

Introducción al análisis estructural del relato cinematográfico.

Eva Parrondo.

Clase en la asignatura “Introducción al análisis de textos audiovisuales”, en el Máster *Investigación de la Comunicación como agente histórico-social*. Universidad de Valladolid. 4 de abril, 2017.

El análisis estructural del relato no se puede enseñar.

Roland Barthes.

El concepto de estructura.

1. Definición básica.

El sentido es un orden.

Roland Barthes¹.

El concepto de “estructura” es inseparable de la cuestión del significado así como de la necesidad humana de que el mundo, y en última instancia nuestra vida, tenga algún sentido.

Los humanos, gracias a la facultad del lenguaje, tenemos la capacidad simbólica “ilimitada de hacer que las cosas signifiquen”² así como tenemos la capacidad de crear una realidad organizada, “una ficción reguladora” (Nietzsche), ahí donde, en un principio, reina lo Real: el desorden, el caos y el sin-sentido (el sexo, la muerte, la violencia humana y la crueldad de la Naturaleza).

Si bien la recreación simbólica del sentido, fundamento de *la realidad humana*, es “extremadamente importante” para la vida (es, en palabras de Nietzsche, “indispensable”, “condición para la vida”), no hay, por ello, que perder de vista el hecho de que se trata de “una ilusión”³, de que, en última instancia, lo Real agujerea lo Simbólico: todo orden de sentido falla a la hora de cubrir, a la hora de defendernos, de lo Real: tanto de la Naturaleza “cruel e inexorable” (Freud) así como de la muerte, de la violencia (ajena y propia) y de la pasión sexual que nos habita.

La vida es eso: un rodeo, un rodeo obstinado, por sí mismo transitorio, caduco y desprovisto de significación. ¿Por qué razón en ese punto de sus manifestaciones llamado hombre algo se produce que insiste a través de esa vida y que se llama sentido? Nosotros le decimos *humano* pero ¿es esto tan seguro? ¿Es tan humano el sentido? Un sentido es un orden, es decir, un surgimiento. Un sentido es un orden que surge. En él una vida insiste en entrar, pero él expresa quizás algo que está totalmente más allá de ella, pues cuando vamos a la raíz de esa vida (...) sólo encontramos la vida unida a la muerte. A esto nos conduce la dialéctica freudiana⁴.

1 Barthes, La aventura semiológica, p. 52.

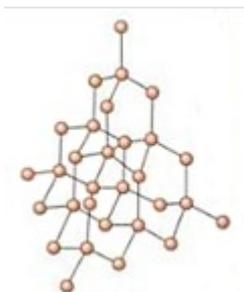
2 Roland Barthes, La aventura semiológica, p. 238.

3 Claude Lévi-Strauss, “Pensamiento ‘primitivo’ y mente ‘civilizada’”, en *Mito y significado*, p. 45. Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*.

4 Lacan, seminario 2, p. 347.

Decir que al principio del mundo humano era el Verbo es equivalente a decir que, al principio de la historia de la humanidad, era el Relato. Tal y como señala Roland Barthes, “el relato está presente en todas las épocas, todos los lugares, todas las sociedades (...) no existió nunca, en ninguna parte, un pueblo sin relatos (...) el relato está ahí como la vida”⁵.

Si el lenguaje y los relatos organizan, ordenan, significan *algo* y otorgan sentido, es porque están *estructurados* y esta estructura, “que configura la inteligibilidad de un relato”⁶ y que es lo que nos permite aproximarnos a su “sentido”⁷, puede ser reconstruida.



Reconstruir una estructura es dividir “un todo en partes” teniendo en cuenta que lo importante de estas partes internas no es su *contenido* individual (que puede variar) sino la relación de “solidaridad” que mantienen entre sí las partes (el hecho de que las partes “se condicionan mutuamente”)⁸, de tal modo que una alteración en el orden de las partes modifica las relaciones entre ellas y, por tanto, el sentido del conjunto.

Por ejemplo, si consideramos que una frase es una mini-estructura (cada palabra no como elemento aislado sino como un elemento cuya significación se ve determinada por el conjunto), podemos constatar que el sentido “no puede reducirse a la suma de las palabras”⁹ porque con sólo cambiar el orden de los elementos, de las palabras, se produce un significado y un sentido diferente. No se está diciendo lo mismo si se dice “no me esperaba nadie en la estación y llegué a Barcelona a medianoche”, que si se dice “llegué a Barcelona a medianoche y no me esperaba nadie en la estación” (frase extraída del principio de *Nada*, Carmen Laforet). En el primer caso, el significado de la frase tiene un sentido descriptivo (se describe una situación); en el segundo caso, el significado de la frase tiene un sentido *deseante*: se constata un cierto deseo de que hubiera alguien allí, en la estación, esperando, sobre todo porque era “medianoche” y no era “mediodía”.

Nótese, entonces, que el cambio de orden en el plano sintagmático (en el plano horizontal de la cadena de significantes) no sólo modifica el sentido de la frase (de un sentido descriptivo a un sentido deseante) sino que también modifica el valor de la palabra “medianoche”. En la segunda frase, la palabra “medianoche”, al ir delante del hecho narrado “no me esperaba nadie en la

5 Roland Barthes, *La aventura semiológica*, p. 163.

6 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 8.

7 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 52.

8 Émile Benveniste, “Tendencias recientes en lingüística general”, pp. 10-11.

9 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 166.

estación”, coge más peso narrativo, puesto que, al hacer entrar en juego el plano asociativo, vertical o paradigmático (“medianoche” por oposición a “mediodía”, “madrugada”, “mañana”, “tarde”, etc.), la palabra “medianoche” es la que otorga esa connotación un tanto dramática al conjunto de la frase.

2. Origen: el concepto de *sistema* y el signo lingüístico.

El concepto de “estructura” proviene de la lingüística moderna (Roman Jakobson acuña el término en 1929), disciplina que “tiene un doble objeto”: la facultad humana del lenguaje, “característica universal e inmutable del hombre”, y las lenguas “particulares y variables” en las cuales el lenguaje “se realiza”¹⁰. Cada lengua es “un producto social” autónomo, “un contrato colectivo” que “tiene sus reglas propias” (sintácticas, gramaticales, etc.), que cada individuo tiene que aprender para poder emplearla, para poder hablarla¹¹.

La lingüística moderna se inicia con el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, recogido en su *Curso de lingüística general* (1916), manual elaborado por sus discípulos a partir de las clases que Saussure dio a principios del siglo XX en Francia.

Para Saussure, “la lengua es un sistema [de signos] que no conoce más que su orden propio” y “en el que todas las partes deben considerarse en su solidaridad sincrónica”¹².

El signo lingüístico (núcleo estructural de cualquier lengua), tiene dos caras: el significado (“el concepto”, la idea, el contenido) y el significante (“la imagen acústica” de una palabra).



Con su teoría del signo lingüístico, Saussure propone la idea novedosa de que la relación entre el significado y el significante no es una relación natural y motivada sino que es una relación socialmente convencional así como arbitraria, tal y como ya nos indica el hecho de que en cada lengua se nombre una pipa de fumar con un significante distinto.

No obstante, “el nexo que une el significante al significado es arbitrario” no sólo por el hecho de que la unión entre un significado y un significante no es una “relación natural”¹³ sino también por el hecho de que un significante en sí mismo, un significante aislado, no significa nada: un significante significa sólo en la medida en que forma parte de *un sistema*, sólo significa “en función del

10 Benveniste, “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística”, pp. 20-21.

11 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 22.

12 Citado por Benveniste, “‘Estructura’ en lingüística”, p. 92.

13 Benveniste, “Naturaleza del signo lingüístico”, p. 49.

conjunto”¹⁴ en el que aparece y en función de “las relaciones de oposición” en las que dicho significante participa (ya sea en el plano sintagmático o en plano paradigmático)¹⁵. Por ejemplo, si en la frase *Sherlock Holmes se olvidó su pipa*, el significante “pipa” significa “pipa de fumar”, es en la medida en que, de forma inconsciente, oponemos “pipa” a otros significantes a los que está semánticamente asociado en el plano paradigmático (“pipa” *se opone* a “cigarrillo”, “puro”, etc.). Pero la misma frase –*Sherlock Holmes se olvidó su pipa*– cambia de significado y de sentido en el momento en que trasladamos el significante “pipa” a otro de sus posibles planos paradigmáticos (“pipa” *por oposición* a “cuchillo”, “metralleta”, etc.).



3. El análisis estructural.

La idea de Saussure de que la lengua es “un sistema” de signos está en la base del concepto de “estructura”, el cual fue elaborado por *El Círculo Lingüístico de Praga* (1926), uno de cuyos miembros más importantes fue el folclorista ruso Vladimir Propp. En su estudio *Morfología del cuento maravilloso* (1928), Propp parte de un análisis de unos cien cuentos populares eslavos para demostrar el hecho de que todos los cuentos, independientemente de la historia que en ellos se narra, siguen un mismo “modelo narrativo”, puesto que comparten *una estructura común que es fija*. Todos los cuentos analizados son variaciones de una misma estructura, esto es, de un mismo orden de relaciones entre las partes constitutivas del relato. Es decir que, “en la base de los cuentos”, Propp descubre la existencia de un “esquema de composición unitario”, de “una osamenta”, que “es el fundamento” de los múltiples argumentos diferentes¹⁶.

Entonces, las tres ideas básicas en las que se basa cualquier análisis estructural de un relato son:

1. Un relato es *un sistema* coherente cuyo *sentido* viene dado no sólo por la historia que se nos cuenta sino también, y más fundamentalmente, por *su estructura*¹⁷, es decir, por el orden de relaciones existente entre sus piezas, puesto que en un relato cada parte constituyente se relaciona con las otras partes constituyentes¹⁸.

14 Benveniste, “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística”, p. 25.

15 Benveniste, “Naturaleza del signo lingüístico”, p. 54.

16 Vladimir Propp, “Estructura e historia en el estado de los cuentos”, en *Polémica. Lévi-Strauss & Vladimir Propp*, p. 106.

17 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 52.

18 Benveniste, “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística”, p. 24.

2. Ninguna de las partes del relato significa por sí misma. Lo que define el sentido de cada elemento o unidad del relato son las relaciones que mantiene con las otras unidades o elementos¹⁹. Es “la estructura” lo que confiere “su significación” a cada una de las partes del relato²⁰.

3. Cada una de las piezas y de los elementos del relato cumple una función en “el conjunto que sirve para componer”²¹.

“La doctrina estructuralista enseña el predominio del sistema sobre los elementos” y “aspira a deslindar la estructura del sistema a través de las relaciones de los elementos”²².

La estructura de un texto filmico narrativo.

Si un texto filmico constituye una estructura es porque: 1. es una unidad coherente hecha de partes; 2. cada parte constituyente se relaciona con las otras partes constituyentes²³; 3. las partes constituyentes cumplen una *función*; 4. estas partes se ordenan de acuerdo a determinados principios constantes o leyes internas.

Con el concepto de “estructura” se nombran cuáles son las relaciones que mantienen entre sí las partes del sistema textual dado, así como la lógica que rige dicho orden de relaciones, con la idea de interrogar, “desde el *interior*”, cuál es *el sentido del texto* (no sus determinantes históricos, psicológicos, sociológicos, etc)²⁴. Por tanto, para aproximarnos al sentido que para nosotros tiene un relato cinematográfico no se trata sólo de “seguir el desarrollo de la historia”, se trata también de reconstruir la estructura narrativa reconociendo sus diferentes “niveles”²⁵.

Los pasos para reconstruir la estructura son (véase abajo sobre *Rebeca*):

- 1º. La transcripción.

Después de haber visto la película y de tener, por tanto, no sólo una visión global de la misma sino también nuestra experiencia personal de la película (para *dar sentido* a la película es importante apoyarnos en lo que *hemos sentido* durante la película), se vuelve a ver la película para ir apuntando, por orden, las diferentes secuencias. Se trata de que apuntemos de la forma más detallada posible (pero no de forma exhaustiva) lo que ocurre tanto a nivel de la historia como a nivel cinematográfico, no olvidándonos de la banda sonora. Anotamos frases del diálogo que nos parecen especialmente importantes, alguna idea que se nos ocurra y que queramos recordar, los fundidos o encadenados que aparecen (en caso de que los haya) y también aquellos planos o detalles de la puesta en escena o motivos musicales/sonoros que se repitan a lo largo de la película. Conviene apuntar especialmente aquello que llame nuestra atención o nos parezca significativo,

19 Benveniste, “‘Estructura’ en lingüística”, p. 93.

20 Benveniste, “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística”, p. 25.

21 Benveniste, “Tendencias recientes en lingüística general”, p. 10.

22 Benveniste, “‘Estructura’ en lingüística”, p. 98.

23 Benveniste, “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística”, p. 24.

24 Barthes, *La aventura semiológica*, pp. 79-80.

25 Barthes, *La aventura semiológica*, 170.

aunque sea un detalle. De vez en cuando no está mal apuntar el minutaje (para luego poder volver rápido a las diferentes secuencias de la película).

Este trabajo de transcripción es bastante tedioso pero tiene tres ventajas importantes: 1ª nos hace recorrer la película despacio y con más atención de la habitual = empezamos a ver cosas que no habíamos visto en el primer visionado porque, como ya no estamos tan pendientes de la historia, empezamos a atender al hecho de *cómo* está contada la historia (un “buen truco” para fijarse mejor en *el modo* cinematográfico en que está contada la historia es ver la película sin sonido); 2º. nos permite tener desde el principio “un esquema” global de la película con el que poder trabajar = al que poder volver todo el rato sobre todo para no liarnos con el orden de los acontecimientos narrativos; y 3º. nos permite darnos cuenta de algunas primeras conexiones entre diferentes partes de la película.

La transcripción yo la hago en folios empleando sólo una sola cara para poder, luego, desplegar la transcripción como si fuera un “mapa”: a mí esto me ayuda a encontrar “el tesoro” del sentido.

Para animarnos (= no saltarnos el trabajo de la transcripción), podemos pensar que esta primera fase ya es, en sí misma, “una operación individual de lectura”²⁶.

- 2º. La segmentación narrativa.

Una vez que hemos pasado la película al papel, se trata de hacer una “segmentación del texto”²⁷, es decir, de dividir el texto en “unidades significantes”²⁸ o “unidades de lectura”²⁹ para identificar cuáles son las piezas fundamentales del texto.

En el caso de un texto fílmico estos segmentos son 5 o 6. Cuando se trata de 5 segmentos las relaciones estructurales entre los segmentos son 1-5, 2-4 y el segmento 3 hace de segmento-bisagra. Hay que quedarse fundamentalmente con los elementos narrativos o de escritura cinematográfica que se repiten en cada segmento. Cuando se trata de 6 segmentos, que es el caso de relatos circulares, las relaciones estructurales entre segmentos son 1-4, 2-5, 3-6. El pliegue textual está entre el segmento 3 y 4.

Cada segmento puede estar constituido por una única secuencia, aunque lo más común es que cada segmento agrupe varias secuencias (cada secuencia está constituida por diferentes planos, a no ser que se trate de un plano-secuencia).

Es muy importante tener en cuenta que la “actividad analítica” llamada “segmentación”³⁰, que es una “operación fundamental”³¹, no se hace tanto al nivel de la historia que cuenta la película

26 Barthes, p. 286.

27 Benveniste, “Los niveles de análisis lingüístico”, p. 118. Barthes, p. 292.

28 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 58.

29 Barthes, p. 325.

30 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 45.

31 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 58.

(presentación, nudo, desenlace) sino que se hace al nivel de la escritura cinematográfica, de “la sintaxis” del propio texto³². Es decir que hay que segmentar a partir de las puntuaciones cinematográficas que están presentes en el interior del texto. El texto fílmico puede estar puntuado por fundidos a negro, por encadenados, por planos generales, por *flashbacks*, etc. Cada texto está puntuado de una forma particular, si bien la libertad textual está limitada por “leyes” o “reglas gramaticales” propias de la sintaxis cinematográfica³³.

El criterio principal que hay que seguir para segmentar es que la segmentación nos permita *reconstruir* la unidad, la coherencia interna, del texto (la segmentación tiene que ser útil para el análisis). Es decir que, aunque el texto fílmico se despliega de forma diacrónica (como una cadena temporal: con un principio, una mitad y un final), para segmentarlo tenemos que procurar leerlo como “una totalidad” sincrónica en la que las diferentes partes están necesariamente relacionadas. Como señala el antropólogo Claude Lévi-Strauss en relación con el análisis estructural de los mitos, hay que intentar leer el texto “como leeríamos una partitura musical”, es decir, “intentando leer la página entera, con la certeza de que lo está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta y así sucesivamente”, puesto que el significado y el sentido del texto fílmico “no está ligado a la secuencia de acontecimientos” narrativos sino que, más bien, está ligado a las relaciones que pueden establecerse entre diferentes acontecimientos narrativos, “aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia”³⁴.

- 3º. Nombrar cada segmento.

Para establecer cuál es la relación que une entre sí las diferentes piezas del texto (el texto como puzzle o como tejido), es muy útil *nombrar* cada segmento = en una frase resumir el sentido de cada segmento teniendo en cuenta la función lógica-temporal que cada segmento cumple dentro del relato. Esto también ayuda a comprobar si hemos segmentado bien o no porque hay que tener en cuenta que no siempre un fundido a negro o un *flashback* marcan un segmento.

Tenemos que partir de la base de que la relación entre las piezas *siempre sigue una lógica*, una coherencia interna = las piezas del texto *siempre encajan*. Si la lógica interna nos falla, conviene comprobar si, variando algo la segmentación, logramos dar con la lógica textual.

Después de haber reconstruido la estructura, y apoyándonos en nuestro análisis de la estructura, escribimos cuál es el sentido que le damos al discurso fílmico. Es importante tener en cuenta que no hay un único sentido. Una misma persona puede dar sentidos distintos a un mismo texto a lo largo

32 Barthes, La aventura semiológica, p. 62.

33 Barthes, La aventura semiológica, pp. 61-62.

34 Lévi-Strauss, “Mito y música”, en *Mito y significado*, p. 80.

de su vida y también cada persona puede dar un sentido diferente al discurso que se despliega en el texto fílmico o a un sólo hilo del texto fílmico. Cuando interpretamos un texto no se trata de agotar el texto, de intentar dar sentido a todo. El único requisito metodológico es que el sentido que demos al texto se apoye tanto en la estructura como en la literalidad del texto: hay que intentar refrenar nuestro impulso especulativo.

Caso de análisis didáctico: *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940).

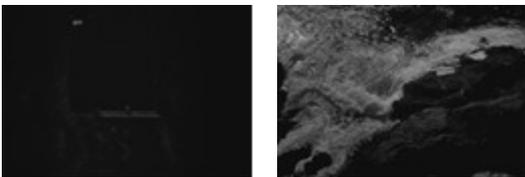
I. La estructura.

La película de Alfred Hitchcock *Rebeca* consta de 5 segmentos narrativos.

Estos segmentos están marcados por la repetición de un plano general del mar agitado (véase segmentación abajo).

¿Cómo sabemos que lo que segmenta son los planos del mar y no otras posibles puntuaciones cinematográficas clásicas presentes en este texto fílmico, como son los encadenados, los fundidos a negro o los planos generales del exterior de *Manderley*)?:

A. Como el criterio fundamental de la segmentación es reconstruir la unidad, la coherencia interna del relato, “lo lógico” en el caso de *Rebeca* es que la “clave” para la segmentación esté en la bisagra entre el presente narrativo y el *flashback* (que abarca el resto de la película), puesto que se produce aquí una clara división dentro del relato.



Si en cualquier texto fílmico, el primer segmento es crucial, puesto que es el segmento que aporta mayor cantidad de información narrativa, en esta película este segmento inicial tiene un peso narrativo especialmente importante en la medida en que se diferencia radicalmente de los siguientes segmentos: el segmento inicial es el único que pertenece al presente narrativo, es el único segmento onírico y también es el único que cuenta con la *voz-over* de la protagonista (mientras se nos muestran las imágenes *subjetivas* de su sueño).

B. Cuando segmentamos, según esta “pista” de los planos generales del mar, pista que nos da el propio texto, descubrimos que, efectivamente, aparece una lógica narrativa:

Sueño+*flashback* con *la historia que explica el sueño*:

1º. confusión entre el amor y la muerte. Romance “prohibido”-transgresor en MonteCarlo (amor “a primera vista” conectado al suicidio de Maxim en el Acantilado, la protagonista vendría a “ocupar

el lugar” de la Otra mujer, la diferencia de edad, la diferencia de clase) que conduce al lugar del enigma del Otro: la Cabaña de la Playa.

2º. la fantasía de la Otra mujer/enigma del Otro sexo: la Otra mujer como “fantasma”, como “sombra”, que se interpone entre la protagonista y Maxim.

3º. Rebeca vuelve *de entre los muertos*: confusión real entre Rebeca y prota: suicidio.

4º. Ley Simbólica: lo que resucita y “se resuelve” es el fondo violento, fatal, de la pasión amorosa. Esta Ley se opone a la Ley jurídica, que se preocupa por la verdad (que es una verdad a medias: Rebeca se suicidó) y no por el saber de la conexión entre la violencia humana (la pulsión de muerte) y la pasión sexual-amorosa.

C. Comprobamos que al plegar los segmentos pertenecientes al *flashback*, estos se conectan.

- conexión entre 1 y 4: “se resuelve” confusión entre amor y muerte = saber que el impulso asesino, la violencia, está en el fondo de la pasión amorosa.

- conexión entre 2 y 3: no se puede enterrar ni la pasión ni la violencia porque “resucitan”.

D. Comprobamos que esta segmentación respeta la unidad interna. Por ejemplo, podríamos pensar que el prolongado fundido a negro del minuto 17, que separa “el romance” de “la boda”, marca dos segmentos diferentes. Pero, entonces, se rompería *la unidad necesaria* del motivo visual/narrativo de “los 3 viajes en coche”: 1º romántico+2º declaración de amor+3º llegada de los recién casados a Manderley (versión oscura de los paseos previos). Esto nos hace considerar los fundidos a negro y los planos generales del exterior de Manderley no como elementos que segmentan sino como puntuaciones dentro de los segmentos (encadenados hay tantos que los descartamos desde el principio como significante cinematográfico segmentador).

II. Análisis interpretativo.

Voy a desplegar un breve análisis de la película cogiendo como hilo la *voz-over* de la protagonista.

La *voz-over* de la protagonista es una voz narradora y, dentro del relato, cumple dos funciones. Por un lado, nos introduce en el *flashback*; y, por otro, nos anuncia “el cogollo” de lo que está por venir: el relato de nuestra protagonista, que vendría a explicar su sueño inicial, tiene que ver con la historia de una pérdida: “Nunca podremos volver a Manderley. Esto es seguro”.

Ahora, ¿de qué pérdida se trata?, ¿qué significa la pérdida de Manderley?

Podríamos decir, en primer lugar, que esa siniestra casa gigante



representa el ancestral-infantil “hogar familiar”, hogar cargado con un aplastante pasado mortuorio (cuadros de mujeres de la familia muertas) del que hay que liberarse para vivir el tiempo presente. Recordemos que un año antes de viajar a Manderley, la protagonista, que ya había perdido a su madre, ha perdido a su padre, con quien ya había visitado Manderley como “turista”. Por tanto, la pérdida de Manderley significaría la pérdida de “una vida pasada”, de algo vivido en otro lugar-tiempo: “algunas veces, en mis sueños, sí que regreso a esos días extraños de mi vida que comenzaron para mí en el sur de Francia”.

En segundo lugar, Manderley representaría el lugar en el que se despliega una fantasía pesadillesca *femenina*:

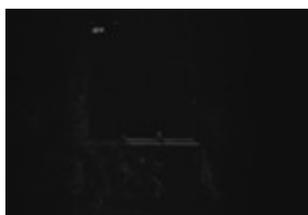


voz-over de Sra. Van Hopper: “Era la hermosa Rebeca Hendrik. Dicen que la adoraba ¡Era la hermosa Rebeca Hendrik! No se ha repuesto de la muerte de su mujer”.

Se trata de la fantasía clásica de que, entre una misma y el hombre amado, hay Otra mujer, una *que sí sabe* qué es “ser una mujer”.



Por tanto, perder Manderley significaría perder esta fantasía de “la Otra”.



Pasado: la sombra de la Otra Presente: el vacío tras la ventana

En tercer lugar, podríamos decir que, como Manderley es un caserón cuyos “muros miran fijamente” (*staring walls*: voz-over de la protagonista)



perder Manderley significaría perder la mirada (infantil).

En Manderley, lugar que es visto por primera vez (en el pasado narrativo) desde el punto de vista subjetivo de la angustiada protagonista,



se despliegan dos miradas.

Por un lado, la mirada investigadora de la protagonista,

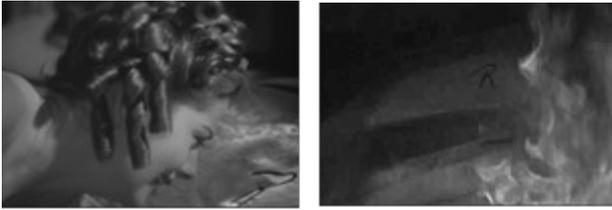


mirada que se dirige fundamentalmente a descubrir “el secreto” de *la feminidad* de la Otra mujer.

Esta investigación del *secreto tras la puerta* a lo que, en último término, conduce es al vacío,



es decir, al abismo de la propia pasión amorosa,



pasión que se debate entre las frías “corrientes subterráneas” de la muerte



“La Sra. de Winter lleva muerta casi un año”.

y las calurosas llamas de la vida.



“Rebeca murió. Eso es lo único cierto. Rebeca murió. No puede hablar, no puede testificar, no puede hacerte ningún daño”.

Por otro lado, también se despliega en Manderley, “el lado oscuro”, terrorífico, de la mirada de Maxim.



Protagonista en off: “¡No me mires así!”

Es cuando, en la Cabaña de la Playa, sale a la luz la verdad de que Maxim realmente no quería a Rebeca

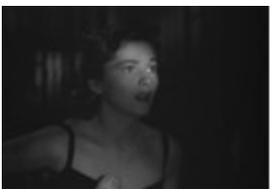


¡La odiaba!



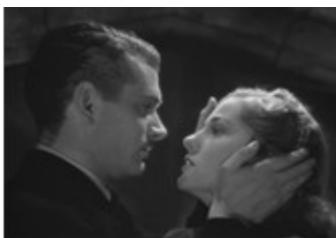
Fui arrastrado por ella

que ambas miradas caen. Aquí ya no hay un contraplano de Maxim desde el punto de vista subjetivo de la protagonista



sino que lo que hay es la historia de Maxim sobre su relación con Rebeca.

Es el acceso a la infeliz historia de Maxim con Rebeca, historia que, en parte, se mantiene “secreta” (“me contó todo sobre ella, todo. Cosas que nunca contaré a nadie”), lo que causa la caída de la mirada investigadora de la protagonista con respecto a la Otra mujer.



“¡Oh, se fue para siempre! aquella mirada joven y alegre que yo amaba. No volverá nunca. La maté al contarte todo lo de Rebeca”.



Juez a Maxim: “¿Usted y la difunta Sra. de Winter eran felices?”

Ahora, resulta que esta caída de la mirada de la protagonista y de la mirada seductora/terrorífica de Maxim es inseparable del auténtico amor.



beso *light*



beso auténtico

es decir, del amor que ya no es un amor a “primera vista”



que se dirige a la cámara (a la mirada del Otro)



sino que es un amor a “segunda vista”



“¿puedes mirarme ahora a los ojos y decirme que me quieres?”

que se dirige en la dirección contraria a la mirada del Otro.



Este amor auténtico, que tiene como fondo las llamas que destruyen esa “misteriosa y silenciosa” casa que es Manderley, vendrían a ser las mismas llamas que dan “luz” a la voz de la protagonista,



puesto que es esto, su propia voz, su propia palabra, su propia historia, lo que la segunda Sra. de Winter “gana” gracias a la pérdida de Manderley.

Segmentación narrativa de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940).

I. Secuencia del sueño: “Anoche soñé que volvía a Manderley” ... “Nunca podremos volver a Manderley. Esto es seguro. Pero, algunas veces, en mis sueños, vuelvo allí, a los extraños días de mi vida que para mí empezaron en el sur de Francia”.



II. Inicio del *flashback*. Confusión entre el amor y la muerte.

Este segmento va desde el Acantilado (lugar de tentación de suicidio de Maxim-encuentro romántico de pareja protagonista+donde Maxim descubrió en luna de miel que su matrimonio con Rebeca era “un fraude”= tuvo el deseo de matarla



hasta el final de la escena de la primera visita de la protagonista a la Cabaña de Rebeca en la playa (lugar de la muerte de Rebeca) + cabreo de Maxim = la protagonista llora (pañuelo de R)+ plano de la pareja con ella mirando pañuelo se encadena con plano del mar.



Acontecimientos narrativos de este segmento:

1. Romance huracanado: hotel+desayuno (es huérfana)+ le pinta (“no capta perspectiva”) + Maxim hombre atormentado y “destrozado” por la muerte de “la bella Rebeca Hendrik” + pesadilla con R+

1º paseo coche

baile romántico-goce sexual



2º paseo coche: “quisiera tener 36 años, ir vestida de negro y con collar de perlas”+Maxim se declara+se enfada y le pide que no tenga nunca 36 años.

Fundido a negro (17’27 mns).

2. Boda precipitada + llegada a Manderley: 3º paseo en coche: versión “oscura” de paseos románticos: PG subjetivo de Manderley como “casa de terror”.

Encadenado.

3. Primer día: dormitorios: Este-protagonista/Oeste-Rebeca.

Fundido/PG de exterior Manderley de día.

4. Segundo día: Abogado+de la biblioteca al gabinete: “la Sra. de Winter murió hace un año” + rompe Cupido.

Encadenado

5. hermana Beatrix y marido: la comparan con R (no monta, no baila, no navega, no sabe hacer nada)+ “no conoce la historia” de R.

6. paseo+cabaña de la playa: entre las rocas (45 mns) y entra en cabaña: manta con R de W+ Ben: “ella se fue al mar, no volverá nunca más”+ vuelve por rocas y Maxim cabreado, ella llora: PP pañuelo R (49’13ms).

III. La fantasía de la Otra mujer/enigma del Otro sexo.



Desde que va a tener conversación con abogado sobre Rebeca (le pregunta sobre cabaña de la playa, investiga sobre su muerte, se queja de que todos la comparan con R “¿cómo era R en realidad?”/ “creo que era la criatura más hermosa que he visto”) hasta primera visita al dormitorio de Rebeca+condensación entre Sra. Danvers-el mar agitado-el cuaderno de direcciones de R.



Acontecimientos narrativos:

1. conversación con abogado: quiere aprender a ser Sra. de Winter.

Encadenado.

2. Revista de Belleza: se viste de negro+collar de perlas (como R). Película de luna de miel. “Me gustaría que nuestra luna de miel hubiera durado eternamente”: la película se quema. Se descubre que ella ha roto “el valioso” Cupido chino de gabinete de R. “Tantos ojos observándome”. “Quizás por eso te casaste conmigo. Sabías que era torpe, sin experiencia y nadie murmuraría” PP de su mirada terror (57’41), “no me mires así”, “es difícil convivir conmigo”, “¡nuestro matrimonio es un éxito!”. Plano de beso en peli de luna de miel.

Fundido (59’38)

3. Plano detalle de carta de Maxim: se ha ido a Londres. Prota llorando (IGUAL QUE FINAL DEL SEGMENTO 2) mira x ventana (IGUAL QUE PRINCIPIO DE ESTE SEGMENTO): ve a Danvers en ala Oeste. Va para allá. Aparece Jack “el primo favorito de R”.

4. Entra en dormitorio de R. Mismo tema musical romántico de ella y Maxim. Llega Sra. Danvers recorrido x cosas de R hasta cama y camisón. La acusa: “¿Cree que los muertos nos observan?”, Rebeca “los contempla a ustedes juntos”. “Escuche el mar, es tranquilizante”. Prota huye (1’10).



IV. Rebeca vuelve *de entre los muertos*: confusión real entre Rebeca y prota.

Desde



“yo soy la Sra. de Winter ahora” (SEGMENTO 2, n.º 4: “la Sra. de Winter murió hace un año”) hasta escena de la playa en la que Ben dice “la otra no volverá”



1. “Yo soy la Sra. de Winter ahora” (SEGMENTO 2, n.º 4: “la Sra. de Winter murió hace un año”)+Maxim llega de Londres+ ella pide baile de disfraces+diseña soldado+la Danvers le da idea de copiar vestido cuadro de Carolina de Winter.

PG exterior noche de Manderley

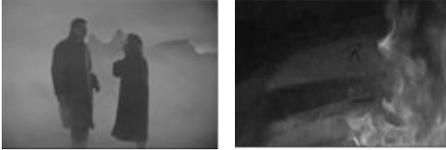
2. llegan Beatrix y marido (SEGMENTO 2, n.º 5: cuando la comparan con R)+ ella con vestido de Rebeca *es* Rebeca: “¡Rebeca!” (Beatrix) +Maxim se enfada (SEGMENTO 2, n.º 6)+

ella se va a habitación de R (SEGMENTO 3, n.º 4) a pelearse con Danvers “no puede vencerla”, “no puede ocupar su lugar”. Cae sobre cama de R llorando (TERCERA VEZ)+ Danvers abre ventana: tentación de suicidio. Cohetes: aparece cuerpo de R, prota se va detrás de Maxim, PP de Danvers (1’20) encadena con reloj (se aproxima “la hora de la verdad”) y con ella por las rocas de la playa+niebla:



V. Ley jurídica (“veredicto de suicidio” de Rebeca) *versus* Ley Simbólica (Maxim y prota = “asesino+cómplice”).

Desde el plano del mar (extraña elipsis temporal de un día) y el encuentro con el abogado (el barco de R “va a resucitarlo todo” = impulso asesino de Maxim) hasta el final: R de la cama ardiendo.



Acontecimientos narrativos:

1. Encuentro con abogado. Busca a Maxim en cabaña de R. Es el fin, R “ha vencido”. Han encontrado cuerpo de R: “yo lo puse allí” “¿puedes mirarme ahora a los ojos y decirme que me quieres?”... ella le dice “sabía que querías a R” “¿de qué estás hablando?. La odiaba”. Le cuenta la hª con R, que deseó matarla en luna de miel y cabaña cuando ella le contó embarazada de Frank. “Se preguntarán ¿quién es la que está enterrada en la cripta?” (una sin-nombre = prota). Planean cómo evitar cárcel: “Rebeca está muerta, no puede hablar, no puede testificar, no puede hacerte ningún daño” = los 2 criminales cuando la ley (fuera de campo) llama (por tfno).



Encadenado (1'35)

2. En depósito de cadáveres con juez y abogado: Maxim “se equivocó” en identificación cadáver.

Fundido (1'37)/PG exterior Manderley.

3. Biblioteca ante el fuego antes del juicio. Beso de verdad. Miran fuego.

Encadenado.

4. Juicio. Ella se desmaya y “le salva” de “perder la cabeza”.

Encadenado.

5. Chantaje de Jack en el coche+con juez en el bar: la carta de Rebeca+Jack sabe la hª+Danvers da información Dr. Baker.

Encadenado.

6. ella a Manderley. Los hombres a Londres: Dr. Baker. Rebeca tenía cáncer = “veredicto de suicidio”.

7. Vuelta a Manderley. Manderley en llamas por Sra. Danvers: “dijo que destruiría Manderley antes de vernos felices allí”.