hecho que rara vez asociaríamos a un estado de convalecencia, pues ésta suele requerir reposo. De nuevo estamos ante otra antítesis (actividad-inactividad) y ante una paradoja (la actividad de los personajes es consecuencia de su inactividad en el hospital, son jóvenes, se aburren y de alguna forma tienen que llenar su tiempo y amortizar su energía).

Sociabilidad, calidez, necesidad de protección, actividad, etc... son rasgos compartidos por el grupo de los personajes que, habiendo medido por primera vez en sus vidas la distancia con la muerte - o viendo cómo se enfrentan a ello cada día los demás, tanto da - adquieren una envidiable vitalidad fruto de esas ganas de vivir que experimentan. Ganas de vivir que dan pie a intensos momentos de humor y acción, los cuales nos alejan de la conmiseración y de lo previsible.

### 3. Los personajes

Por otro lado, cada personaje de la serie viene precedido por su *arquetipo*. El líder, el segundo líder, el imprescindible, el guapo, el listo y la chica son los arquetipos que surgen inspirados por el consejo directo de uno de los pocos personajes adultos (Benito). Poco más hay que añadir, cuando es la propia serie que los verbaliza de una forma tan explícita, cada personaje queda definido con su etiqueta semántica en el primer capítulo. Benito también tiene asignado su arquetipo, el único no explícito, no verbalizado. Es el maestro: *mentor*, en la terminología de Vogler; *destinador*, en la de Greimas; *mandatario* o padre, en la de Prop; la *balanza* o el "atribuidor del bien", en la de Souriau... (Diez Puertas, 2006: 182).

En los últimos capítulos de la primera temporada, aparece un nuevo personaje,

una chica llamada Álex y a la que el visionario Toni (sólo él) identifica con un ángel, por padecer un tipo de nevus en la espalda, una pelusilla blanca semejante a dos proto-alas emergentes justo en el lugar en el que la iconografía de los ángeles acostumbra a representar aquellas. Toni entiende que a pesar de su aspecto angelical, Álex (nombre de rima asonante con "Ángel") está allí para "llevarse" a alguien (la muerte) y la serie juega de nuevo con la *ambigüedad* de si el personaje es lo que ve Toni o lo que ven los demás, simplemente una niña (desde luego angelical) con problemas en la piel.

Se da una escasa relación entre el arquetipo juvenil y su retórica más comúnmente aceptada, la de la permanente sociabilización a través de las TIC, Internet, etc... (Laborda, 2012: 281) y el modo en el que lo representa la serie, donde los personajes utilizan fórmulas tradicionales de interacción a través del encuentro y la palabra.

Entre los personajes se detectó también una abundancia de simetrías. A menudo expresada como una retórica de la forma (Guerra, 2007: 238), la *simetría* o *bimembración* implica al menos dos elementos entre los que se percibe un vínculo que establece equidistancias entre lo que expresa el primero de ellos con respecto al segundo. Implica partes "sintácticamente iguales que pueden estar vinculadas sólo por una pausa" (Beristáin, 2008: 471). En una imagen fija la simetría es fácilmente detectable. Pero creemos que es posible hablar también de simetría en la acción.

Cuando hablamos de simetría en la acción nos referimos a evoluciones que discurren en sentidos contrarios pero entre las que cabe establecer la relación retórica. Los personajes de Lleó y Jordi, primer y segundo líder (misma dolencia, misma presbicia consecuencia de la quimioterapia, amputación de la extremidad inferior derecha en ambos, mismo objeto de deseo concretado en Cristina...), partiendo de una *similicadencia* o "situación de proximidad" (Beristáin, 2008: 472), presentan evoluciones divergentes: desde la amistad, se da una trama de rivalidad por "la chica", por ejemplo, en la que los momentos altos de uno de los dos, contrasta con los momentos bajos del otro y viceversa. Como ya señaló Tobías (1999: 150), estas simetrías son, por otra parte, características de esta clase de tramas (las de rivalidad). Se dan otras muchas como la llegada de una chica bulímica que confronta con la historia personal de Cristina, que padece anorexia, en la que vemos que el apetito sexual de ambas se manifiesta en consonancia con sus tendencias alimenticias.

## Conclusiones

La serie analizada demuestra que es factible aún una retórica del contenido frente a la hegemónica retórica de la expresión, con posibilidades de resultar muy eficiente en términos de logro comunicativo en el contexto de los relatos audiovisuales y en concreto, las series televisivas.

Si la evolución de las tecnologías con el abaratamiento de los costes de producción y la proliferación de los programas de ordenador para el retoque y la edición de imágenes, entre otros factores, ha contribuido de manera decisiva al sobre-uso de una retórica basada en los efectos y la manipulación de las imágenes y los sonidos (por tanto una retórica de la forma de la expresión), la retórica del contenido (forma del contenido) induce una sobriedad expresiva que por su excepcionalidad se presenta hoy como novedosa revelándose muy efectiva en su interacción con el mundo emocional de los espectadores.

Sea porque éstos ya empiezan a dar muestras de insensibilidad o fatiga ante los excesos formales más visibles o por cualquier otra razón, la retórica del contenido impregna al texto de una coherencia interna en los significados que favorece en última instancia el predominio de la historia sobre el discurso. Y es una alternativa tan válida como su opuesta, la retórica del discurso.

A nivel metodológico, un elemento a tener en cuenta en el análisis de cualquier relato audiovisual sería distinguir si la carga retórica predomina en la historia, en el discurso o si se da en medida parecida en ambas, ya que ésta sería una característica definidora del estilo.

Si reconocemos en la retórica una finalidad argumentativa y o persuasiva, pero no en el sentido peyorativo con el que suele utilizarse esta acepción (Rajas, 2005: 64), cabe preguntarse cuál podría ser la intención última de las figuras del texto elegido como ejemplo y aquí descritas y analizadas. Si nos fijamos por todo lo anteriormente expuesto, éstas convergen ante todo en un mensaje de esperanza que se revela de manera favorable en una sociedad en crisis, necesitada sin duda de palabras de aliento y que es capaz de descubrir en las pequeñas historias personales de los jóvenes, ejemplos vitales de superación muy positivos.

Parece apuntarse una relación clara entre la oportunidad del mensaje y el contexto socio-histórico de su recepción, dado que su mayor éxito se produce en momentos de crisis y cambio a nivel mundial.

Finalmente es necesario insistir en que no estamos diciendo que esta riqueza en el contenido excluya otras vías retóricas de seducción en el plano de la expresión. La banda sonora de la serie ejerce con plenitud su función de subrayado en la serie analizada, por ejemplo, pero el resultado de la emotividad que transmite en los momentos clave sólo se comprende por la riqueza expresiva (plagada de fórmulas retóricas, como hemos visto) de los sucesos y existentes con los que se perfila la historia que se ha contado.

## Referencias

- Arroyo Almaraz, I. (2005). Creatividad publicitaria y retórica. De la metáfora a los efectos especiales. *Icono 14*. Vol 3, nº 1 (155-170).
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de Retórica y Poética*. Méjico: Porrúa.
- Becker, U. (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Ediciones Robinbook: Barcelona.
- Canet, F & Prósper, J (2009). *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*. Síntesis: Madrid.
- Casetti, F & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ítaca y Londres: Cornell University Press.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Díez Puertas, E. (2006). *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Editorial Fundamentos: Madrid.
- Eco, U. (1994). *Signo*. Barcelona: Labor.
- García García, F. (2005). Una aproximación a la Historia de la retórica. *Icono 14*, 5. Recuperado de: <http://www.icono14.net/Buscar> 1-28. doi: 10.7195/ri14.
- Guerri, C.F. (2007). Simetría como retórica de la forma. *Forma y simetría: Arte y Ciencia*. Recuperado de: <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/BA2007/sym42.pdf>
- Laborda Gil, X (2012). *De retórica. La comunicación persuasiva*. Barcelona. UOC.
- Rajas, M. (2005) Introducción al análisis retórico del texto fílmico. *Icono 14*, 5. Recuperado de: <http://www.icono14.net/Buscar> 59-74. doi: 10.7195/ri14.

- Rueda Lafond, J. C. & Rueda Gómez, A. (2009) Televisión y Nostalgia. The wonder years y Cuéntame cómo pasó. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64. Recuperado de: [http://www.revistalatinacs.org/09/art/32\\_831\\_55\\_Complutense/Rueda\\_y\\_Guerra.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html) DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409
- Tobias R. B. (1999). *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.