

La vigencia de los conceptos de la *Poética* de Aristóteles en el relato cinematográfico: *peripecia* y *anagnórisis*

Carlos Pujol Leiva

Recibido: 08.03.2011

Aceptado: 20.03.2011

Resumen

La *peripecia* y la *anagnórisis* son dos conceptos fundamentales en la *Poética* de Aristóteles y como demostraremos con la hipótesis que plantea este estudio, también son primordiales en el relato cinematográfico, ya que su importancia continua vigente en la estructura de las historias en la gran pantalla.

A través de la creación de una herramienta metodológica propia que aborda la organización interna del guión cinematográfico, situaremos la *peripecia* y la *anagnórisis* dentro de esa estructura en diversas películas a lo largo de diferentes décadas en la historia del cine.

Palabras clave

Aristóteles, *Poética*, *Peripecia*, *Anagnórisis*, Guión cinematográfico, Planteamiento, Nudo, Desenlace, Puntos de giro, clímax, Relato cinematográfico

Abstract

Peripétia and *anagnorisis* are two key concepts in Aristotle Poetics. By means of this study, we will demonstrate that they are also basic concepts for narrative film because its relevance is present in the structure of the stories in the big screen.

Through the creation of a specific methodological tool that addresses the internal organization of the screenplay, we will place the *peripétia* and *anagnorisis* within this structure in several films over several decades in the Cinema History.

Key words

Aristotle, Poetics, *Peripétia*, *Anagnorisis*, Screenplay, Setup, Confrontation, Resolution, Plots points, Climax, Film story

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El marco teórico en el que se encuadra nuestra investigación engloba el contexto donde Aristóteles escribió su *Poética* y los años precedentes, ya que en su obra expone sus ideas utilizando como modelos textos escritos que se realizaron antes de su *Poética* y que sirvieron como ejemplos para realizar su trabajo.

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio que hemos elegido para realizar la investigación es la *Poética* de Aristóteles aplicada en el relato cinematográfico. Cómo los conceptos *peripecia* y *anagnórisis* que formulara el estagirita hace numerosos siglos, siguen vigentes en la actualidad y se utilizan como base de las historias que podemos ver en la gran pantalla.

El marco se va a ir ampliando con el paso de los siglos, donde realizaremos un breve viaje junto a los conceptos que nos interesan de esa *Poética* a través del siglo XX y principios del siglo XXI desde el nacimiento del cine hasta la actualidad.

OBJETIVOS

- 1- **Descubrir cómo se utilizan esos conceptos** aristotélicos que a pesar de que han evolucionado desde su pronunciamiento, y han sufrido cambios teóricos tras los estudios de diferentes autores, están presentes en los relatos cinematográficos.
- 2- **Mostrar la evolución de los conceptos** aristotélicos realizando un recorrido histórico y cómo han llegado hasta el relato cinematográfico a través de diferentes autores para ser utilizados en diferentes tipos de cinematografías.
- 3- **Ampliar los conocimientos** sobre esta cuestión que es primordial en la creación y análisis de guiones cinematográficos y que nos aportará grandes conocimientos e interesantes conclusiones ahondando en las raíces de las teorías de Aristóteles. Por ello, nuestro cometido será ampliar con nuevas aportaciones estos conocimientos ya existentes y adentrarnos en este estudio para descubrir los paradigmas y conceptos intrínsecos de los guiones y su procedencia histórica.

INTRODUCCIÓN: ESTRUCTURA DEL RELATO CINEMATOGRAFICO

Todos los guiones cinematográficos se rigen por una estructura interna que hace que el relato posea una lógica que haga avanzar la historia. Desde los paradigmas del cine clásico hasta el cine contemporáneo donde se experimenta con el orden narrativo, se utilizan mecanismos para que el espectador se integre en la historia y quiera continuar observando la pantalla

durante los siguientes minutos que dure el metraje. Por ello vamos a introducirnos en esas estructuras, para comprender cuáles son los puntos importantes sobre los que recae el peso cuando se escribe un guión cinematográfico.

Aristóteles estudió las vicisitudes de este tipo de obras que tenían como autores a Sófocles con *Edipo Rey*, Aristófanes con sus comedias, y a Homero con La *Odisea*.

El siglo XXI y el cine siguen siendo una fuente inagotable de relatos, pero como argumentaremos con este estudio, tienen una estructura común desde que comenzaron a sucederse historias en el teatro griego.

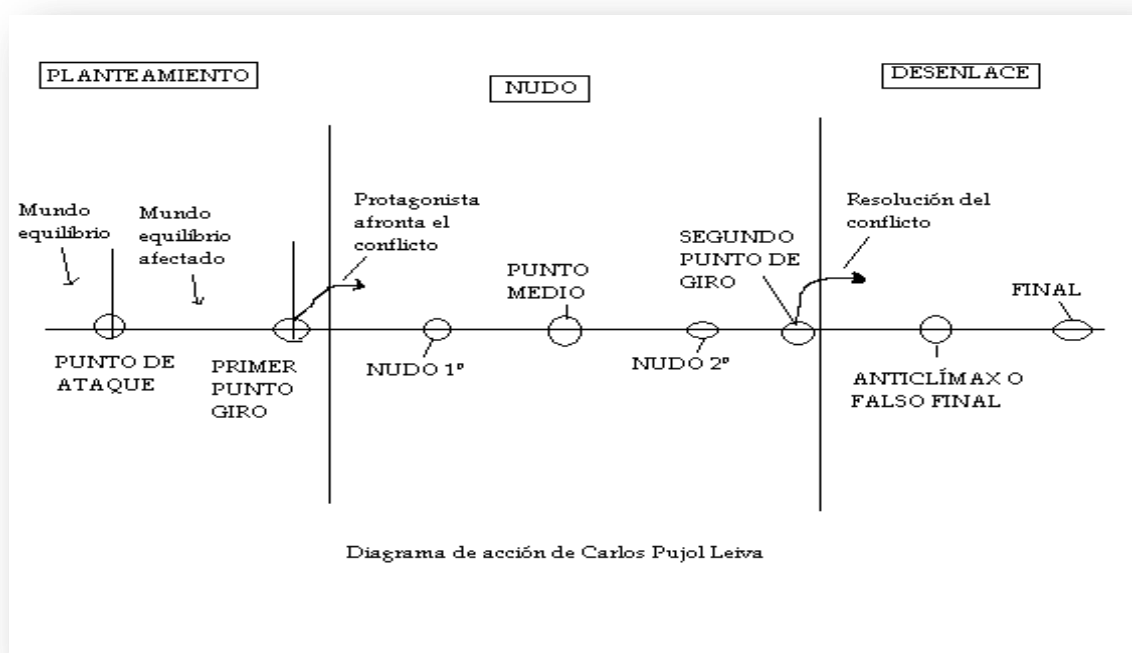
Diagrama de acción propio (Herramienta metodológica)

Este diagrama de acción servirá como herramienta metodológica para situar la *peripezia* y la *anagnórisis* dentro del relato cinematográfico con los ejemplos de películas que abordaremos durante nuestra investigación.

La confección de este diagrama ha sido un cúmulo de aportaciones por parte de diferentes autores, aunque nuestro paradigma tiene mayores influencias de Syd Field, ya que coincidimos en la división de la estructura en todos sus puntos. Aunque nos distanciamos de las teorías de Field, en el sentido de la flexibilidad a la hora de crear el relato cinematográfico, ya que Field es estricto cuando sitúa las *peripezias* y puntos fuertes sobre los que recae la historia en páginas determinadas, mientras que nosotros defendemos una cierta flexibilidad dentro de la propia estructura.

Además del paradigma de Field, hacemos hincapié en el *mundo de equilibrio* del protagonista, influencia directa de *El viaje del héroe* y cómo éste queda afectado tras el punto de ataque. Es un espacio dentro del relato a tener en cuenta para conocer el mundo en el que se desenvuelve el protagonista o lo hará cuando se produzcan conflictos paulatinamente. Esta idea es similar a la denominada *ambientación* de McKee.

Las *pinzas* por Field o los *impulsos (beats)* de Linda Seger, las definimos como *nudo primero* y *nudo segundo*, determinándolas como conflictos menores, pero que deben existir dentro del segundo acto, ya que somos partidarios de los continuos nudos dentro de esta parte del relato.



El inicio del relato es una parte fundamental que debe atraer inmediatamente al espectador, algo que enfatizamos y coincidimos también con Field, en su teoría de las diez primeras páginas. Pero de nuevo nos distanciamos con el autor, ya que el *detonante* (*catalizador* de Seger) debería surgir, si es necesario sin regirnos a ninguna página determinada, incluso antes para incentivar el atractivo de la historia y la atención instantánea del público.

Centrándonos ya en el diagrama elaborado tras haber realizado el recorrido por los diferentes autores, en primer lugar nos basamos en la estructura clásica propuesta por Aristóteles, y dividimos el relato en tres grandes partes, denominadas como *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*.

La historia comienza mostrando el mundo de equilibrio en el que el protagonista está inmerso, que se ve afectado por un incidente inicial que definimos como *punto de ataque*, el origen de la trama. De esta forma, el equilibrio donde se encontraba el protagonista ha cambiado y deberá comenzar a adecuarse a la nueva situación, hasta la llegada del *primer punto de giro*, una *peripecia* que motivará en el protagonista una decisión que le hará afrontar el conflicto supremo de la historia, trasladándonos al *nudo* del relato.

Una vez que el protagonista se enfrenta al problema principal de la historia, ya estamos dentro de la confrontación de la trama, el *nudo*, donde van a aparecer diferentes nudos o conflictos que complicarán la búsqueda del objetivo primordial por parte del protagonista. En este caso,

entre el comienzo del segundo acto y el *punto medio* de la historia, hemos situado lo que denominamos como *nudo primero*, donde se produce un conflicto menor que obstruye la tarea del personaje en la consecución de su meta.

En el centro de la historia aparecerá lo que definimos como *punto medio*, donde el relato pasa por un momento importante de la trama que va a determinar hacia donde se dirige la misma. Es un punto álgido donde la historia se encuentra dentro de toda la vorágine de conflictos y que pronto comenzará a caer hacia su resolución.

Tras el punto medio, antes de la llegada del *segundo punto de giro*, situamos otro conflicto menor, que definimos como *nudo segundo*.

El segundo acto, donde como hemos visto la historia está repleta de nudos que tarde o temprano tienen que resolverse, tiene un último gran acontecimiento que es el *segundo punto de giro*. Es una *peripecia* fundamental que nos introduce en el tercer acto. Este gran incidente hace que los nudos se trasladen hacia su conclusión definitiva.

El tercer acto, definido como resolución, tiene como fin explicar los conflictos que se han creado previamente y finalizar el relato y el objetivo primordial del protagonista.

Antes del final propiamente dicho, introducimos un acontecimiento denominado como *anticlímax o falso final*, que motiva en el público una decepción ya que el objetivo parece que no será conseguido por parte del protagonista, o simplemente es un método para engañar al espectador con otro final que posteriormente será diferente.

Por último, concluiremos el relato con el *clímax o final*, donde debemos sorprender lo máximo posible al público, explicándoles si el protagonista ha alcanzado con éxito su misión o por el contrario ha fracasado en la misma. Sea como fuere, debemos ofrecer un final coherente al espectador, concluyendo todos los nudos o conflictos creados durante todo el relato.

Una vez elaborado este diagrama de acción, lo utilizaremos como herramienta metodológica en las diferentes películas elegidas para explicar los conceptos de *peripecia* y *anagnórisis*. De esta forma podremos situar dichos términos dentro una organización propia y regirnos por la misma división en todas las aplicaciones con los diferentes relatos cinematográficos que nos ocupen.

LA PERIPECIA

La *peripecia*, junto a la *anagnórisis*, fueron definidos por Aristóteles en su *Poética* y ahora nos van a servir como claro ejemplo de que siguen teniendo vigencia en el arte contemporáneo, concretamente como nos ocupa en nuestro estudio, en el relato cinematográfico. A continuación comenzaremos el análisis del concepto de *peripecia*, con la definición originaria de Aristóteles, la aplicación en otros autores teóricos de la estructura del relato cinematográfico y su interpretación en parte de la historia del cine con la comparativa de una serie de películas en cada década para comprobar cómo este concepto sigue teniendo un valor fundamental para la narración de las historias.

El concepto de peripecia

La palabra *peripecia* proviene del griego περιπέτεια (*peripétia*) y Aristóteles la define en el capítulo XI de su *Poética* de la siguiente manera:

“El cambio de un estado de cosas a su opuesto, el cual concuerda, con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos”.¹

Para apoyar la definición del concepto, habla sobre *Edipo Rey*, de Sófocles², poniendo como ejemplo el cambio que produce el mensajero quien al pretender alegrar a Edipo y eliminar sus temores respecto a su madre, revela el secreto de su nacimiento. Posteriormente, en este apartado, Aristóteles prosigue con la explicación del *reconocimiento*, la *anagnórisis*, apoyado todavía en la obra de Sófocles, pero de este concepto nos ocuparemos más adelante.

El concepto de *peripecia* se ha trasladado con el paso del tiempo a través de diferentes tipos de narraciones, hasta llegar al relato cinematográfico. Syd Field, autor mencionado con anterioridad, teórico de la estructura interna de los guiones cinematográficos, va a explicar la existencia de una serie de puntos clave donde recae el peso de la historia, que en realidad son *peripecias* ya expuestas por Aristóteles en su *Poética*, pero que aquí Field adopta y las sitúa dentro de la estructura del relato cinematográfico.

Field se refiere a sus llamados *plots points*, que son puntos clave o *peripecias* fundamentales para el desarrollo de la historia. Como dijimos en la primera parte de la investigación, Field sitúa esos *plots points* justo antes del segundo acto, donde cambia la perspectiva de la historia y el protagonista debe tomar una decisión que le traslada al nudo de la historia, como afirma Field debe ser hacia la página veintisiete del guión. La segunda de esas *peripecias* que Field

¹ Aristóteles, op.cit. (1452a 22-24)

² Sófocles, *Edipo Rey*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2004.

considera fundamentales está inmersa en el final del segundo acto, como el autor afirma, hacia la página ochenta y ocho, y que nos dará paso al desenlace de la historia.

Por otra parte Linda Seger, introduce algunos conceptos como es el caso del *catalizador* (*catalyst*) y los *beats*. Son también puntos fuertes del relato y que en el caso del *catalizador* se define como *peripecia* que es el detonante o impulso que la historia necesita para cambiar la fortuna del protagonista o el desarrollo de los acontecimientos. También es mencionado con gran énfasis por Robert McKee, y que él define como el *incidente incitador de la historia* para que ésta arranque.

El término acuñado por Aristóteles dentro de su *Poética* va a servir como inspiración para otros teóricos de la estructura interna, para utilizar el concepto y moldearlo dentro de las situaciones que requieran cambios estructurales dentro de una historia.

En definitiva, la definición de *peripecia* desde el origen que propuso Aristóteles y las diferentes adaptaciones que se han realizado para insertarla dentro de las historias contemporáneas, como recoge Sánchez- Escalonilla, es la siguiente:

*“Las peripecias son mudanzas de fortuna, giros inesperados que cambian el curso de la acción y provocan reacciones en los personajes. Complican las historias con sus vueltas en espiral. Toda peripecia es un suceso que obliga al protagonista a elegir o tomar decisiones y, en ocasiones, ponen a prueba su capacidad heroica”.*³

Tipos de peripecias

Según recoge Sánchez- Escalonilla⁴, podemos distinguir dos grandes grupos: las *peripecias estructurales* que coinciden con los puntos clave del relato cinematográfico, y las *peripecias opcionales*, denominadas como *recursos de interés*.

Las peripecias estructurales

Las *peripecias estructurales* son fundamentales en la escritura y en el análisis de un guión cinematográfico, ya que éstas deben aparecer para que la historia esté perfectamente nivelada y no existan lagunas y vacíos que hagan que el relato esté descompensado. De ahí que estas *peripecias* sean obligatorias dentro del esqueleto interno y son fundamentales, para desde ahí, desarrollar el resto de escenas y pormenores de la historia.

Estas *peripecias* son nudos complejos dentro de la historia y además de su carácter estructural donde recae todo el peso del guión, debemos tener en cuenta que tienen que ser puntos de

³ Sánchez- Escalonilla, op.cit. p.154

⁴ Ídem. (p.154-155)

máximo interés narrativo dentro de la trama debido a que su lugar estratégicamente situado en la historia hace que sean tremendamente influenciables para el espectador y el desarrollo de su atención dentro del relato:

1- **Detonante.**

Como mencionamos anteriormente es la *peripezia* que define el arranque de la historia, donde el mundo equilibrado del protagonista se ve golpeado por un acontecimiento que cambia su vida y hace que tenga que tomar algún tipo de decisión en búsqueda de alguna meta que tenga como fin recuperar su equilibrio inicial.

2- **Primer punto de giro.**

Esta *peripezia* se sitúa al final del primer acto según la estructura clásica de división en planteamiento-nudo-desenlace. De esta forma, con este giro, la acción se hace todavía más compleja (denominada *desis*) que lo era tras el detonante y nos introduce en el desarrollo o confrontación de la historia.

3- **Segundo punto de giro.**

Esta *peripezia* se sitúa al final del desarrollo, y nos traslada al desenlace del relato, un desenlace que debe ser el más arduo de la historia (denominado *lysis*), el punto más importante y más álgido para sorprender y satisfacer la tensa espera del espectador.

4- **Clímax.**

Es la *peripezia* final, el nudo definitivo que debe ser el más importante de la narración, el momento de mayor intensidad dramática, que corresponde ineludiblemente con el desenlace de la acción.

El *clímax* debe sorprender al espectador y definir el final del relato, con el objetivo alcanzado del protagonista, o en su defecto el fracaso de su propósito. Para que el final motive el éxito que debe propiciar o se espera de él, se utilizan numerosos mecanismos para que se produzca un impacto en el espectador, y uno de ellos coincide con algún tipo de *anagnórisis* de la que nos ocuparemos más tarde, que sirve como sorpresa en el punto álgido de la narración cinematográfica.

Las *peripecias* opcionales

El segundo gran apartado de *peripecias* son las *opcionales*, los denominados *recursos de interés*, que son momentos de gran intensidad dramática. Este tipo de *peripecias* se utilizan por dos grandes razones:

- Por un lado para reforzar aquellas *peripecias* estructurales. De esta forma se da más importancia a esos nudos importantes de la historia.

- Por otra parte, para mantener esa intensidad dramática en momentos de vacío entre las *peripecias* estructurales. De este modo se mantiene la acción durante todo el guión, con estas herramientas, que son las *peripecias* opcionales en momentos que elige el guionista.

Pero ante todo tenemos que tener en cuenta que este tipo de *peripecias* son un mecanismo que se utiliza para atrapar al espectador y avivar sus emociones y mantenerle siempre dentro del relato, conseguir captar su atención y que la intriga o el interés perviva durante todo el metraje.

A continuación enumeramos este tipo de *peripecias opcionales*:

1- *Midpoint o punto medio.*

Esta *peripecia* la situamos justo en el centro del desarrollo de la trama. Es un nudo importante en la narración, que a pesar de que no crea un cambio radical dentro del relato, intensifica el conflicto dramático en búsqueda del segundo punto de giro que motive la llegada del tercer acto. Por lo tanto se aumenta la tensión dramática, sin llegar a una fragmentación en el relato.

2-*Secuencias elaboradas.*

Este tipo de *peripecias* en realidad son nudos de acción que sirven para describir ambientes, personajes o escenas que representan situaciones bajo un hilo conductor ya sea sonoro o musical o bien dialogado.

De esta forma, mediante este tipo de secuencias se muestra la forma de ser de los personajes o determinadas situaciones entre ellos que pueden servir para darnos a entender un carácter determinado o un tipo de comportamiento que luego puede ser clave en el desarrollo de la trama.

Sin llegar a ser una *peripecia* que muestra un cambio de giro inesperado o radical, es necesaria para enseñar determinadas escenas para hacernos una idea del tipo de personajes o situaciones que existen dentro de la trama.

3- **Obstáculos y contraintenciones (barreras)**

Son escenas determinadas donde aparecen una serie de dificultades que el protagonista debe afrontar y que podrá superar a corto plazo para proseguir en búsqueda de su objetivo primordial.

De esta forma se incentiva el suspense, mediante estas trabas que motivan más tensión en el espectador que quiere que el protagonista las supere para poder llegar al punto más álgido donde tendrá que luchar definitivamente por esa meta inicial que es el verdadero motivo que atrapa al espectador desde el comienzo de la historia.

A veces esos obstáculos aparecen aislados dentro del relato y otras veces aparecen en serie, dentro de una misma parte de la trama, que se suceden continuamente para crear más problemas al protagonista en un momento determinado.

4- **Revés.**

Esta *peripecia* es lo que más se puede asemejar a una *peripecia* estructural, ya que es un cambio radical en la acción justo en el momento en el que parece que el protagonista va a alcanzar su objetivo primordial.

Realmente no se considera una *peripecia estructural* debido a que el protagonista encauza nuevamente su rumbo hacia la meta que debe alcanzar, y por este motivo es una *peripecia opcional* que sirve para crear mayor expectativa y suspense al espectador.

5- **Anticlímax.**

El *anticlímax* es un *revés* pero situado en el acto tercero, justo antes de la resolución final de la historia. Sirve para imprimir mucha más fuerza al desenlace, ya que con el *anticlímax* la narración cae y las esperanzas tanto del espectador como del protagonista de alcanzar su meta.

La función del *anticlímax* es muy importante dentro del relato cinematográfico, porque imprime mucha más entidad a la historia ya que se produce cerca del *clímax* final y de esta forma se obliga a que la resolución tenga una apoteosis mayor que ese *revés* que puso en peligro el objetivo. También puede ser un arma de doble filo, ya que el nivel del *clímax* final asciende y el peligro de fracasar y no sorprender al espectador es mucho mayor.

6- **Complicación.**

Las *complicaciones*, son *peripecias opcionales* definidas como problemas que crea el propio protagonista a lo largo de la historia y que irán apareciendo sucesivamente de manera previsible y esperada para crearle una serie de conflictos.

A medida que avanza la narración, la complejidad de esta problemática es mayor y el protagonista deberá ingeniárselas para salir de esas situaciones que en realidad han sido motivadas por él mismo.

En el género de la comedia, este tipo de escenas se repite con asiduidad, siendo prácticamente obligatorio para el desarrollo de la trama, ya que los enredos aumentarán con el paso de los minutos y se aprovecharán para crear conflictos hilarantes mucho mayores.

7- *Peripecias estructurales de las subtramas.*

Existen *peripecias paralelas* a las *peripecias estructurales*, que son las de *subtrama*. Además de la trama propiamente dicha, existan otras, en este caso las denominamos *subtramas*, que cuentan una historia paralela de menor importancia para el desenlace del relato pero que puede influenciar a los personajes en su manera de actuar en la trama primordial.

En esas subtramas se producen también momentos de intensidad dramática, incluso pueden estructurarse con *detonantes*, *puntos de giro* y *clímax* al igual que la trama principal. O bien estas *peripecias* en esas historias paralelas pueden coincidir con las *peripecias estructurales*, y de este modo imprimir un refuerzo dramático a esos puntos clave del relato cinematográfico.

Estos *recursos de interés* o *peripecias opcionales*, en el caso del *punto medio* y el *anticlímax*, tienen una situación determinada dentro de la división estructural de la narración. El *midpoint* en el centro del segundo acto y por añadidura en el centro de la historia completa, y el *anticlímax* en el acto tercero, previamente al *clímax* y resolución final.

También podemos afirmar que las *peripecias de subtramas* tienen su lugar determinado en la estructura interna si coinciden como refuerzo dramático con las *peripecias estructurales*.

Pero los demás *recursos de interés* pueden situarse durante todo el relato, aunque lo más adecuado es que aparezcan entre los dos puntos de giro, es decir, en el desarrollo de la historia, que es donde se producen fundamentalmente los conflictos.

Las pinzas de Syd Field

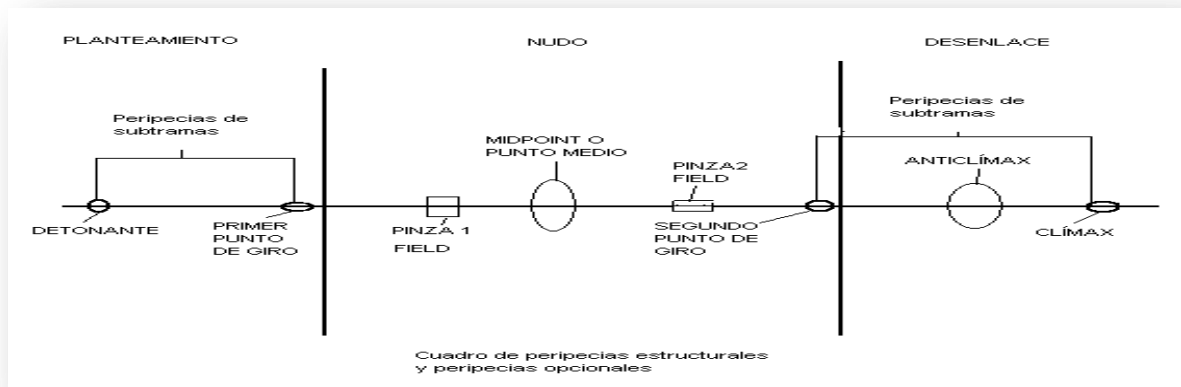
Además de estos *recursos de interés o peripecias opcionales* para imprimir más suspense e intriga a la historia para el espectador, Syd Field⁵, va a introducir lo que él denomina “pinzas”, situadas en el segundo acto.

El autor habla de dos *pinzas*: la primera debe estar situada entre el *primer punto de giro de la trama* y el *punto medio* (en la página sesenta del guión), y debe ser hacia la página cuarenta y cinco del relato.

La segunda de las *pinzas* está situada entre el *punto medio* y el *segundo punto de giro* de la historia, es decir, alrededor de la página setenta y cinco.

De esta forma se completa el segundo acto y mediante estos nudos se crea una continua expectación y con esta serie de *peripecias* situadas en la línea estructural del relato queda cubierta toda la narración.

Cuadro de las peripecias existentes en el relato



Aplicación de la peripecia en el relato cinematográfico

Una vez definida la *peripecia* y realizada la división de la misma en ambos grupos, vamos a analizar cómo este término está inmerso en el relato cinematográfico situándola en diferentes películas y dentro de la estructura propia del guión de cine que expusimos con anterioridad.

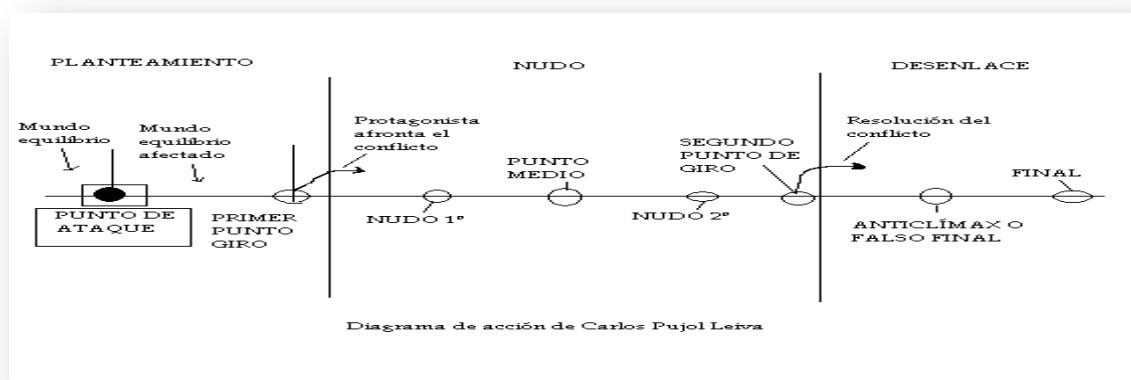
⁵ Field, Syd. Op.cit. (p.32)

Las *peripecias estructurales* en el relato cinematográfico

Como hemos expuesto con anterioridad, las *peripecias* pueden ser *estructurales* y *opcionales*. Ahora vamos a analizar una serie de ejemplos durante la historia del cine para mostrar cómo se representan las *peripecias estructurales*, la base, el esqueleto del relato, con modelos cinematográficos.

1- **Detonante:** *Citizen Kane* (Ciudadano Kane) - Orson Welles (1941-EEUU)- Drama

Para explicar el punto de arranque de una historia, el sentido del relato, hemos seleccionado el film norteamericano *Ciudadano Kane* de 1941, escrita por Orson Welles y Herman J. Mankiewicz y dirigida y protagonizada también por Orson Welles. A pesar de sus nueve nominaciones en los *Oscars* solo obtuvo la estatuilla por el guión original, algo que nos interesa para nuestra investigación.



*Sinopsis*⁶: Un importante financiero estadounidense, Charles Foster Kane (Orson Welles), dueño de una importante cadena de periódicos, de una red de emisoras, de dos sindicatos y de una inimaginable colección de obras de arte, muere en su fabuloso castillo de estilo oriental, Xanadú. La última palabra que pronuncia al expirar es "Rosebud". El país entero y la prensa en general quedan intrigados por saber el significado de esta palabra. Para descubrirlo, un grupo de periodistas se pone a investigar.

La película comienza con planos de la mansión que reflejan la magnitud de ésta y de la vida de su dueño, pero también la soledad. Dentro de ella aparece un hombre con una bola de nieve en sus manos y justo antes de morir pronuncia la palabra *Rosebud*. Acto seguido, a modo de noticiario, se narra la vida del magnate con todas sus contribuciones y la importancia de esta

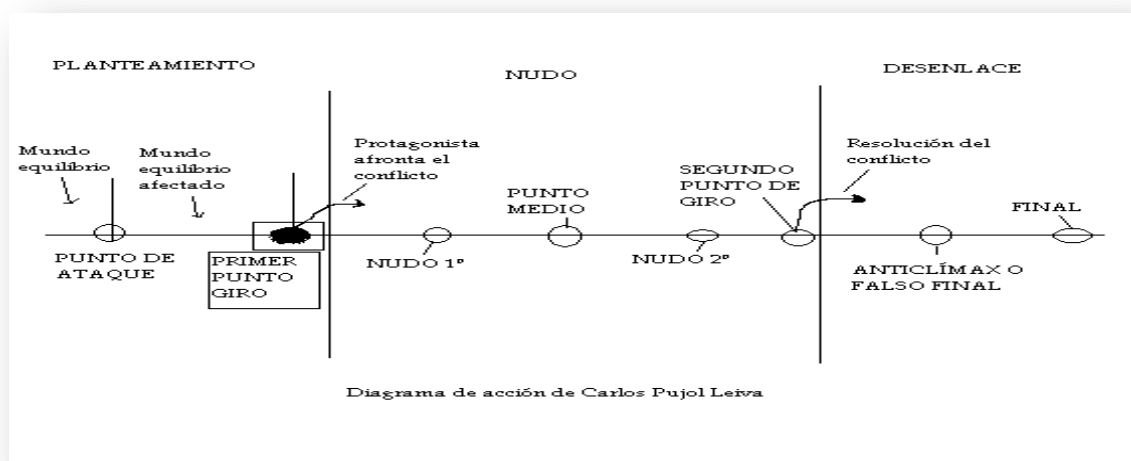
⁶ <http://www.filmaffinity.com/es/film615891.html>- Fecha consulta: 12/05/2010

persona para la sociedad donde casi llega a ser presidente. Se muestra su gran palacio, su funeral y los periódicos de todo el mundo se hacen eco de su muerte. Una vez expuesta la situación a modo de arranque de la historia, numerosos periodistas se reúnen y hablan sobre la última palabra que profirió el gran Kane, y descubren que nadie sabe su significado. El *detonante* de la historia, su punto de partida, será éste, la búsqueda del significado de esta palabra por parte de los periodistas. De esta forma, a lo largo del film, se nos mostrará la vida y los logros de Kane, con la excusa de buscar el significado de Rosebud.

El *detonante* se produce con los primeros planos del film, cuando muere Kane y pronuncia aquel vocablo, y hacia el minuto diez, cuando ya se ha mostrado quién es el que ha pronunciado esas palabras y la importancia del susodicho, los periodistas se sienten atraídos por su última palabra, que vimos en los primeros planos y que ahora se convierte definitivamente en el *detonante* de la historia.

2- **Primer punto de giro:** *The Apartment* (El apartamento) - Billy Wilder (1960-EEUU)- Comedia Romántica

Como ejemplo de *punto de giro*, en este caso en la primera parte de la historia que nos traslada al nudo de la misma, hemos elegido la película *El apartamento* de 1960, escrita por Billy Wilder y I.A.L. Diamond y dirigida por Billy Wilder, ganadora de cinco *Oscars* de sus diez nominaciones, entre ellos mejor película y mejor guión original.



*Sinopsis*⁷: C.C. Buxter (Jack Lemon) es un ambicioso empleado de una firma de seguros de Manhattan. Es soltero y vive solo en un discreto apartamento que presta ocasionalmente a sus superiores para que se encuentren con sus amantes; él confía que los sucesivos favores le

⁷ <http://www.filmaffinity.com/es/film795770.html>- Fecha de consulta: 14/05/2010

servan para mejorar su posición en la empresa. Le proponen para un ascenso y Sheldrake (Fred MacMurray), el director, descubre el motivo. También éste solicita las llaves de su estudio para citarse con Fran (Shirley MacLaine), una ascensorista de la cual Buxter estuvo enamorado. Al regresar una noche a su casa, Buxter descubre a Fran desvanecida por sobredosis de somníferos; la joven ha intentado suicidarse tras discutir con Sheldrake.

Tras mostrarnos en el primer acto el mundo de equilibrio en el que está inmerso C.C. Buxter más conocido como "Buddy", y en el que se ve cómo deja su piso a sus superiores para intentar una mejora en la empresa, y en el que también se refleja que está enamorado de la ascensorista Fran Kubelick, llegamos al final del planteamiento con el *primer gran giro* de la historia.

Se sitúa pasada la media hora de relato una vez mostrado lo mencionado anteriormente. Existe un montaje paralelo de escenas para insertar esta *peripección*, donde descubrimos que Sheldrake el gran jefe de Buddy y la señorita Kubelick la amada de nuestro protagonista, son amantes a pesar de que Sheldrake sea un hombre casado y con hijos. Además de descubrir su estado sentimental, también conocemos la situación de su relación que Fran desea concluir porque Sheldrake nunca dejará a su mujer. Pero Sheldrake le promete que esta vez será la definitiva y acabará con su matrimonio. Dentro de la cita entre ambos, vemos cómo la secretaria de Sheldrick (luego se sabrá que también fueron amantes) descubre la relación de su jefe ya que casualmente se encuentra en el mismo restaurante, y será un punto importante en el desarrollo de los acontecimientos.

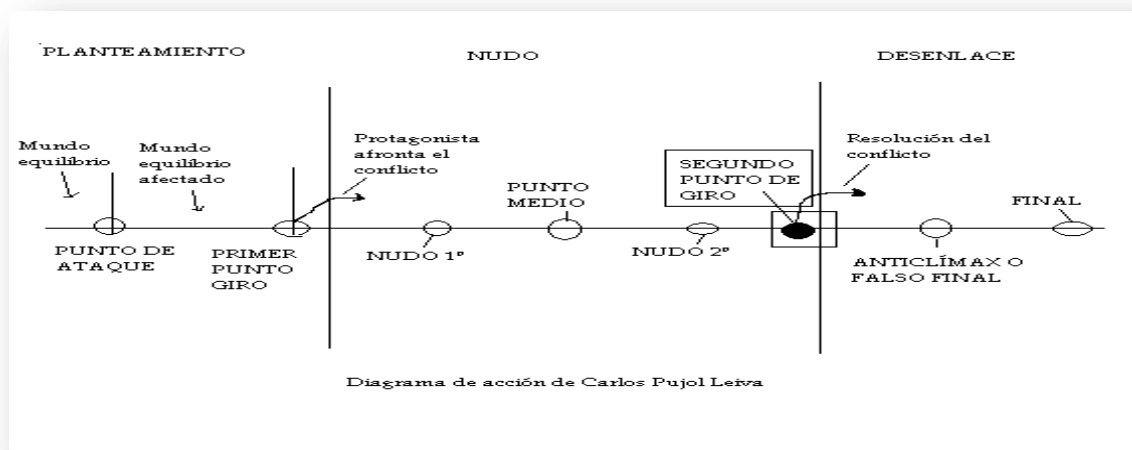
Mientras, Buddy espera en la puerta del teatro como le había prometido Fran que creía que tardaría poco en su cita para romper con Sheldrake, pero finalmente ésta se marcha con Sheldrake precisamente al piso de Buddy para reafirmar su relación.

En estas escenas paralelas se nos muestra mucha información sobre la historia y se abren muchos conflictos para trasladarnos al desarrollo de la historia, ya que descubrimos la relación de Sheldrake y Fran, que Fran quiere dejarlo, la secretaria se entera de la relación, se ve que Buddy está enamorado de Fran, y los amantes se encuentran en el piso de Buddy, todo sin que él sepa nada.

Estas situaciones en esta película son un claro ejemplo de *primer punto de giro* que nos traslada al nudo, ya que se expone en un mismo momento de la narración, información fundamental en la historia que abre distintos flancos que posteriormente se convertirán en conflictos que deben resolverse.

3- **Segundo punto de giro:** *Vertigo* (Vértigo- De entre los muertos) (1958-EEUU)- Thriller- Intriga

Para analizar el *segundo punto de giro* que nos lleva desde el final del nudo de la historia al desenlace del relato, hemos utilizado como ejemplo la película *Vértigo* de 1958, escrita por Alec Coppel y Samuel Taylor y dirigida por Alfred Hitchcock.



*Sinopsis*⁸: Scottie Fergusson (James Stewart) es un detective de la policía de San Francisco que siente miedo a las alturas y se ve obligado a retirarse cuando un compañero cae de una cornisa al vacío, durante la persecución de un delincuente. Un viejo amigo del colegio, Gavin Elster, contrata a Scottie para vigilar a su esposa Madeleine (Kim Novack), una bella mujer que está obsesionada con su pasado.

Scottie vigilará a Madeleine durante el nudo de la historia para saber exactamente qué ocurre con la bella mujer y qué sucede con su pasado para que esté anclada en él. Pero Scottie termina enamorándose de ella, hasta que la situación desemboca en la muerte de la mujer suicidándose desde lo alto del campanario de un convento, adonde Scottie no puede llegar por su miedo a las alturas.

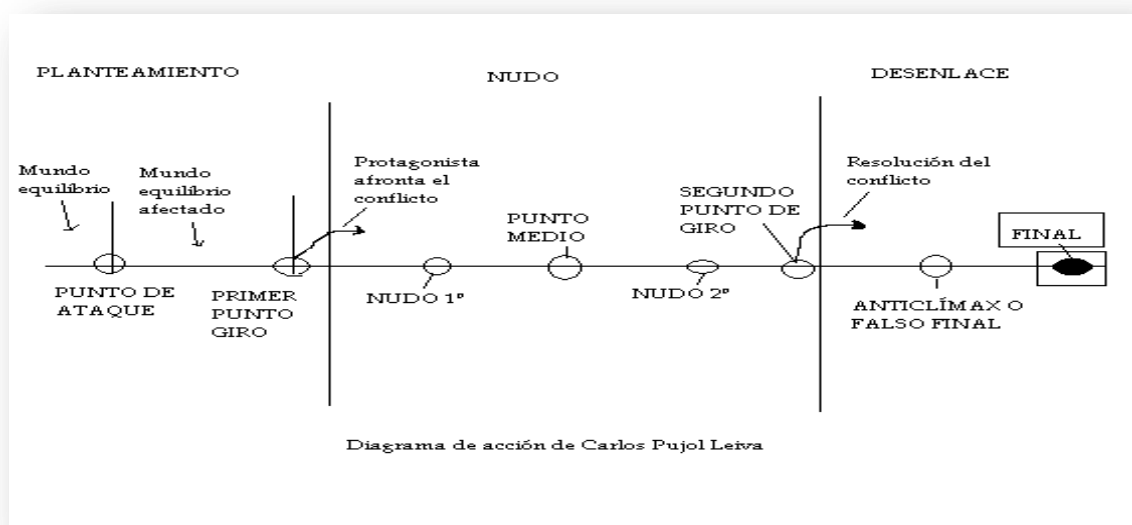
Pero la situación cambia cuando Scottie, tras la muerte de Madeleine, descubre en la ciudad a una mujer muy similar, prácticamente igual que ella, con la que termina manteniendo una relación. Es cuando la besa por primera vez cuando siente algo especial, igual que lo que sentía con Madeleine. Esto se demuestra con los movimientos de cámara en círculo, con la banda sonora que apoya el momento y los efectos de color que se introducen en la escena.

⁸ <http://www.filmaffinity.com/es/film647094.html>- Fecha de consulta: 15/05/2010

Pero lo que va a marcar el giro hacia el desenlace, el que nos interesa para nuestra investigación, es el colgante que la chica se pone para una cita con Scottie, el mismo que aparece como implantación a modo de antecedente en la primera parte de la película y que ahora aparece a modo de cumplimiento para que espectador y Scottie se den cuenta de que esa chica es Madeleine o tiene que ver algo con la muerte de la misma. Ese descubrimiento hace a Scottie buscar la verdad y volver a la escena del suicidio para intentar reconstruir el momento y descubrir lo que realmente pasó y encontrar el sentido a todo el entramado. Gracias a ese *punto de giro* que hace que cambie la historia, nos situamos en el tercer acto donde se producirá el desenlace de la historia, el *clímax* donde se nos explicará definitivamente qué sucedió.

4-*Clímax*: *Seven (Se7en)* - David Fincher (1995- EEUU)- Thriller- Intriga

En lo que se refiere al *clímax*, al momento culmen de cualquier relato cinematográfico, hemos elegido el desenlace de la película *Seven* de 1995, escrita por Andrew Kevin Walker y dirigida por David Fincher.



*Sinopsis*⁹: El teniente Somerset (Morgan Freeman), del departamento de homicidios, está a punto de jubilarse y será reemplazado por el ambicioso y brillante detective David Mills (Brad Pitt). Ambos tendrán que colaborar en la resolución de una serie de asesinatos

⁹ <http://www.filmaffinity.com/es/film575149.html>- Fecha de consulta: 16/05/2010

cometidos por un psicópata que toma como base la relación de los siete pecados capitales: gula, pereza, soberbia, avaricia, envidia, lujuria e ira. Los cuerpos de las víctimas, sobre los que el asesino se ensaña de manera impúdica, se convertirán para los policías en un enigma que les obligará a viajar al horror y la barbarie más absoluta.

Durante el desarrollo del film, Somerset y Mills, se ocupan de la investigación para capturar al psicópata, pero no lo consiguen, si no que es él, John Doe (Kevin Spacey) quien se entrega voluntariamente. Éste es el *segundo punto de giro* de la película, que nos traslada al desenlace, al acto tercero que en esta película es tratado de una manera brillante, ya que se acrecienta de manera magnífica la tensión hasta alcanzar el *clímax* final.

El psicópata se entrega y firmará su culpabilidad con la condición de que Somerset y Mills le acompañen en búsqueda de los dos últimos cadáveres de su obra maestra. Finalmente ambos agentes aceptan la propuesta y los tres se dirigen en un coche hacia el lugar que Doe les indica. En el cielo helicópteros vigilan la situación para proteger a los agentes de una posible emboscada.

En ese viaje en coche se producen una serie de conversaciones que aumentan la tensión psicológica con el personaje encarnado por Kevin Spacey, quien razona sobre los crímenes que ha cometido a modo de justiciero de la sociedad. De hecho le dice a Mills que pudo matarle y que le perdonó la vida demostrando su gran inteligencia.

Llegan al lugar indicado por Doe y los tres se bajan del coche. Tras unos instantes llega una furgoneta de reparto. Doe y Mills se alejan del lugar y es Somerset quien se dirige hacia ella. Un repartidor advierte de que trae un paquete para Mills según le indicaron pagándole una buena cantidad de dinero.

Mientras Somerset abre el paquete, se produce una tensión paralela entre Doe y Mills, donde Doe le explica a Mills que siempre le ha admirado y que en realidad siente envidia por no llevar su vida.

Es cuando Somerset abre el paquete que tiene restos de sangre. El espectador no ve lo que hay en su interior, lo que hace que el suspense se intensifique y el *clímax* será más explosivo. Somerset al ver el interior se sorprende de forma increíble gritando que Doe tiene el control y corre hacia Mills para que tire su pistola. Mills pide que le digan qué hay en la caja, como el mismo espectador quiere saber. Se acrecienta más todavía la tensión hasta el desenlace definitivo. Es ahí cuando Doe revela el contenido del paquete, la cabeza de la esposa de Mills, el sexto cadáver motivado por la envidia de Doe. Somerset le pide a Mills que no dispare,

porque si lo hace, en realidad Doe habrá vencido. Doe le pide a Mills que dispare y mate por ira, que es el pecado capital que falta. Tras unos segundos de tensión extrema, Doe sigue incitando a Mills con sus palabras, descubriéndole que su esposa estaba embarazada, cosa que Mills no sabía y Somerset lo confirma también con la mirada.

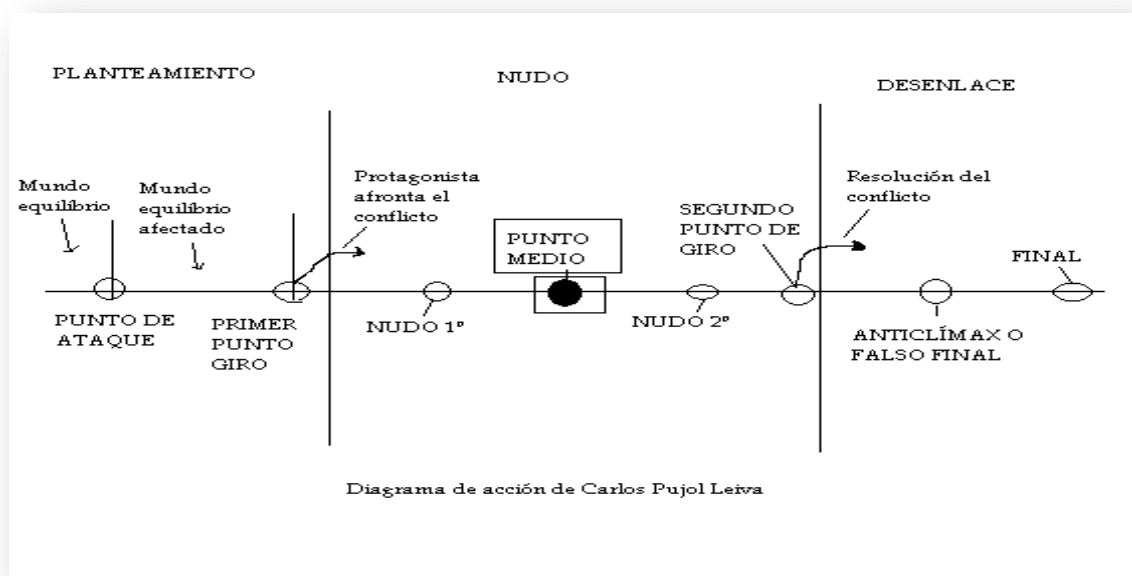
La tensión es extrema, y tras unos segundos de máxima espera, Mills dispara a Doe en la cabeza y éste muere. Luego Mills vuelve a disparar repetidas veces mostrando su ira. Se confirma el séptimo cadáver para cerrar la obra de Doe. Mills es detenido por el asesinato de John Doe.

Este tercer acto de *Seven* es un claro ejemplo de suspense progresivo y cómo hilar todos los acontecimientos anteriores en un *clímax* explosivo, en el que se produce una *anagnórisis* del protagonista (más adelante analizaremos el concepto) donde se descubre el plan de Doe, que el sexto cadáver es el de su mujer, además de que ésta está embarazada, y por añadidura que él es el asesino cómplice de la obra de Doe. Sin duda es un desenlace sobresaliente y el *clímax* es una muestra absoluta de *peripecia estructural* que cierra la historia brillantemente sorprendiendo al espectador que llega hasta ese punto inmerso dentro de un suspense extremo.

Las peripecias opcionales en el relato cinematográfico

Tras mostrar los ejemplos de las peripecias *estructurales* con las diferentes películas expuestas, ahora nos ocuparemos de hacer lo propio pero con las *peripecias opcionales* definidas con anterioridad de forma teórica.

1- *Midpoint o punto medio: The Sting (El golpe)* - George Roy Hill (1973-EEUU)-
Thriller- Intriga- Drama



Como ejemplo de *punto medio* dentro del relato cinematográfico, hemos seleccionado la película *El golpe* de 1973, escrita por David S. Ward y dirigida por George Roy Hill, ganadora de siete *oscar*s de sus diez nominaciones, entre ellas mejor película y mejor guión original.

*Sinopsis*¹⁰: Chicago, años treinta. Johny Hooker (Robert Redford) y Henry Gondorff (Paul Newman) son dos timadores que deciden vengar la muerte de un viejo y querido colega del gremio a manos del más poderoso gángster de la ciudad Lonegan (Robert Shaw). Para ello urdirán un ingenioso y complicado plan con la ayuda de todos sus amigos y conocidos timadores del país.

Una vez expuesto el mundo de equilibrio de los personajes, un grupo de timadores y sus vidas y costumbres, el *detonante* y objetivo de la historia la venganza de Luther (aunque ellos afirmen que también es un objetivo económico), un compañero timador asesinado por los hombres del mafioso Lonegan, y la decisión de timarle a lo grande para cerrar un gran golpe económico y vengar a su amigo fallecido, nos inmiscuimos en el desarrollo de la historia, en el segundo acto. Tomada la decisión es el momento de la acción y embaucar al posible incauto. Y

¹⁰ <http://www.filmaffinity.com/es/film385464.html>- Fecha de consulta: 18/05/2010

ese embaucamiento se produce hacia la mitad de la película, en una partida de póker dentro de un tren, organizada por Lonegan y donde se apuestan grandes cantidades de dinero.

El *punto medio* reside en ese momento de la película, cuando Hooker y Gondorff comienzan a enganchar a Lonegan para que *entre en su juego y pique el anzuelo* del timo. Tras la partida de póker donde Gondorff consigue entrar con experimentadas dotes, vence al hacer mejores trampas que Lonegan, y entra en acción Hooker (supuesto empleado de Gondorff), encargado de ir a cobrar el dinero de la partida en el compartimento de Lonegan. Es ahí donde situamos el *punto medio* de la historia, cuando Hooker en vez de cobrar el dinero y nada más, propone a Lonegan luchar contra su supuesto jefe, Gondorff, propietario de un local de apuestas, garantizando que tiene un método para vencer en las apuestas de caballos grandes sumas de dinero. Lonegan le deja exponer su teoría y ahí comenzará *el enganche* del mafioso, al que luego mediante numerosas tretas le irán acrecentando su ansía para que ponga en juego el mayor dinero posible.

2- Secuencias elaboradas. *In the mood for love (Dut yeung nin wa)- (Deseando amar)- Wong Kar-Wai (2000- HONG KONG) - Drama romántico.*

Para explicar este tipo de *peripetia* que se muestra determinadas escenas que se pueden apoyar con banda sonora o diálogos que van a mostrar un tipo de carácter, de situación o de personajes, hemos elegido la película *In the mood for love*, traducida al castellano como *Deseando amar*, del año 2000, escrita y dirigida por Wong Kar-Wai.

Las *secuencias elaboradas* no tienen un lugar determinado en el diagrama de acción. Aparecen durante cualquier parte de la obra, ya sea en el planteamiento, nudo o desenlace. En este caso, explicamos una serie de ejemplos que se sitúan durante todo el relato, por ello no introducimos el diagrama de acción, ya que este tipo de *peripetia* abarca toda la organización estructural.

*Sinopsis*¹¹: Hong Kong, 1962. Chow (Tony Leung), redactor jefe de un diario local, y su mujer se mudan a un inmueble habitado principalmente por la comunidad de Shanghai. Chow conoce a Li-zhen (Maggie Cheung), una joven que acaba de instalarse también en el edificio junto con su esposo. Ella es secretaria en una firma de exportación y su marido es representante de una empresa japonesa para la que continuamente está en viaje de negocios. Como su propia mujer se encuentra también a menudo fuera, Chow pasa cada vez más tiempo

¹¹ <http://www.filmaffinity.com/es/film412209.html>- Fecha de consulta: 18/05/2010

en compañía de Li-zhen. Quedan a menudo con sus caseros para jugar al *mahjong* o hablar del último cotilleo. Chow y Li-zhen se hacen buenos amigos, pero un día, deberán enfrentarse a los hechos: sus respectivos cónyuges están teniendo una relación amorosa.

La relación entre ambos se va tornando en una historia de amor, de sufrimiento mutuo que se manifiesta en un amor contenible, sin dejarlo florecer desde sus adentros.

Son muchas las secuencias elaboradas donde encontramos la esencia del film. La estética que nos muestra Wai con sus planos es abrumadora, acompañada de una banda sonora enturbiadora, que llega al alma, y que a pesar de ser repetitiva, nunca sobra.

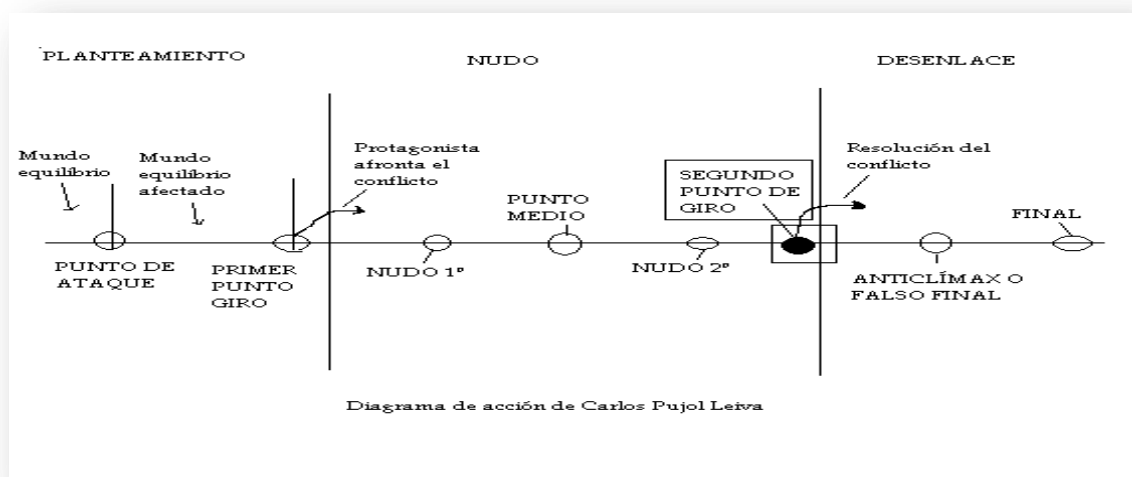
Esos espacios cerrados donde se reúnen los personajes. Pasillos estrechos, espejos donde se refleja el alma de cada uno y el otro está en un rincón esperando.

Esos exteriores en los que se cruzan cada día, ese callejón con escaleras empinadas donde van a comprar comida, pero donde realmente van a buscar a su otro yo, a la otra parte solitaria de su corazón.

Mediante esas exposiciones determinadas en varias escenas de la película, nos hacemos una idea de la situación en la que están envueltos los protagonistas, y la forma de afrontarlo. Es un claro ejemplo de cómo con el lenguaje cinematográfico, tanto visual como sonoro, se puede dar importancia a cada plano y que cuando parece que no ocurre nada que haga girar la historia de forma radical, está sucediendo algo totalmente necesario y clave para entender el mundo de los personajes y de la historia en la que están inmersos.

3- **Obstáculos y conrstraintenciones (barreras):** *City Lights (Luces de la ciudad)*- Charles Chaplin(1931- EEUU)- Comedia romántica

Para mostrar este tipo de *peripecias* muy comunes en cualquier relato cinematográfico, nos remontaremos a una película de cine mudo, una tragicomedia del año 1931, *Luces de la ciudad*, escrita, dirigida e interpretada por Charles Chaplin.



Los obstáculos pueden estar presentes en cualquier parte del relato, ya que no es una *peripécia* fija que se sitúa en la división de la trama. En este caso, el ejemplo que nos ocupa lo situaremos al final del segundo acto, en el *segundo punto de giro*.

*Sinopsis*¹²: Un pobre vagabundo (Charles Chaplin) pasa mil y un avatares para conseguir dinero y ayudar a una pobre chica ciega (Virginia Cherrill) de la que se ha enamorado.

Chaplin se enamorará de esa bella chica que vende flores en la calle y hará lo posible por ayudarla económicamente para que pueda subsistir, ya que tiene problemas con la renta de su casa y la única forma que tiene de ganar algo de dinero es vendiendo flores que no le proporciona demasiadas ganancias. El vagabundo intentará recaudar el máximo dinero posible por su amada, pensando en ella por encima de él mismo gracias al poder del amor y de su infinita bondad.

Pero como dijimos, la película es una tragicomedia, en la que el vagabundo pasará por mil y una aventuras dentro de su objetivo de ayudar a la chica. Es aquí donde vemos reflejadas este tipo de *peripécias*, estos *obstáculos o barreras* que aparecen para ponerle difíciles las cosas a nuestro protagonista.

Dentro de la película encontramos estas situaciones como por ejemplo cerca del desenlace de la historia. El vagabundo que tiene un amigo muy rico (aunque solo es amigo cuando está en estado de embriaguez, si está sobrio no recuerda al vagabundo) que lo conoció al principio de

¹² <http://www.filmaffinity.com/es/film750301.html>- Fecha de consulta: 19/05/2010

la historia cuando Chaplin le salva del suicidio, está con él en su gran mansión y el rico le ofrece todo el dinero que quiera por su leal amistad. El vagabundo lo acepta para ayudar posteriormente a su dama, pero justo en el momento que le da el dinero comienzan a producirse una serie de eventos, los llamados *obstáculos* que irán complicando la situación para que el vagabundo pierda el dinero.

Primero llegan unos ladrones que dejan inconsciente al rico, luego escapan y llega la policía que cree que el vagabundo es el ladrón y lo verifican al ver todo el dinero que tiene en sus bolsillos. Cuando el rico reacciona se le ha pasado la borrachera y dice no conocer al vagabundo, por lo tanto la policía le quiere detener, pero éste escapa gracias a una pistola. Cuando parece que va a salir airoso con el dinero, al abandonar la mansión aparece un ejército más de policía, pero la *pericia* del vagabundo hace que al final engañe a la policía indicándoles dónde está la casa y terminar huyendo con el dinero que donará a su bella dama. Más tarde le detendrán y encarcelarán, pero su propósito, el de llevarse el dinero para la chica, lo ha conseguido, aunque con varias *peripecias* que como hemos dicho denominamos *barreras u obstáculos*.

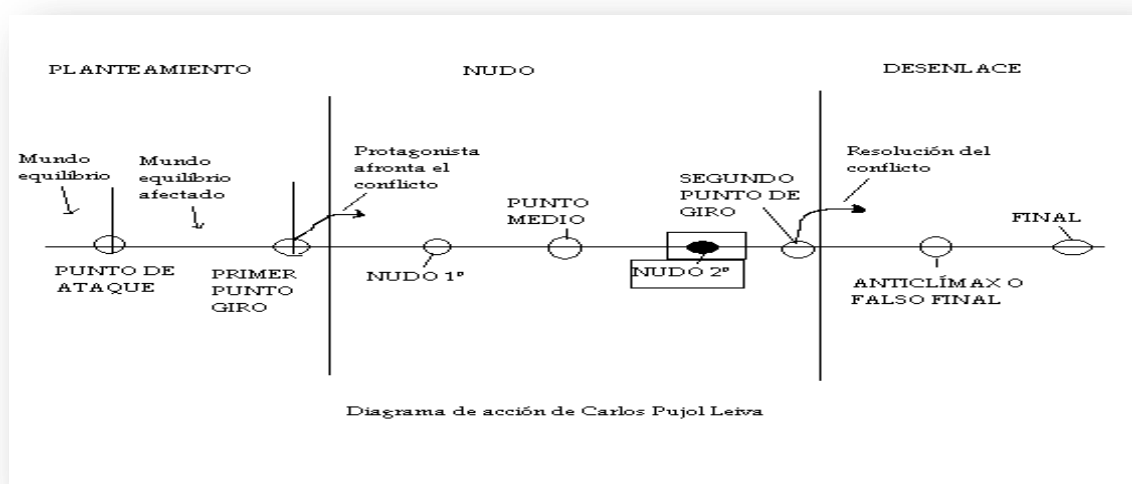
4- **Revés:** *The Shawshank Redemption (Cadena perpetua)*- Frank Darabont

(1994-EEUU)- Drama

Nos ocupamos ahora de esta *peripecia* que es un giro radical en la historia, justo cuando el protagonista tiene al alcance su propósito y va a conseguir su meta inicial, algo hace que todo se desvanezca y tenga que volver a encauzar su rumbo y luchar de nuevo por su propósito.

Para analizar este punto y mostrar un ejemplo cinematográfico, hemos elegido el film *Cadena Perpetua*, del año 1994, escrita por Frank Darabont basado en un relato de Stephen King y dirigida por el propio Frank Darabont.

El revés no tiene una situación determinada dentro del diagrama de acción, pero el ejemplo que nos ocupa vamos a situarlo concretamente antes del segundo punto de giro de la historia, en el nudo segundo de nuestra herramienta metodológica.



*Sinopsis*¹³: Acusado del asesinato de su mujer, Andrew Dufresne “Andy” (Tim Robbins) es enviado a la prisión de Shawshank para ser encerrado de por vida. Con el paso de los años conseguirá ganarse la confianza del director del centro y el respeto de sus compañeros presidarios, especialmente de Red (Morgan Freeman), el jefe de la mafia de los sobornos.

Aunque durante el planteamiento de la historia y buena parte del desarrollo de la misma podemos pensar que el protagonista Andrew Dufresne es verdaderamente inocente por su carácter y porque parece poco probable que una persona de un temperamento tan pausado cometa ese crimen pasional, las especulaciones se confirman cuando casi veinte años después de que Andy ingresara en la prisión, un joven (Tommy) entra en ella y narra una historia que un recluso de otra cárcel en la que estuvo internado le contó. Esa historia es la historia de cómo ese recluso es el asesino que acabó con la vida de la esposa de Andy y su amante. Esa prueba es fundamental para que Andy demuestre su inocencia, ya que el chico la contaría bajo declaración jurada.

Es la oportunidad de Andy para salir por fin de allí. Le cuenta la historia que Tommy le ha relatado al alcaide, pero éste al ver que puede perder a Andy (Andy experto en banca falsifica documentos, blanquea dinero, y realiza transacciones ilegales para el alcaide dentro de la cárcel) le dice que el chico se ha inventado todo aquello para impresionarle.

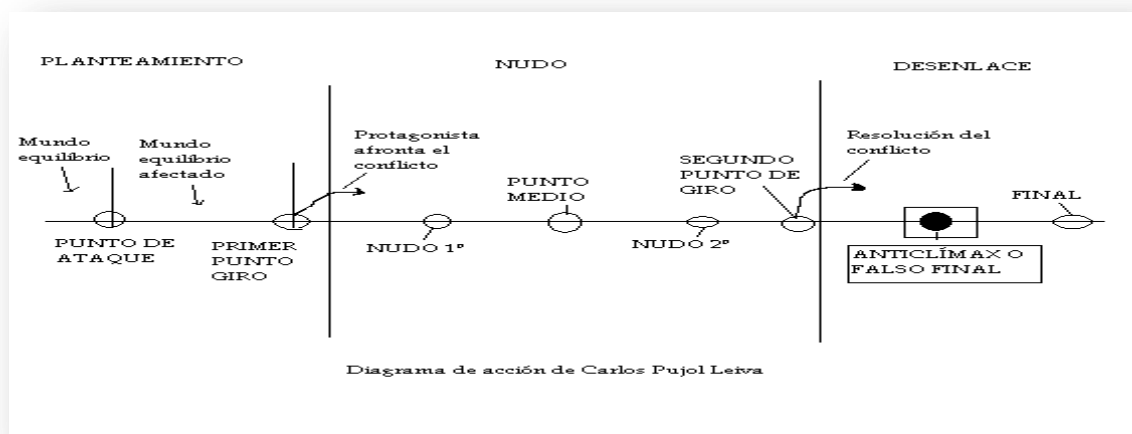
No obstante, el alcaide se asegura de la versión del muchacho y se reúne con él, en la noche, en un patio aislado del recinto carcelario. Tommy, convencido, le jura que declararía aquello

¹³ <http://www.filmaffinity.com/es/film161026.html>- Fecha de consulta: 19/05/2010

en un juicio porque la historia es cierta. En ese momento el alcaide se da cuenta de la magnitud de la situación y con su mirada ordena que ejecuten al chico y así lo hacen, disparándole un funcionario de prisiones. El muchacho muere y se pierde la oportunidad de que Andy salga de allí para siempre porque al alcaide le interesa que esté dentro para realizar aquellas operaciones ilegales y porque si saliera de prisión Andy podría denunciarle.

Esta *peripezia*, es el *revés* que impide a Andy su objetivo inicial, demostrar su inocencia y salir de la cárcel. Con la eliminación del muchacho que tenía la llave de su libertad, Andy recibe un gran golpe, ese *revés* que hace que pueda perder todas sus esperanzas para salir de allí. Pero como se demostrará luego, en el transcurso de la narración, Andy logrará encauzar el rumbo y conseguir su objetivo de escapar de la prisión.

5- **Anticlímax.** *Nueve reinas*- Fabián Bielinsky (2000- ARGENTINA)- Thriller- Intriga



Esta *peripezia* que situamos en el tercer acto, escena previa al desenlace final de la historia, la representamos a través de un punto determinado en la película argentina *Nueve Reinas*, del año 2000, escrita y dirigida por Fabián Bielinsky.

*Sinopsis*¹⁴: Buenos Aires. Algo une a Juan (Gastón Pauls) y Marcos (Ricardo Darín), dos estafadores de poca monta que casualmente se ven envueltos en un asunto que les puede hacer millonarios: tienen menos de un día para realizar una estafa que no puede fallar.

Tras el gran golpe que Juan y Marcos han realizado después de superar numerosas dificultades, *obstáculos*, giros inesperados, vendiendo unas estampillas (sellos) llamadas las

¹⁴ <http://www.filmaffinity.com/es/film572514.html>- Fecha de consulta: 19/05/2010

Nueve Reinas a un magnate español por una gran suma de pesos, solo queda una última cosa por hacer en el desenlace final: cobrar en el banco el cheque que les proporcionara esa gran cantidad de dinero. Y es en ese momento, cuando Juan y Marcos llegan al banco a primera hora para realizar el cobro, cuando una multitud se agolpa a las puertas de la sucursal. Ahí ambos se dan cuenta que no podrán cobrar el cheque multimillonario porque el país atraviesa una gran crisis financiera y económica y los bancos no tienen liquidez para asumir los pagos. El cheque no podrá ser cobrado nunca, y ambos han perdido todo el dinero invertido en la estafa que ascendía a la mitad de lo que cobrarían. Están arruinados y no tienen ninguna oportunidad de recuperar nada de lo invertido, en el banco.

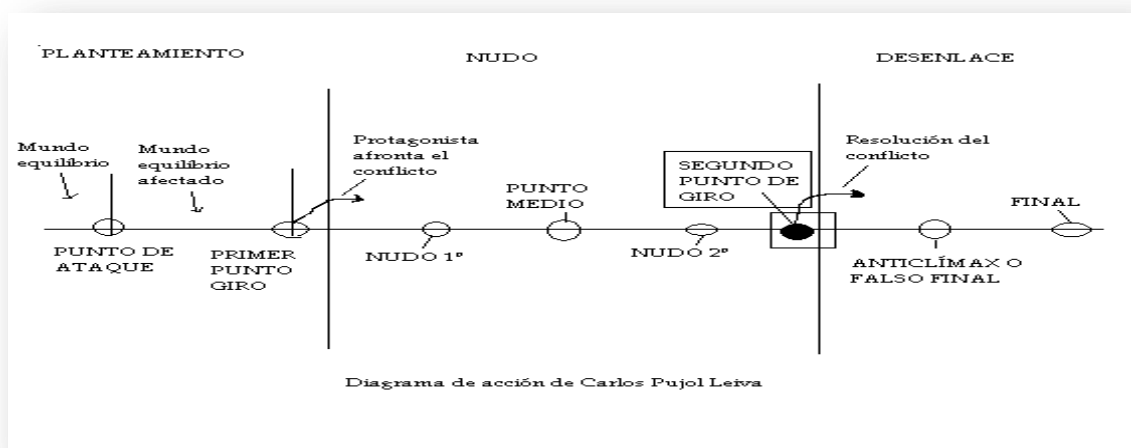
Aquí, en este momento, se produce el *anticlímax*, ese revés aplicado al *clímax*, a la resolución final. Cuando parecía que ambos iban a conseguir su propósito, algo inoportuno aparece en su camino que les impide alcanzar su objetivo, justo en el último momento.

Pero como luego se verá en el transcurso de la historia, se prepara un *clímax* final donde se sorprende al espectador y el final cambia y se supera el *anticlímax* previo.

6- **Complicación:** *Mrs. Doubtfire* (*Señora Doubtfire, papá de por vida*)- Chris Columbus(1993- EEUU)- Comedia

Para exponer este tipo de *peripecia*, utilizaremos la película *Señora Doubtfire*, una comedia del año 1993, escrita por Randi Mayem Singer y Leslie Dixon y dirigida por Chris Columbus.

Aunque las complicaciones pueden aparecer durante todo el relato, el ejemplo que aquí detallamos, lo situaremos en el segundo punto de giro de nuestro diagrama, ya que motiva la resolución de la historia.



*Sinopsis*¹⁵: Daniel (Robin Williams) es padre y esposo. A los ojos de sus hijos, como padre es maravilloso, pero su mujer (Sally Field) está cansada de que se comporte como si fuera tan pequeño como ellos. Tras un accidentado divorcio, él peleará con todas sus fuerzas para conseguir la custodia de sus tres hijos. Dados los problemas que le pone el juez, decide hacerse pasar por una señora de mediana edad, la señora Doubtfire, que será su mejor canguro.

Daniel construirá un personaje, la señora Doubtfire, para ejercer como canguro y estar cerca de sus hijos sin que su mujer lo sepa. Gracias a que su hermano trabaja como estilista, construirán un disfraz y una cara nueva para ocultar la identidad del verdadero Daniel.

Evidentemente esta creación de una falsa identidad por una decisión de Daniel, le motivará numerosas *complicaciones*, problemas, conflictos y escenas de enredos propias de la comedia en el desarrollo del relato, previsibles debido a la naturaleza de la comedia. Pero claro está, que las *complicaciones* aumentarán progresivamente, por ejemplo cerca del desenlace, cuando se descubre el engaño, Daniel tiene una cena en el mismo restaurante con su futuro jefe de un programa de televisión para niños que él puede presentar y otra cena con toda la familia, como canguro y señora Doubtfire. Tendrá que ingeniárselas para no ser descubierto cambiándose continuamente de ropa y poniéndose la careta, pero por diversas circunstancias el engaño es descubierto y la esposa de Daniel por fin es consciente de quién es verdaderamente la señora Doubtfire (los niños lo supieron con anterioridad y ocultaron el secreto).

7- *Peripecias estructurales de las subtramas: Tootsie*- Sydney Pollack (1982- EEUU)-
Comedia

Para explicar las peripecias estructurales de las subtramas, hemos utilizado la comedia *Tootsie*, del año 1982, escrita por Larry Gelbart y dirigida por Sydney Pollack.

Las peripecias estructurales de subtrama coinciden con las *peripecias estructurales* propiamente dichas, por ello omitimos el diagrama de acción, ya que no situamos el ejemplo en ningún punto determinado del mismo.

¹⁵ <http://www.filmaffinity.com/es/film475209.html>- Fecha de consulta: 19/05/2010

*Sinopsis*¹⁶: Michael Dorsey (Dustin Hoffman) es un actor neoyorkino que aún no ha conseguido el *reconocimiento* con un buen papel. Además, en determinados círculos artísticos arrastra fama de "difícil" personalidad. Como su mala racha no se acaba, un día toma una importante decisión: hacerse pasar por una mujer y tratar de encontrar una oportunidad. Consigue un papel, pero su nueva identidad le traerá no pocas complicaciones en su vida diaria.

Además de las *peripecias estructurales* que atraviesa la historia durante el metraje, aparecen otras *subtramas*, que se convierten en parte fundamental del relato, como es el caso del enamoramiento de Michael de su compañera Julie, que encarna Jessica Lange.

Como mencionamos en la definición de *peripecias estructurales de subtrama*, a veces éstas coinciden con las propias *peripecias estructurales*, y es lo que ocurre en el caso de Tootsie, en el *clímax*, Michael revela en mitad del programa de televisión su verdadera identidad, el desenlace de la historia para los demás personajes, en los que se incluye su compañera en el reparto de la cual está enamorado. Esta revelación va a propiciar la reacción de compañeros de trabajo y audiencia de manera sorprendente, pero también la de ella que se enfadará enormemente con la suplantación y el engaño que ha llevado a cabo Michael al abusar de la confianza de la chica. Posteriormente, esta *subtrama* amorosa finalizará con ambos como pareja, y nos daremos cuenta de que esa historia paralela de amor va a cobrar la misma importancia dramática que la trama principal, siendo una la consecuencia de la otra.

LA ANAGNÓRISIS

La *anagnórisis*, definido también por Aristóteles en su *Poética*, y que como veremos a continuación también es un pilar fundamental dentro del relato cinematográfico durante toda la historia del cine.

Analizaremos la *anagnórisis* desde la definición de Aristóteles hasta el uso del concepto por parte de otros autores, los tipos de *anagnórisis* que existen y por último la aparición de este concepto en el relato cinematográfico mediante una serie de películas que abarcan el más de un siglo cinematográfico.

¹⁶ <http://www.filmaffinity.com/es/film591499.html>- Fecha de consulta: 20/05/2010

El concepto de anagnórisis

La palabra *anagnórisis* procede del griego αναγνώρισις. La terminación *gnórisis* proviene del latín *gnocere* que significa conocer y la traducción literal del concepto de *anagnórisis* es “dejar de ignorar”, aunque se utilice siempre como reconocer.

Aristóteles lo define en el capítulo XI de su *Poética* como:

“Un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna”.¹⁷

Esta definición de Aristóteles se apoya con ejemplos de *Edipo Rey*¹⁸, sin duda una muestra de qué es la *anagnórisis* o el *reconocimiento*, quizá uno de los ejemplos más eficaces de la historia de la literatura.

Edipo mata al rey Tebas y convierte a la reina viuda en su esposa. Es cuando Edipo se da cuenta de que ha asesinado al Layo, su propio padre y en realidad se ha casado con su madre locasta. Ante la magnitud de la situación, Edipo se arranca los ojos de la desesperación.

Con *Edipo Rey* se demuestra que la *anagnórisis* es el instante en la tragedia clásica griega en que ocurre ese momento crucial cuando todo se le revela y se le hace claro al protagonista. Esta revelación es por lo general siempre dramática.

Aristóteles¹⁹ realiza una clasificación en su *Poética* sobre el reconocimiento que sería el siguiente:

1- El descubrimiento *por signos o señales*, y toma como ejemplo la cicatriz de Ulises en *La Odisea*²⁰ escrita por Homero.

2- Los *reconocimientos repentinos*, que son descubrimientos realizados directamente por el poeta, tomando como ejemplo el reconocimiento de Orestes en *Ifigenia*.

3- Reconocimiento *a través de la memoria*, que despierta la conciencia de un hombre por algo que ha visto. Como ejemplo habla del drama *Los Ciprios* de Diciógenes, donde la visión de un cuadro hace que el hombre estalle en lágrimas.

4- Reconocimiento *por razonamiento*. Según Aristóteles se produce en varias obras como en *Ifigenia* o en el *Tideo* de Teodectes entre otras.

¹⁷ Aristóteles, op.cit. (1452a 30-34)

¹⁸ Sofocles, op.cit.

¹⁹ Aristóteles. Op.cit. (1454b 20-40, 1455a 2-22)

²⁰ Homero, *La Odisea*. Madrid. Ediciones SM. 2008.

5- Reconocimiento **erróneo por parte del público**. Surge de un razonamiento equivocado por parte del espectador, como ocurre en el caso de *Ulises, el falso mensajero*, donde él asegura que reconocería un arco que nunca ha visto.

6- Reconocimiento **por los incidentes mismos**. Aristóteles concluye su exposición sobre los tipos de reconocimientos, afirmando que el mejor todos es aquel que surge de los incidentes mismos, como ocurre en el *Edipo* de Sófocles.

El novelista Michael Ende expone la función del concepto dentro del desarrollo de un drama:

*“Drama quiere decir acción...Esa acción recorre, en una pieza bien estructurada, veintiocho o veintinueve puntos de inflexión. El más importante de esos puntos de inflexión, hacia el que apremian todos los anteriores...es la llamada escena del reconocimiento (anagnórisis)...En la escena del reconocimiento, al héroe...se le caen las escamas de los ojos. El espectador está enterado, desde el inicio, del conflicto en que se halla el héroe. Pero el héroe no ve hasta la escena del reconocimiento la ilusión en que se hallaba y que le movía a realizar sus actos trágicos o cómicos...La caída en picado del protagonista, de su ilusión al reconocimiento de su verdadera situación, es la escena que espera el espectador”.*²¹

Por lo tanto, podríamos completar la definición del concepto de *anagnórisis* con la aportación de Sánchez- Escalonilla:

*“La anagnórisis es un reconocimiento dramático. Un nudo de acción que gana en intensidad cuando un personaje termina de conocer la identidad de otro personaje, y comprende la fatalidad o la fortuna de ese conocimiento, siempre acompañado de sorpresa...Este recurso nacido de la tragedia clásica, resulta especialmente eficaz en los guionistas cinematográficos para provocar conflictos, tanto en la acción como en el mundo interior de los personajes”.*²²

A esta afirmación de Sánchez- Escalonilla, habría que añadir que además de un personaje conoce la identidad de otro, también el propio personaje puede sufrir el *reconocimiento* propio.

²¹ Ende, Michael. *Carpeta de apuntes*. Alfaguara, Buenos Aires. 1996. (p. 175)

²² Sánchez- Escalonilla, Antonio. Op.cit. (p.156)

Tipos de *anagnórisis*

Una vez hemos definido el término, nos ocuparemos de analizar los tipos de *anagnórisis* y dividirlo en sus diversas categorías dentro del relato cinematográfico.

Para ello nos apoyaremos como punto de partida en la clasificación que determina Sánchez-Escalonilla²³, aunque nosotros determinaremos otro tipo de división del concepto:

1. **Reconocimiento y sorpresa.** La *anagnórisis* puede producirse a la vez en protagonista y espectador, creando un efecto emocional basado en la sorpresa. Muchos guionistas reservan una gran *anagnórisis* para el desenlace de sus historias, como refuerzo del final, y evitan de ese modo que el *reconocimiento* pierda fuerza.

2. **Reconocimiento y complicidad guionista- espectador.** Puede ocurrir que el guionista utilice la *anagnórisis* sólo con el espectador, mientras oculta al protagonista la identidad de otros personajes. Esta estrategia posibilita la creación de un clima de suspense a lo largo del relato.

3. **El reconocimiento de sí mismo.** Los *reconocimientos* de la propia personalidad son los que provocan mayor tensión dramática. A menudo se asocian a conflictos interiores, inestabilidad emocional, dudas de identidad y a veces a la desesperación como en el ejemplo de Edipo. Como sugiere Aristóteles en su *Poética*: “el *reconocimiento* más aplaudido es cuando con él se juntan las revoluciones, como acontece con el *Edipo*”.²⁴

Sánchez- Escalonilla realiza su división utilizando el concepto intrínsecamente dentro de cualquier relato cinematográfico donde la *anagnórisis* la sufre cualquiera de sus personajes, y también introduciendo al espectador dentro de su división. En nuestra clasificación exportaremos también la *anagnórisis* fuera de la propia historia para insertar al espectador dentro de nuestra división y de esta forma aplicar el *reconocimiento* para hacer partícipes a todos los integrantes del film como lo hace Escalonilla, también a los que están al otro lado de la gran pantalla, pero de una forma más completa porque abarcaremos todas las posibles *anagnórisis* cubriendo algunas posibilidades más de las que trata el anterior autor:

1. *Anagnórisis* de sí mismo.
2. *Anagnórisis* del protagonista.
3. *Anagnórisis* espectador.

²³ Ídem. (p.156-159)

²⁴ Aristóteles, op.cit. (1452a 32-33)

4. *Anagnórisis* protagonista- espectador

5. *Anagnórisis* de otros personajes.

5.1. Espectador consciente.

5.2. Espectador inconsciente.

Anagnórisis de sí mismo

Como hemos recogido anteriormente en palabras escritas por Aristóteles en su *Poética*, el *reconocimiento* más aplaudido de todos sería éste, cuando el protagonista se da cuenta de su propia personalidad. Deja de ignorar y es consciente de su propia situación. Este tipo de *anagnórisis*, como afirma Sánchez- Escalonilla, es la que produce mayor tensión dramática, ya que se asocian a conflictos propios del personaje, emociones internas o diversas características que implican siempre el descubrimiento propio del protagonista.

Edipo Rey es el claro ejemplo en la historia de la literatura que ya analizara Aristóteles en su *Poética*, y sigue estando presente en las historias cinematográficas. Al ser consciente de que ha asesinado a su padre y se ha casado con su madre en una *anagnórisis* crucial, la decisión que toma Edipo como desenlace tras este gran acontecimiento, es de manera desesperada arrancarse los ojos. Sin duda, *Edipo* fue el punto de partida para insertar el término en el desarrollo de cualquier historia en cualquier modalidad, en este caso nos sirve para explicar su vigencia en el relato cinematográfico.

Anagnórisis del protagonista

Este tipo de *reconocimiento* lo sufre el protagonista, con la particularidad de que el espectador que observa la historia que acontece es consciente de lo que sucede, y espera que se produzca antes o después el desenlace que lleve al protagonista a descubrir la situación.

De esta forma, el espectador consciente de la situación es cómplice del guionista, y el suspense se basa en la espera para saber cuando y de qué manera se producirá la *anagnórisis* del protagonista. De esta forma el objetivo del relato es el clima de suspense en el que se desenvuelve la historia.

Anagnórisis espectador.

Este tipo de *reconocimiento* o descubrimiento lo sufre exclusivamente el espectador, ya que el protagonista del relato ya era consciente de la situación en la que estaba inmersa, y la sorpresa se produce en el público que observa la historia.

El objetivo aquí del guionista es sorprender al espectador con el descubrimiento de un acontecimiento que dé un giro radical en el relato o la concluya de esta manera. El guionista esconde la verdad al igual que el protagonista de su historia y su meta es que el espectador se asombre con dicho acontecimiento.

Anagnórisis protagonista- espectador.

Este tipo de *anagnórisis* se produce a la vez en el protagonista del relato cinematográfico y el espectador que presencia la historia. El objetivo del guionista es crear un efecto sorpresa en el espectador que en este caso atañe también al protagonista de su propia historia. Y este acontecimiento suele ser el punto cumbre de la narración, que se reserva hasta la finalización del relato que sirve, como menciona Escalonilla, como refuerzo del final, y de este modo se evita que el *reconocimiento* pierda fuerza.

No sería lo mismo promover un *reconocimiento* de protagonista y espectador en los primeros compases de una historia que en el punto álgido, en su *clímax*, cuando se ha acrecentado el suspense hasta el extremo y de esta forma la sorpresa será mucho más explosiva y causará un gran impacto tanto a espectador como al propio protagonista.

Anagnórisis de otros personajes.

Este tipo de *reconocimiento* se produce en otros personajes con respecto al protagonista. Descubren una faceta, característica o acción del mismo que significará una gran reacción o gran cambio para ellos.

Hemos realizado una división en dos grupos sobre este tipo de *anagnórisis*, por un lado con el espectador consciente del acontecimiento y por otro lado siendo el espectador inconsciente de lo que ocurría.

Espectador consciente

En este caso, la *anagnórisis* la sufren otros personajes que forman parte del entorno del protagonista, siendo tanto protagonista como espectador conscientes de la situación que se acaba de producir. De esta forma, observamos la reacción de otros personajes ante el acontecimiento que se escondía durante toda la historia, basándose el guionista en el principio del suspense, y lo atractivo del relato será saber cómo y cuando los otros personajes descubrirán el gran acontecimiento ocultado por el protagonista.

Espectador inconsciente

Este tipo de *reconocimiento*, además de producirse en los demás personajes que forman parte del contexto del protagonista, se produce también en el espectador que no era consciente del gran evento que ocultaba el personaje principal del relato.

De esta forma, el guionista ha sabido esconder este acontecimiento para espectador y demás personajes y a modo de sorpresa lo ha mostrado con casi toda seguridad en la parte final de la trama para darle más importancia al mismo y creando mayor fuerza en la narración.

Tras esta clasificación de los *reconocimientos*, que son nudos de acción complejos como ya afirmara Aristóteles en su *Poética*, podemos finalizar este punto, mostrando un cuadro esquemático donde se concluye la figura previamente comenzada con la *peripecia* y la estructuración de los nudos de acción simples y complejos de las historias, una vez hemos expuesto los tipos de *anagnórisis* que existen.

Aplicación de la anagnórisis en el relato cinematográfico

Tras definir el concepto de *anagnórisis* y dividir los tipos de *reconocimiento* que existen en diferentes grupos, nos ocuparemos ahora de exponer una serie de ejemplos en el relato cinematográfico para mostrar cómo aparece el término en cada una de las películas elegidas durante más de un siglo de historia del cine.

La anagnórisis en el relato cinematográfico

City Lights (Luces de la ciudad)- Charles Chaplin (1931- EEUU)- Comedia romántica

Para comenzar nuestro análisis cinematográfico con la *anagnórisis* como protagonista de nuestra investigación, hemos querido mostrar la película *Luces de la ciudad*.

La *anagnórisis* que se produce en esta película la sufre la florista ciega, es decir, el espectador sabe lo que sucede durante toda la historia al igual que el vagabundo protagonista. Y es en el último momento del relato cuando se consume una de las más bellas *anagnórisis* de la historia del cine, cuando la florista ciega que creía que el benefactor del dinero y las buenas acciones que le habían regalado durante todo el relato era un alto galán de la sociedad se da cuenta al haber recuperado la vista, y cuando toca las manos del vagabundo, que en realidad él es esa persona que tanto bien le ha hecho. Es cuando el enamorado le lanza las palabras: “*You can see now? (¿Puedes ver ahora?)*”. A lo cual la florista, golpeada por el tremendo descubrimiento, con la respiración entrecortada observando a su enamorado responde: “*Yes, I can see now. (Sí, yo puedo ver ahora)*”. El vagabundo admira a la bella florista, satisfecho porque ella se ha dado cuenta de todo y el amor pervive en la chica. Esas dos frases son poesía

pura, ya que no solo se refieren al poder de ver literalmente, sino emocionalmente. Es una doble *anagnórisis*, tanto física, descubrimiento a su benefactor, como sentimental, siendo consciente de que está enamorada de él.

Por todo esto, hemos elegido esta hermosa secuencia, un claro ejemplo de *anagnórisis*, que sirve como punto de partida para introducir otras películas que muestran los diferentes tipos de *anagnórisis*.

Anagnórisis de sí mismo en el relato cinematográfico

Hemos elegido tres películas dentro del relato cinematográfico para exponer este primer tipo de *reconocimiento*: *Seven* y *El sexto sentido*. Hablaremos de ellas por orden cronológico según su año de producción.

- *Seven (Se7en)* - David Fincher (1995- EEUU) Thriller- Intriga

La *anagnórisis* que se produce en esta película es una de las más importantes en la historia del cine por diversos motivos. Anteriormente analizamos dicha película como claro ejemplo de *clímax*. El suspense se va acrecentando poco a poco para motivar un desenlace explosivo e impactante y esa *peripezia* final está acompañada de una *anagnórisis* del protagonista que también se produce en el espectador, aunque en este grupo nos ocupamos de la *anagnórisis* propia del protagonista, cuando es consciente de sí mismo. Y en *Seven*, se produce un *reconocimiento* digno de analizar.

Lo primero es que cuando el agente Mills se da cuenta de que en la caja está la cabeza de su esposa, descubre cuál es el sexto cadáver, en este caso el de su mujer y el pecado, la envidia del asesino como motivo y también que iba a ser padre. Pero esto es un *reconocimiento*, pero no en sí mismo. El *reconocimiento* en sí mismo que es por el que esta película está encuadrada en este grupo, es cuando Mills es consciente debido a la ira que le conlleva el asesinato de su mujer, que se convertirá en un asesino y cómplice de la obra maestra de asesinatos capitales de John Doe. En ese momento, Mills descubre su identidad como asesino aunque todavía no haya apretado el gatillo. La tensión aumenta progresivamente pero el desenlace es inevitable, la ira de Mills será incontrolable ya que como se nos ha mostrado durante todo el metraje, posee un carácter rebelde, difícil de dominar. Y es lo que sucede, Mills dispara y verifica el descubrimiento de que en realidad es un asesino.

Hemos seleccionado esta película, porque este tipo de *anagnórisis* introduce un elemento digno de analizar. Es la *anagnórisis* que podemos definir como, *futurible*. El protagonista

descubre lo que es previamente de serlo, aún teniendo en sus manos la capacidad de no convertirse en ello.

Tanto como ejemplo de *clímax*, como ejemplo de *anagnórisis*, *Seven* es una película que muestra a la perfección estos dos conceptos pilar fundamental de nuestra investigación.

- ***The Sixth Sense (El sexto sentido)*** -M.Night Shyamalan- (1999- EEUU) Thriller-
Intriga- Terror

En segundo lugar, hemos seleccionado la película *El sexto sentido*, del año 1999, escrita y dirigida por M. Night Shyamalan. A pesar de que obtuvo seis nominaciones a los *oscars*, entre ellos mejor película y mejor guión, no fue galardonado con ninguno.

*Sinopsis*²⁵: El Dr. Malcom Crowe (Bruce Willis) es un conocido psicólogo infantil de Philadelphia obsesionado con el doloroso recuerdo de un joven paciente desequilibrado al que fue incapaz de ayudar. Cole Sear (Haley Joel Osment) es un aterrorizado y confuso niño de ocho años que necesita tratamiento, y Crowe ve la oportunidad de redimirse haciendo todo lo posible por ayudarlo. Sin embargo, el psicólogo infantil no está preparado para conocer la terrible verdad acerca del don sobrenatural de su paciente: recibe visitas no deseadas de espíritus atormentados.

Malcom centra todos sus esfuerzos en ayudar al niño para lograr corregir sus errores en el pasado. Además, paralelamente a estos esfuerzos, la relación entre Malcolm y su esposa atraviesa un período de absoluta incomunicación en la que no pueden resolver sus problemas porque ambos no coinciden físicamente o simplemente cuando lo hacen, no hablan.

A medida que avanza la historia entendemos que la capacidad del niño de recibir esos espíritus atormentados es cierta y el relato desemboca en la confesión del niño ante su madre a la que le contará sus secretos acerca de sus contactos con los muertos.

Es ahí, cuando parece que la historia ha concluido y la madre recibe en sus brazos al hijo y entiende que todo es cierto por información que se expone sobre la abuela, cuando el guionista nos tiene preparada una sorpresa final que dejará a todos los espectadores boquiabiertos para finalizar la trama.

²⁵ <http://www.filmaffinity.com/es/film607127.html>- Fecha de consulta: 20/05/2010

El psicólogo, Malcolm, que trata al niño desde el inicio de la historia y al que consigue ayudar, en realidad está muerto y es uno más de esos espíritus atormentados que persiguen al chico. Por ello la incomunicación con su esposa y la carencia absoluta de palabras entre ellos, porque ella no le veía y estaba sola. Es a través de un elemento, el anillo de casados, con el que se consume la *anagnórisis*, cuando Malcolm va a ser consciente de ello y se da cuenta de que lleva muerto dos años y se produce el descubrimiento de su propio estado y el espectador admira este hecho que le sorprende porque es totalmente inesperado.

Esa consciencia de su propia muerte, el *reconocimiento* de que en realidad es un espíritu más, hace que el final sea explosivo, sorprendente tanto para el protagonista como para el espectador.

Anagnórisis del protagonista en el relato cinematográfico

Para la exposición de este tipo de *anagnórisis* hemos elegido dos películas en la historia del cine: *El apartamento* y *Good Bye Lenin!*, que también analizaremos por orden cronológico según su aparición en las pantallas cinematográficas.

- *The Apartment (El apartamento)* - Billy Wilder (1960- EEUU)- Comedia romántica.

La *anagnórisis* que analizamos a continuación se produce en el protagonista, con el espectador consciente de cuál es la situación. Por ello la sorpresa se da únicamente en el personaje, en este caso Buddy, y el espectador observa cuál es su reacción.

Esta *anagnórisis*, se origina poco antes de la mitad de la película. El jefe de Buddy le pide nuevamente la llave del apartamento para llevarse a su amante allí, y Buddy aprovecha ese momento para devolverle un pequeño espejo de maquillaje prácticamente partido por la mitad y que la amante del jefe (que Buddy no conoce) se dejó en el apartamento. Shelldrake se lo agradece y se lo devolverá a su chica. Aquí el guionista inserta un elemento, el espejo, que servirá como herramienta para propiciar la *anagnórisis* de Buddy y descubrir que Shelldrake y su amada, la ascensorista Fran, están juntos.

Y este descubrimiento sucede unos cinco minutos después en el film, cuando Buddy, en la fiesta de Navidad de la empresa, invita a Fran a su nuevo despacho y le muestra un bello sombrero que se ha comprado por su ascenso en el puesto. Se lo pone para pedir la opinión de la chica y ésta le ofrece el espejo para verse reflejado en él y ver cómo le queda el sombrero. Ese espejo es el espejo de la amante de Shelldrake y en ese momento se produce la *anagnórisis*, que maravillosamente se capta con el cambio de gesto de Buddy con el sombrero puesto reflejado en aquel espejo partido por la mitad (quizá como su corazón en ese

momento). Ahí, en ese preciso momento es consciente de que la mujer a la que ama es la amante de su jefe y además es cómplice al prestarles su apartamento.

Sin duda un fantástico ejemplo de *anagnórisis* utilizando un elemento que además de servir de gancho es empleado para mostrar, para reflejar en él, la propia *anagnórisis*. Es un claro ejemplo de que una *anagnórisis* se puede dar en cualquier punto del film, sin tener que coincidir con el *clímax*, ofreciendo también grandes reacciones en el espectador y motivando cambios de rumbos en la propia historia.

- **Good Bye Lenin!** - Wolfgang Becker (2003- ALEMANIA)- Drama- Comedia

El segundo de los films elegidos para mostrar este tipo de *anagnórisis*, es *Good Bye Lenin!*, del año 2003, escrito por Wolfgang Becker & Bernd Lichtenberg y dirigido por el propio Wolfgang Becker.

*Sinopsis*²⁶: Octubre de 1989 no era el mejor momento para entrar en coma si vivías en Alemania Oriental y eso es precisamente lo que le ocurre a la madre de Alex, una mujer orgullosa de sus ideas socialistas que cae en coma días antes de la caída del muro de Berlín. Alex ([Daniel Brühl](#)) se ve envuelto en una complicada situación cuando su madre despierta de repente ocho meses después, en una Alemania reunificada y capitalista. Ninguna otra cosa podría afectar tanto a su madre como la caída del Muro de Berlín y el triunfo del capitalismo en su amada Alemania Oriental. Para salvar a su madre, Alex convierte el apartamento familiar en una isla anclada en el pasado, una especie de museo del socialismo en el que su madre vive cómodamente creyendo que nada ha cambiado. Lo que empieza como una pequeña mentira piadosa se convierte en una gran estafa cuando la hermana de Alex y algunos vecinos se encargan de mantener la farsa para que la madre de Alex siga creyendo que al final ¡Lenin venció!

Todo el desarrollo de la película se basa en el teatro improvisado que tiene que montar Alex para que su madre no descubra la nueva situación política que atraviesa el país tras la caída del muro de Berlín. El espectador disfruta con las ideas que se le ocurren a Alex en compañía de familiares y amigos para evitar que su madre sepa que su Alemania Oriental ya no existe y empiezan a entrar dentro del mundo capitalista que tanto detesta.

²⁶ <http://www.filmaffinity.com/es/film213013.html>- Fecha de consulta: 21/05/2010

Por lo tanto el objetivo del film es saber si finalmente Alex logrará ocultarle la verdad a su madre o si ésta lo descubrirá antes de su muerte, y claro está, ver cómo se desenvuelve en esta situación que él mismo ha creado. Evidentemente existirán numerosas barreras y obstáculos que hacen que la madre esté a punto de enterarse, pero con su pericia, Alex consigue salvarlas. También personajes en contra de la idea de Alex, como su propia novia, enfermera del hospital, que pretende hacer entender a éste que su madre tiene derecho a conocer la situación de su país.

Tras ese desarrollo y otras historias paralelas de carácter sentimental entre los personajes, llegamos al final de la película, donde se produce la *anagnórisis* de la madre de Alex.

En la cama del hospital donde se halla su madre, a punto de morir, Alex le lleva la televisión con un video donde se narra el cambio de gobierno y la llegada comunista al poder, para que la madre muera dentro del país que siempre quiso tener. Pero justo antes de mostrarle el video, vemos a través de la ventanita de la puerta de la habitación del hospital, cómo la novia de Alex, la enfermera, le cuenta la verdad a la madre. Ahí es donde se produce la *anagnórisis* esperada, cuando la madre descubre la situación en la que el país está envuelto. Acto seguido Alex llega con la televisión y el video que ha fabricado con gran cariño para mantener la farsa hasta la muerte de su madre. Cuando toda la familia ve el noticiario inventado, observamos un plano en el que Alex ve la televisión y la madre le observa a él, con profundo orgullo por todo lo que ha hecho para que ella se encuentre cómoda en su enfermedad y no descubra el giro político que nunca había querido. La madre es la que ahora oculta algo, sabe la verdad y lo hará hasta su muerte. De hecho esto se verifica ya que la película está contada con la voz de Alex como narrador y él mismo, al contar la muerte de su madre, ignora que su novia le contara la verdad sobre el régimen político.

Sin duda un gran ejemplo de cómo una película se dedica a ocultar la *anagnórisis* del protagonista, pero que al final alguien revela el secreto, en este caso, la novia de Alex.

Anagnórisis espectador en el relato cinematográfico

Para exponer la *anagnórisis* del espectador con el protagonista consciente de la situación, utilizaremos tres películas que creemos que muestran claramente este tipo de *reconocimiento*. Las películas son: *Ciudadano Kane*, *Nueve reinas* e *In the mood for love*. También las expondremos de manera cronológica según su aparición.

- ***Citizen Kane (Ciudadano Kane)*** - Orson Welles (1941- EEUU) Drama

La película *Ciudadano Kane* como mencionamos anteriormente, habla sobre esa gran personalidad, Charles Foster Kane, y como se dijo en el apartado del *detonante*, el objetivo de la película es saber qué significa la palabra que dice Kane al principio de la historia, momento en el que muere: *Rosebud*.

Por ello numerosos periodistas del país investigan su vida a fondo, realizando entrevistas a las personas más allegadas de Kane, y a través de estos encuentros conocemos por numerosos *flashbacks*, la vida del magnate, desde su infancia, hasta su muerte.

Pero a pesar de esta profunda inmersión en la vida de esta persona tan importante para el país, los periodistas terminan por no saber qué significa la palabra *Rosebud*. Está concluyendo la película y tampoco el público conoce el significado del término y entendemos que todo ha sido una excusa para contarnos la vida de una persona, cómo se va haciendo a sí mismo y llegando hasta la cumbre en el poder social y económico. Pero es los últimos compases de la película, cuando están quemando las pertenencias de Kane en su mansión, cuando vemos el viejo trineo que utilizó cuando era niño y grabado en él aparece la palabra clave del film: *Rosebud*.

Es ese momento se produce la *anagnórisis* del espectador, que descubre qué significa esa palabra. Somos conscientes de que es el nombre de su trineo, y ahondando más en la psicología del personaje, entendemos que a pesar de una vida llena de éxitos y gran poder en la sociedad y enormes propiedades, Kane se retrotrae a sus inicios, imponiéndose estos valores más simples, de felicidad, por encima del materialismo y la corrupción del poder. Quizá por la vida que no vivió y que quiso vivir en compañía de una familia que nunca tuvo, con ese cariño que nunca recibió.

Por lo tanto, *Ciudadano Kane* tiene un carácter circular, ya que comienza en la muerte del protagonista, viajamos por su vida continuamente llegando siempre al mismo punto, la palabra *Rosebud* que encontramos en su muerte, y esa palabra al final nos lleva de nuevo a su infancia. Lo que pudo ser y nunca fue y quizá siempre deseó el protagonista de la historia.

- ***Nueve reinas***- Fabián Bielinsky (2000- ARGENTINA)- Thriller- Intriga

Como hemos comentado en el ejemplo de *anticlímax*, cuando han recibido el cheque de la venta (no sin antes superar diversos *obstáculos y complicaciones*) llegan a la sucursal bancaria y se dan cuenta de que el país atraviesa una gran crisis económica y nunca cobrarán el dinero. Han perdido todo lo que habían invertido para llevar a cabo la estafa. Y cuando parece que

todo ha concluido, Juan, después de pasear solo por la ciudad de forma melancólica, llega a un garaje donde descubrimos en una increíble *anagnórisis* que se produce en el espectador, que estaba compinchado con otros personajes que aparecían en el relato para timar a Marcos, cuando el guionista había mostrado en varias escenas que Marcos podría estar engañando al que parecía cándido Juan. Otra puesta en escena extraordinaria entre varios personajes para engañar a un incauto, en este caso un profesional de la estafa, y al espectador por añadidura que descubre justo al final el engaño.

Un claro ejemplo de *anagnórisis* del espectador justo en los últimos compases de la historia, cuando ya se creía que el final del relato había llegado a su fin.

- *In the mood for love (Dut yeung nin wa)- (Deseando amar)-* Wong Kar-Wai (2000- HONG KONG) Drama romántico.

Chow invita a cenar a Li-Zhen. En esa cena Chow le pregunta donde ha comprado el bolso que le gusta mucho para regalárselo a la mujer. Li- Zhen hace lo propio con la corbata de Chow alegando que su marido tiene una igual, y de esta forma confirman al espectador que las respectivas prendas que tienen una procedencia similar, se las han regalado sus respectivas parejas, verificando el romance entre ambos. Los protagonistas ya sabían que sus parejas les eran infieles, pero en esta escena se confirma para el espectador.

Y aunque existan momentos en el que se dude de si Chow lo sabía o no y lo quiere confirmar en la cena, se desmiente con una frase fuera de campo que dice Li-Zhen:

“Creía que era la única que lo sabía”.

De esta forma tan sutil, y utilizando dos elementos como un bolso y una corbata, se produce la *anagnórisis* del espectador.

Anagnórisis protagonista- espectador en el relato cinematográfico

Este tipo de *anagnórisis* que se produce al mismo tiempo en protagonista y espectador, vamos a exponerla mediante otras dos películas también por orden cronológico de producción: *Up in the air* y *El secreto de sus ojos*.

- *Up in the air-* Jason Reitman (2009- EEUU)- Comedia dramática.

Continuaremos con la película *Up in the air*, escrita por Jason Reitman, Sheldon Turner basada en la novela de Walter Kirn y dirigida por Jason Reitman. Nominada a seis *oscar*s incluyendo mejor película y mejor adaptado.

*Sinopsis*²⁷: Ryan Bingham (George Clooney) es un experto en despedir a gente, contratado de forma externa por otras empresas para reducir personal. Ryan lleva mucho tiempo contento con su despreocupado estilo de vida, viviendo por toda Norteamérica en aeropuertos, hoteles y coches de alquiler. Puede llevar todo lo que necesita en una maleta con ruedas. Es un miembro mimado y de élite de todos los programas de fidelización de viajeros que existen. Y le falta poco para alcanzar el objetivo de su vida: conseguir una secreta y desorbitada cifra de millas de viajero habitual, que le daría acceso a un restringido y selecto club. Sin embargo Ryan no tiene nada auténtico a lo que aferrarse. Cuando se siente atraído por una atractiva compañera de viaje (Vera Farmiga), otra viajera frecuente, el jefe de Ryan (Jason Bateman), animado por una joven y advenediza experta en eficiencia (Anna Kendrick), amenaza con atarle a un despacho. Enfrentado a la perspectiva, a la vez terrorífica de ser destinado a un puesto fijo, Ryan empieza a meditar sobre lo que puede llegar a significar el tener un hogar de verdad.

Ryan tras una vida que tiene como hogar cualquier habitación de hotel y un avión tras otro, por fin conoce a una mujer especial que le hace plantearse una relación seria y quizá un hogar estable ante la posibilidad de dejar de volar y trabajar en una oficina de su empresa.

Ryan, tras varios encuentros en diversas ciudades con dicha mujer, decide asumir un riesgo e invitarla a la boda de su hermana. Ryan comienza a estar cómodo en la situación y tras la boda medita dar un gran paso y afianzar la relación. Es cuando viaja hasta la casa de su chica en Chicago y cuando llama a su puerta ella sale a recibirle. En ese momento, sorprendida ante la presencia de Ryan escuchamos, junto al protagonista, las voces de unos niños que nos muestran que dicha mujer posee una familia de la que Ryan no tenía conocimiento. Esto se suma a la voz de un hombre que pregunta quién es. La mujer le contesta a su marido a la pregunta de quién es: "Alguien que se ha perdido". Frase genial del guionista para reflejar el estado de Ryan.

Tanto el protagonista como el espectador sufre una *anagnórisis*, un acontecimiento totalmente inesperado que cambia el rumbo de su devenir justo en la parte final de la película.

²⁷ <http://www.filmaffinity.com/es/film461062.html>- Fecha de consulta: 21/05/2010

- **El secreto de sus ojos**- Juan José Campanella - (2009-ARGENTINA)- Thriller-

La siguiente película de la que nos ocuparemos será *El secreto de sus ojos*, escrita por Eduardo Sacheri y Juan José Campanella y dirigida por el mismo Campanella. Recibió el Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

*Síntesis*²⁸: Benjamín Espósito, secretario de un Juzgado de Instrucción de la Ciudad de Buenos Aires, está a punto de retirarse y decide escribir una novela basada en un caso que lo conmovió treinta años antes, del cual fue testigo y protagonista. Su obsesión con el brutal asesinato ocurrido en 1975 lo lleva a revivir aquellos años, trayendo al presente no sólo la violencia del crimen y de su perpetrador, sino también una profunda historia de amor con su compañera de trabajo, a quien ha deseado y amado fervorosamente y en silencio durante años. La novela que escribe Espósito nos hace recorrer los años 70, cuando en Argentina se vivían épocas turbulentas, el aire estaba enrarecido y nada era necesariamente lo que parecía ser.

La *anagnórisis* que analizamos se produce en la parte final de la película. Una joven fue asesinada brutalmente en los años setenta y el novio de ésta no cesó en la búsqueda del asesino, que finalmente fue capturado. Posteriormente debido a determinados asuntos políticos, el asesino llamado Gómez es liberado.

Veinticinco años después, Espósito le sigue dando vueltas a dicho crimen y escribe una novela sobre todas sus experiencias y cabos sueltos que aún quedan. Cierta día decide visitar al novio de la chica asesinada, Iliana, que vive aislado en el campo. En un principio la reacción del hombre es distante sin querer recordar el pasado, hasta que finalmente accede a la conversación de Espósito para resolver algunas incógnitas. Espósito cree que no es posible que Gómez estuviera suelto y él no hiciera nada ya que un año después del asesinato estuvo buscándolo días tras día y veía imposible que se hubiera olvidado de él así como así.

Al final se confiesa a Espósito, y tanto Espósito como el espectador sufre la *anagnórisis* ante el relato del novio, que declara que persiguió a Gómez, lo metió en su maletero y le disparó deshaciéndose del cadáver. Espósito reacciona impactado ante este descubrimiento y se marcha de allí. El novio le pide que no le da más vueltas al asunto y que no se aturulle más con los malos recuerdos.

²⁸ <http://www.filmaffinity.com/es/film313601.html>- Fecha de consulta: 21/05/2010

Pero Espósito tiene una intuición y esa noche regresa a la casa del campo del novio. Ahí recuerda frases de éste que siempre había afirmado como “que el asesino viva para sufrir”. Es cuando oculto, ve cómo el novio lleva un plato de comida en las manos. Espósito le sigue hasta el sótano, y allí se produce tanto en él como en el espectador la gran *anagnórisis*: Gómez está encerrado en una cárcel improvisada. Sobran las palabras de la reacción de Espósito, pero es el asesino quien se dirige a él, y desesperado le dice: “por favor, dígame aunque sea que me hable, que me hable”. A lo cual lo único que declara el novio que se venga de esta forma del asesinato de su chica dirigiéndose a Espósito es: “usted dijo que perpetua”.

Espósito se marcha de allí totalmente anonadado, estupefacto ante aquella situación y permite que prosiga con aquella venganza y justicia particular del novio.

Sin duda una *anagnórisis* impactante para el protagonista y para el propio espectador.

Anagnórisis de otros personajes en el relato cinematográfico

Como hemos definido con anterioridad, este apartado se divide en dos grupos que pasaremos a exponer seguidamente.

- Espectador consciente.

Hemos elegido dos comedias para explicar este tipo de *reconocimiento*, son *Tootsie* y *Señora Doubtfire*.

- *Tootsie*- Sydney Pollack (1982- EEUU)- Comedia

Durante toda la película, el espectador conoce la identidad que hay detrás de la actriz de moda en la televisión, y no es otro que Michael Dorsey, cansado de no encontrar trabajo como actor decide asumir el rol de mujer para intentarlo de esta forma, que consigue de manera exitosa.

Evidentemente, debido al rol que asume, Michael pasará por varias complicaciones para no ser descubierto por sus compañeros de reparto ni su entorno más cercano que no lo sabe. Recordemos que solo conocen el secreto su representante y su compañero de piso.

El atractivo de la película es ver cómo se desenvuelve en su papel cómo mujer y cómo logra saber ocultar ese gran secreto. Además saber si se quitará el velo o la máscara definitivamente o no lo hará.

Y es lo que ocurre hacia el final del relato, en el clímax de la trama, cuando Michael decide destaparse en directo, ante los millones de espectadores que observan la pantalla. Aquí se produce la *anagnórisis* de los demás personajes, compañeros de reparto, y público de todo el

país de una manera simultánea. Y nosotros con lo que disfrutamos es con la reacción de esas personas tras este gran acontecimiento que destapa a la falsa actriz encarnada por Michael Dorsey.

- ***Mrs. Doubtfire (Señora Doubtfire, papá de por vida)***- Chris Columbus (1993- EEUU)-
Comedia

Como en el caso de *Tootsie*, en *Señora Doubtfire* ocurre lo mismo. Daniel se disfraza cada tarde de señora de mediana edad para poder cuidar y disfrutar de sus hijos sin que ellos y su ex mujer se enteren, ya que la custodia le impide estar con ellos a excepción de un fin de semana al mes.

Daniel se las ingenia para ocultarse de ellos con su vestimenta, su nueva cara y su acento inglés, pero como explicamos en el capítulo de *peripecias* opcionales, las complicaciones, Daniel tendrá que salir airoso de continuos problemas que le crea su falsa identidad.

Se produce la *anagnórisis* de los diferentes personajes del film de manera escalonada, no como en *Tootsie* que es simultánea. Primero la hija y el hijo mayor, luego la pequeña, luego el futuro jefe de Daniel en el restaurante, donde están casualmente todos sus familiares en ese momento. Es cuando el novio de su ex mujer se atraganta y Daniel le ayuda a expulsar lo que le impide respirar de su garganta y con el mecanismo de ayuda comienza a despejarse su cara falsa de *Señora Doubtfire*. Ahí es cuando se produce la *anagnórisis* de su ex esposa y la del novio de ésta, que no dan crédito a lo que ven.

El espectador disfruta con las complicaciones y conflictos que se ha creado Daniel y con los descubrimientos de los demás personajes.

Espectador inconsciente

- ***The Shawshank Redemption (Cadena perpetua)***- Frank Darabont (1994- EEUU)- *Drama*

Tras el *revés* comentado anteriormente en el apartado de *peripecias* opcionales, Andy pierde las esperanzas de abandonar la cárcel, pero una mañana el alcaide, los funcionarios de prisión, Red, amigo y compañero de Andy, y por añadidura el espectador, descubren que Andy no está en su celda cuando en el recuento nocturno durmió en ella.

En este momento se produce la *anagnórisis* de los demás personajes del entorno del protagonista y del espectador, que es inconsciente ante la situación que ha escondido el protagonista del relato.

El alcaide revisa la habitación de Andy y coge las fichas de ajedrez que durante años ha pulido el preso. Las comienza a lanzar contra la pared de la rabia de que Andy ha desaparecido, y una de ellas choca contra el póster de Raquel Welsh y éste está hueco. Aquí se produce la *anagnórisis*, con este elemento, cuando despegan el póster de la pared y vemos que existe un agujero que Andy estuvo cavando durante años para escaparse por ahí. Posteriormente, el alcaide descubrirá el martillo de gemas con el que realizó el agujero dentro de la Biblia.

Para explicar el proceso que ha llevado a Andy a fugarse de la cárcel, se muestran una serie de escenas a modo de *flashbacks* que nos explican cómo ha realizado la escapada y de esta forma el espectador conocerá todos los pormenores del sorprendente descubrimiento que acaba de vivir ante sus ojos.

La *anagnórisis* por lo tanto se puede dar en cualquier parte del relato cinematográfico, pero se intenta trasladar de la manera más sorprendente posible al final de la historia para que de esta forma, el descubrimiento alcance mayores repercusiones tanto en la trama, como en los personajes, como en el propio espectador.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Aristóteles. *Poética*. Gredos. Madrid. 1992. Traducción de Vicente García Yebra.
- Cano, Pedro Luis. *De Aristóteles a Woody Allen*. Gedisa. Barcelona, 1999.
- Carrière, Jean-Claude y Bonitzer, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós. Barcelona. 1991.
- Comparato, Doc. *De la creación al guión*. Instituto Oficial de Radio Televisión Española. Madrid 1993.
- Ende, Michael. *Carpeta de apuntes*. Alfaguara, Buenos Aires. 1996.
- Field, Syd. *El manual del guionista*. Plot. Madrid. 1995.
- Homero, *La Odisea*. Ediciones SM. Madrid. 2008.
- Horacio. *Epístola a los Pisones*. Taurus. Madrid, 1987.
- Mc Kee, Robert. *El guión*. Alba Editorial. Barcelona. 2004
- Proop, Vladimir. *Morfología del cuento*. Akal. Tres Cantos, Madrid. 1985.
- Sánchez- Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Ariel, Barcelona. 2001.
- Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp. Madrid, 1991.
- Sófocles, *Edipo Rey*. Editorial Losada. Buenos Aires, 2004.
- Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa. Barcelona, 1996.
- Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Manon. Madrid, 2003
- Toole, F.X. *Million dollar baby*. Zeta Bolsillo. Barcelona, 2009.

Artículos

- Alés Sancristóbal, Andrés. *Las nuevas poéticas de Aristóteles a Robert McKee*. CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica, número 31. 2008.
- Esslin, Martin. *Aristóteles y los publicistas: El anuncio de televisión como forma dramática*. Pensar la publicidad. Volumen 1, número 1- p.83- 97.

- Laso, Esteban. *Anamnesis, catarsis, anagnórisis: una miniteoría filosófica del cambio terapéutico*. <http://estebanlaso.com/>

Fecha consulta: 3/05/2010