



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

*“LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR: LA ESTRUCTURA NARRATIVA COMO  
CONSECUENCIA DE LA PERSPECTIVA BIFOCAL”*

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR INTERDISCURSIVIDAD:  
CINE, LITERATURA E HISTORIA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

BRICIA JAHEL MARTÍNEZ MARTÍNEZ

ASESOR: DR. VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

MARZO 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIA

Dedico este trabajo a las fibras elementales que me conforman como profesionista y ser humano.

A la máxima casa de estudios, la UNAM, y a la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, por brindarme las herramientas para mi formación profesional.

A la suave torre de arena que jamás se derrumba, por forjar la madurez y fortaleza de mi espíritu errático: **mi madre Florinda.**

A la dulce y noble cajita de Pandora, por guardar en ella los susurros secretos de mis defectos o virtudes, y darme su consejo: **mi hermana Gina.**

Al hábil Minotauro que ha sabido inculcar en mí, con su ejemplo, el significado de las palabras astucia y responsabilidad: **mi hermano Francisco.**

A la pequeña y tierna turquesilla, por abatir a la tristeza con su acuática sonrisa: **mi sobrina Omaxali Noxiuh.**

Al silencio que se oculta siempre tras mi espalda: **mi padre Josafat.**

A mi compañero dormilón y nocturno: **Bibi.**

A las furias tempestuosas, cómplices de las charlas esotéricas, filosóficas y emocionales: **Mayra, Carito, y Mau.**

A la vida acompañada de su sino misterioso, que me ha orillado a transitar por los senderos multiformes del tiempo, para cerrar un círculo más de mi volátil existencia.

A todos, muchas gracias.

Bricia Jahel Martínez Martínez

## ÍNDICE

|   | Págs. |
|---|-------|
| INTRODUCCIÓN.....   | 5     |
| CAPÍTULO 1 LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO.....                          | 8     |
| 1.1 EL NIVEL DE LA HISTORIA.....                                    | 9     |
| 1.1.1 Unidades distribucionales.....                                | 11    |
| 1.1.2 Unidades integrativas.....                                    | 12    |
| 1.2 LA DIMENSIÓN ACTORIAL.....                                      | 13    |
| 1.2.1 Nombre y atributos.....                                       | 14    |
| 1.2.2 Los personajes y las acciones.....                            | 18    |
| 1.2.3 La importancia del discurso figural.....                      | 20    |
| 1.3 LA DIMENSIÓN TEMPORAL.....                                      | 23    |
| 1.3.1 El orden.....   | 23    |
| 1.3.2 La duración y los tempos narrativos.....                      | 26    |
| 1.3.4 La frecuencia.....  | 29    |
| 1.4 LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS.....                                 | 30    |
| CAPÍTULO 2 JULIO MEDEM Y <i>LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR</i> ..... | 36    |
| 2.1 ¿QUIÉN ES JULIO MEDEM?.....                                     | 36    |
| 2.2 <i>LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR</i> .....                      | 41    |
| 2.2.1 El proyecto y la realización.....                             | 41    |
| 2.2.2 Las obsesiones de Medem.....                                  | 44    |
| 2.2.3 La recepción.....   | 47    |

|   |    |
|---|----|
| CAPÍTULO 3 OTTO Y ANA, SU SER Y HACER PARA LA COSNTRUCCIÓN DE<br><i>LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR</i> ..... | 50 |
| 3.1 LA HISTORIA DE LAS CASUALIDADES.....  | 50 |
| 3.2 OTTO, ANA, Y SUS VISIONES.....  | 56 |
| 3.2.1 La niñez de Ana y Otto.....   | 56 |
| 3.2.2 La adolescencia.....  | 60 |
| 3.2.3 Ana y Otto se hacen adultos.....  | 63 |
| 3.2.4 La separación.....  | 65 |
| 3.2.5 En el Círculo Polar.....  | 69 |
| 3.2.6 El final de los amantes.....  | 73 |
| 3.3 LOS SALTOS TEMPORALES Y ESTRUCTURA NARRATIVA.....   | 75 |
| CONCLUSIONES.....   | 81 |
| FUENTES.....  | 85 |

## INTRODUCCIÓN

*“...Es bueno que las vidas  
tengan varios círculos...”*

*Otto.*

*“...Se puede correr hacia atrás,  
unas horas atrás, toda una vida...”*

*Ana.*

¿Quién no ha querido retroceder en el tiempo y contar su propia historia, dar la impresión personal del mundo que nos rodea, que gira en su órbita dando movimientos circulares, tan parecidos al ciclo de la vida misma? Si fuera posible ¿cómo elegirían explicarla?

El presente trabajo reúne tres discursos distintos; el primero es el del alma subjetiva la que habla, el mundo de los sentimientos y las visiones del eco infinito de casualidades y destino; aunado a esta primera razón, encontramos el segundo lenguaje, la representación de dicho universo subjetivo que se plasma a través de las imágenes conmovedoras en *Los amantes del Círculo Polar* que Julio Medem nos invita a presenciar mediante elementos cinéticos; y por último el lenguaje formal, la síntesis de los elementos subjetivos y cinéticos que aterrizan en la función estructural.

Para poder explicar el funcionamiento de lo estructural utilizaremos la teoría narratológica, de la cual hablaremos en el capítulo uno; en él abordaremos la construcción del relato con base en varios elementos. Para ello hemos considerado pertinente utilizar a Luz Aurora Pimentel, Mieke Bal, Helena Beristáin, y Arnulfo Sánchez González, como adyuvantes teóricos del capítulo uno.

En el primer punto del capítulo se reflexiona sobre las unidades mínimas por las cuales se mueve la diégesis. Las hemos clasificado en unidades distribucionales e integrativas, y se da una breve descripción de ambas, además, de explicar su función dentro del relato.

El segundo punto de este mismo capítulo versa sobre la importancia de la dimensión actorial, es decir, nos centramos en hablar sobre la importancia que tienen los personajes dentro de la diégesis, comenzamos por determinar la importancia del nombre y los atributos del personaje, así como la perspectiva y la focalización figural que son de gran importancia para efectos de este trabajo; trata también lo referente a las acciones de los personajes y como ellas determinan la función figural dentro de la misma diégesis.

El tercer punto corresponde al nivel temporal del relato; éste aborda el movimiento de relato con respecto a su relación con el tiempo, es decir, la forma en el que se manifiesta el tiempo mediante el ritmo, la frecuencia y el orden.

El último punto, nos enfocaremos a hablar sobre la estructura narrativa que puede adquirir el relato en función de los personajes, sus acciones (determinadas por las facultades de su ser y hacer), y los aspectos temporales que conforman el relato.

Nuestro capítulo dos está enfocado a explicar la subjetividad del filme *Los amantes del Círculo Polar*; dicha subjetividad está clasificada como marca personal del director Julio Medem; pero también explicaremos que esta marca personal tiene una razón de ser, es decir, pertenece a ciertas cuestiones ideológicas de un movimiento importante para la trascendencia del cine español (posterior al franquismo), pero sobre todo para el País Vasco (Euskal Herria).

Hablaremos también sobre cuestiones relativas al proyecto del filme, a la realización y la recepción que tuvo, así como de la presentación de ciertos elementos que lo hacen resaltar, uno de ellos es precisamente su estructura narrativa.

Por último se desarrolla un análisis en el cual se busca entender la estructura narrativa que posee *Los amantes del Círculo Polar*, mediante los elementos propuestos por la narratología, y los cuales definimos en el capítulo uno.

El presente trabajo parte de la idea de que los estudios estructurales no simplemente son un cúmulo cerrado que se limita a analizar al texto literario, sino también, vemos las posibilidades de utilizar teorías literarias que pueden ser factibles para revisar otro tipo de discursos como el cinematográfico, e incluso dialogar formalmente con un lenguaje subjetivo, como el que pretende contarnos Julio Medem con *Los amantes del Círculo Polar*, marcado por la circularidad de la vida, las casualidades y el destino, siempre mirando hacia atrás, desde un punto pero con dos visiones distintas.



## CAPÍTULO 1

### LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO

La creación literaria va siempre ligada a la constante relación entre realidad y ficción; muchos nos hemos sentido identificados con los sentimientos que plasma el poeta, los personajes de alguna novela o cuento, no sólo por las actitudes que ellos poseen, pues pareciera que ellos se alegran y sufren de la misma manera en que ocurre en nuestras vidas humanas, sino por las circunstancias que acontecen en la historia.

Mientras Platón nos embellece la creación literaria manejándola como una manifestación de las musas en el hombre, un trance mágico por medio del cual los seres humanos construíamos un vínculo momentáneo entre lo terrenal y lo divino, Aristóteles nos ofrece una visión algo más objetiva; la creación literaria es en una parte inspiración, en otra estructura.

De esta base partieron los siguientes estudios literarios, principalmente el estructuralismo, el cual concreta las bases para el estudio del relato en la narratología.

De inicio nos enfocaremos en el nivel de la historia donde hablaremos sobre la sucesión de acciones que se agrupan, con la finalidad de dar un panorama general de cómo se van hilando los sucesos en nuestro análisis del capítulo tres.

Posteriormente nos centraremos en los personajes, su construcción y la importancia que desempeñan dentro de la historia; pasaremos después al tiempo en donde se concreta la relación entre la historia y el discurso, y por último trataremos los tipos de estructura que puede adquirir el relato.

## 1.1 EL NIVEL DE LA HISTORIA

Al referirnos al término “historia” es preciso hacer una distinción; la historia, también llamada diégesis, está descrita por los teóricos estructuralistas como un mundo imaginario que se encuentra suscrito a una realidad; no se puede escribir sobre algo que no se conoce, aún siendo una realidad no material como las emociones, esto anterior podría prestarse a cierta ambigüedad como pensar en que los vampiros de Goethe son reales y conocidos; y es cierta medida verdadero, puesto que se les ha humanizado, tienen un cuerpo, dos ojos, dos brazos, dos piernas, en fin, lo que un ser humano real posee; sin embargo, también adquiere otras cualidades como vida después de que ha muerto, y esto es meramente ficcional. En palabras de Helena Beristáin:

La obra literaria establece una realidad autónoma y distinta a la del referente, una realidad que se basta a sí misma, pero que mantiene en diversos grados una relación con la realidad de la referencialidad, puesto que utiliza los datos que proceden de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza en función de otras consideraciones para construir con ellos otra realidad que es verosímil pero no verdadera.<sup>1</sup>

Tal como dice Beristáin, esos datos se reorganizan y es entonces cuando entra la función de lo real en la historia, a esa organización de referentes se le llama discurso.

Es cierto que debe existir una relación inquebrantable entre la historia y el discurso para que el relato tenga razón de ser. Esta relación historia-discurso se lleva a cabo cuando se utilizan ciertos elementos, los más importantes son el

---

<sup>1</sup> Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato*. México, UNAM, 1984. pp. 25-26.

narrador y el tiempo; con base en ellos Genette nos dice que existen tres niveles de conectar la historia con el discurso:<sup>2</sup>

- a) El nivel diegético, que corresponde a las acciones ficcionales primarias, son el punto de partida por el que se va desarrollando la historia.
- b) Nivel extradiegético, concierne a las acciones del nivel diegético pero narradas por un narrador externo a ellas.
- c) Nivel metadiegético, implica otra narración dentro de la diègesis principal.

No abordaremos cada uno de estos niveles en este apartado, nos dedicaremos más concretamente a detallar el funcionamiento del primer nivel, el diegético.

Como ya hemos dicho, el relato es un conjunto de relaciones en las que se involucra el desarrollo de acontecimientos mediante acciones que van conectándose tanto por un narrador como por el tiempo.

El movimiento de la historia depende de ciertos elementos, Tomachevski los define como motivos, estos motivos son las unidades sintácticas mínimas del relato y que, además, clasifica de acuerdo a su operatividad en:

- 1) Motivos dinámicos, son los que motivan el cambio en las situaciones.
- 2) Motivos estáticos, los que no modifican la situación.
- 3) Motivos asociados, denominados unidades distribucionales.
- 4) Motivos libres, son las unidades integrativas o eslabones de encadenamiento causal.

Los que más conviene en este apartado son los motivos libres y asociados que detallaremos a continuación.

---

<sup>2</sup>*Op. cit.* pp. 27-28.

### 1.1.1 Unidades distribucionales

De acuerdo con Benveniste, las unidades distribucionales son aquellas que se relacionan con elementos de su mismo nivel; es decir, son situaciones que propician el encadenamiento, van hilando la narración operando como actos consecuentes y complementarios, estas unidades quedan divididas en dos:<sup>3</sup>

a) Nudos, núcleos, funciones cardinales o motivos asociados, para Roland Barthes, los nudos son los que detonan el desarrollo de las acciones, y además, implican un riesgo para el movimiento de la historia porque se abre con ellos la posibilidad de un alternativa, esto se debe a que cada nudo da pauta al inicio, mantienen esa situación inicial, o cierra la posibilidad de que ésta continúe; es por ello que cada nudo cumple con una doble función que puede ser:

- Consecutiva, cuando la relación es temporal, es decir, existe un antes y un después.
- Consecuente o lógica, cuando la relación es de causa- efecto.

Con relación a lo anterior, podemos decir que las relaciones entre los nudos dan lugar a una progresión silogística, es decir, si se va a llegar de A a E, necesariamente se debe pasar por los procesos B, C, y D.

El encadenamiento de los nudos forzosamente debe cumplir con tres momentos:

- 1- Apertura de una posibilidad, que involucra una conducta que es posible cumplir o un acontecimiento que es posible prever.
- 2- La realización de lo anterior.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.* pp. 30-32.

3- La clausura de la realización, ya sea con un resultado negativo o con uno positivo.

A esta relación de nudos constituida por una sucesión lógico-temporal se le denomina secuencia.

b) Catálisis, es otra de las unidades distribucionales, estas son las que ocupan el espacio narrativo entre los nudos y aparecen como extensiones descriptivas. De acuerdo con Barthes, las catálisis aceleran, retardan, reimpulsan o anticipan el discurso. La función principal de las catálisis es completar la información dada en los nudos, por lo que no puede separar su función de ellos.

#### 1.1.2 Las unidades integrativas

Las unidades integrativas tiene una naturaleza paradigmática, su sentido está en otro nivel; ese otro nivel puede ubicarse dentro de las acciones de los personajes, al igual que las distributivas se dividen en dos:<sup>4</sup>

a) Índices, remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica que puede ser de temor, alegría o sospecha. Forman una red de anticipaciones que posteriormente pueden retomarse, explotarse o integrarse en otros elementos con el objeto de producir el efecto de realidad, tiende a definir o describir a las personas.

Los personajes resultan caracterizados de manera explícita por los índices cuando sus rasgos peculiares son atributos mencionados por el discurso, e implícitamente cuando su idiosincrasia se advierte en su conducta, es decir, de

---

<sup>4</sup> *Ibidem.* pp.38-41.

sus acciones, dado que las acciones importan en la medida en que se refleja la índole y la voluntad de un personaje.

Podemos encontrar indicios de muchos tipos, incluyendo los que no son verbales, estos pueden ser la vestimenta de un personaje, el cual aporta un significado, también pueden ser ejemplos de indicios la búsqueda de las metas, o los valores; este tipo de indicios se encuentran en el nivel de las acciones y de igual manera aportan un significado. Los indicios al nivel del discurso los encontramos en lo que concierne al tiempo.

b) Informaciones, sirven para identificar y situar los objetos y los seres de la historia en un tiempo y un espacio determinados. Poseen la función de autentificar la realidad referida y enfatizar la ficción en lo real. Son considerados como datos puros que refieren a lugares u objetos.

Los lugares y los objetos cumplen con una función social y cultural determinada, añaden una cierta significación que complementan el relato; por ejemplo, no es indiferente que una acción ocurra en un espacio abierto o en uno cerrado, en un desierto o en una ciudad, en una playa o frente a un altar, los espacios pueden también ser metáforas que complementen los estados de ánimo de algún personaje, o incrementen los niveles de tensión o los suavicen.

Hasta aquí hemos llegado con lo que se refiere al nivel de la historia, su función y sus elementos para su movimiento y desarrollo.

## 1.2 LA DIMENSIÓN ACTORIAL

De acuerdo con lo dicho por el estructuralismo, el personaje debe analizarse como un ente inherente al relato, no puede ser tratado como un ser humano real, aunque es importante decir que no carece de un orden moral y psicológico,

además de ser una construcción con bases discursivas y narrativas que posee propiedades significantes.

Tanto Phillipe Hamon como Roland Barthes coinciden en que el personaje no es un ser “humanizable” del todo; para el primero es un sistema de equivalencias que regulan la legibilidad del texto; para el segundo, es una “figura” producto de la combinación de varios elementos.<sup>5</sup>

El personaje está limitado a ofrecernos una visión sintética de su apariencia física, el retrato moral que nos presenta se debe a la combinación de detalles que etiquetan, progresivamente, rasgos de su personalidad e incluso de sus propias acciones; es por ello que pueden obtener nombres abstractos, tales como valor, astucia o integridad moral.

Es cierto que los personajes son simples construcciones que están en función del relato, pero también es posible mencionar que su existencia tiene una finalidad, la cual consiste en la búsqueda de aceptación, dentro y fuera de la diégesis, es decir, en el mundo real y en el que nos propone el relato.

Y como el relato mimetiza acciones y acontecimientos humanos es inherente la importancia del personaje no sólo como una unidad sintáctica en su papel temático, sino como el principio mismo de una transformación de orden físico, moral, psicológico y social que opera en el tiempo.

### 1.2.1 Nombre y atributos

Uno de los principales puntos de partida para comprender la caracterización de un personaje son los indicios, ya hemos visto en el apartado anterior que es por medio de ellos como se obtiene una cierta noción sobre el personaje. Es a través

---

<sup>5</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p. 59.

de los indicios que se permite tener una imagen del personaje de manera individual, definir sus acciones con los demás, así como observar la rápida o lenta evolución que sufren durante el desarrollo de sus acciones.<sup>6</sup>

La caracterización inicial de un personaje parte de una lista de predicados, que se refieren a cada protagonista por separado y muestran sus rasgos distintivos. El primer indicio de la caracterización es el nombre, por medio de él se individualiza al personaje y permanece en el desarrollo del relato; el nombre tiene la función de un imán semántico donde todos los atributos se concentran; es el referente de los actos, el principio de la identidad que nos permite reconocer al personaje en el transcurso de todas sus transformaciones.<sup>7</sup>

El nombre de un personaje es un espectro semántico, puede ser referencial en su totalidad, es decir, retomado directamente de algún personaje histórico, o completamente abstracto, como ya habíamos dicho en el apartado de los índices; decíamos que este tipo de nombres mantienen una referencialidad temática que funciona como una idea o alegoría.

Tanto Mieke Bal como Pimentel nos dicen que los nombres históricos tienen la facilidad de sufrir cambios importantes, esto debido al nuevo contexto en el que sean colocados dichos nombres, es decir, que si estos nombres son plenamente referenciales al inicio, con el transcurrir de la historia se van matizando e incluso se pueden modificar por completo.

En el caso contrario, cuando no son nombres plenamente referenciales, se consideran como nombres “en blanco” que van llenándose poco a poco; en ocasiones, se hace uso del retrato para poder conformar una identidad; lo anterior

---

<sup>6</sup> Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1984. p. 41.

<sup>7</sup> Pimentel, Luz Aurora. *Op. Cit.* p. 63.



no quiere decir que estén completamente vacíos, en ocasiones van motivados por referencias etimológicas, semánticas o sociales.

Estos nombres “blancos” que no son referenciales, van acumulando más historia que atributos de personalidad, por esta razón van llenándose progresivamente por la historia misma, contrario a los históricos cuya referencialidad va motivando la historia.<sup>8</sup>

Además del nombre, los personajes adquieren otras caracterizaciones, de antemano están predichos por su referente genérico, dicho de otro modo, no es lo mismo hablar de “él” que de “ella”, dado que se espera algo distinto de cada uno.<sup>9</sup> Rib Davis nos habla al respecto:

Para algunos personajes podría no importar mucho, concretamente para los de menos relevancia, pero normalmente el género sí es importante. No es necesario que nos fijemos en los estereotipos masculino y femenino para darnos cuenta de que hombres y mujeres tienen, en general, actitudes muy diferentes ante ciertos temas y, a menudo, tienden a hablar y actuar de manera diferente también.<sup>10</sup>

La imagen física proviene, en gran medida, de la información que nos proporcione el narrador o el discurso de otros personajes. Generalmente se recurre a la descripción directa, que se da de manera continua o discontinua con altos grados de codificación retórica es decir en forma de retrato.

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 90.

<sup>10</sup> Davis, Rib. *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2004. p. 22.

Es muy importante determinar de dónde proviene la información dada, pues de ello depende el grado de “objetividad” con que se dé cuenta del personaje; por ejemplo, si la información es dada por el narrador se adquiere mayor confiabilidad.<sup>11</sup>

Por otro lado, si es el personaje quien se describe a sí mismo de forma neutral se logrará un mejor uso de la descripción; en caso contrario, si un personaje es quien caracteriza a otro, el grado de fidelidad descriptiva es menor, pero tampoco se descarta esta probabilidad del todo.

En cualquiera de las anteriores formas de presentación del personaje, pueden introducirse juicios de carácter ideológico. Aunada a esta razón, el aspecto ideológico, va también la consideración de otros elementos que conforman al personaje, tales como su estado civil, económico y social; se considera también la profesión y la edad. Davis nos habla sobre la edad:

La edad de todos ellos, a excepción de los menos relevantes, se debe mencionar...Nos guste o no, la edad afecta a todas las relaciones de un personaje, y tal como acabamos de apuntar, el periodo de los años de formación de un personaje será básico para establecer sus actitudes.<sup>12</sup>

Para estos elementos es de vital importancia tanto la estabilidad como la recurrencia, de esta manera se va reafirmando no sólo la identidad del personaje, sino también la información narrativa que de él se va generando para proporcionar coherencia.

---

<sup>11</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p. 83.

<sup>12</sup> Davis, Rib. *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona, Ediciones Páidos Ibérica, S. A., 2004. p. 43.

El perfil queda, basándonos en lo anterior, establecido por las cualidades que en él se repiten; es decir, la repetición de estas cualidades ayuda a crear la identidad del personaje, esta repetición hace que ciertos datos se vayan acumulando cumpliendo con una función constitutiva.

Tanto las acciones que realicen los personajes como sus relaciones con otros personajes, y sus relaciones consigo mismo, también influyen para la caracterización.

Resumiendo, son cuatro elementos los que intervienen para la construcción de la identidad del personaje; la acumulación, la repetición, las relaciones con otros personajes y sus transformaciones individuales; a su vez, estos elementos son los que promueven en mayor o menor medida el movimiento de las acciones de cada personaje, y esto nos permite ver que personajes es más importante que otro.

Pimentel nos habla sobre la complejidad de los personajes, y nos argumenta que los personajes complejos son aquellos que poseen un mayor número de ejes semánticos, roles temáticos y actanciales que los conforman, motivando así múltiples transformaciones; contrario a lo que sucede con los personajes planos o secundarios quienes quedan definidos desde un inicio, por un solo papel temático y actancial que no les permite sufrir modificaciones.

### 1.2.2 Los personajes y las acciones

Como ya hemos dicho, los personajes son la acumulación de atributos contenidos en un nombre; de ellos depende que el personaje funcione de una u otra manera al desarrollar las acciones en el relato.

Mieke Bal nos dice, que el personaje está adherido a una primera relación de acciones, que propone como la más importante, y es la de un actor X que aspira a

un objeto Y. El objeto que desea alcanzar no siempre será una persona, puede ser también, algún estado de confort, o un ideal.<sup>13</sup>

La obtención de esta relación primaria debe su desarrollo a otras relaciones más generales, por las que atraviesa, en el mundo real, el ser humano. Todorov las clasifica en tres:<sup>14</sup>

- a) Desear, que está subdividida en la relación sujeto-objeto. El sujeto queda comprendido como el que desea, ama o busca al objeto. El objeto es el buscado o amado por el sujeto.
- b) Comunicar, subdividida en la relación destinador-destinatario. El destinador es el poseedor virtual del bien, Bal lo llama dador, y nos explica que el dador no será precisamente una persona sino una abstracción como el destino o el tiempo, aunque muy rara vez pueda encarnarse en un personaje. El destinatario es quien obtiene de manera virtual dicho bien, en dado caso, podría ser el mismo sujeto.
- c) Luchar, relación entre adyuvante-oponente. En esta relación el sujeto afronta una resistencia que le impide adquirir fácilmente el objeto. El adyuvante es un auxiliar y orienta el sentido de deseo del sujeto, o bien, facilita la relación de comunicación. El oponente revela una resistencia que se manifiesta con la aparición de obstáculos para que se imposibilite la realización del deseo o de la comunicación.

En estas relaciones es muy importante que no se nos olvide el fenómeno de la duplicación, puesto que varios de estos elementos en estas relaciones, pueden interpretar un papel u otro, es importante tenerlo en cuenta sobre todo para el análisis posterior de este trabajo.

---

<sup>13</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 34.

<sup>14</sup> Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1984. pp. 68-71.

### 1.2.3 La importancia del discurso figural

Uno de los aspectos de importancia en la caracterización de los personajes, que va ligado fundamentalmente a las acciones, es su discurso verbal. El discurso figural es, en un momento, el principio de la caracterización y articulación simbólica e ideológica de los valores del relato a través de lo que dicen sus personajes.<sup>15</sup>

En la narrativa, el discurso figural no siempre se presenta de manera directa como en el caso del drama, puede adquirir distintas posibilidades, se podría dar como una acción en proceso (diálogo), hasta la conversión de un acontecimiento a otro susceptible de ser narrado con otra voz.

El discurso figural será siempre más largo que el del mismo narrador, puede presentarse como diálogo, monólogo interior, soliloquio, diarios y cartas; en otras circunstancias puede ser mediado por un narrador como en forma de cita. El discurso figural puede ser directo o transpuesto.

En el caso del discurso figural directo encontramos las siguientes modalidades:

- Acción en proceso, en el caso de diálogos, monólogos y soliloquios.
- Comunicativo, cuando se cuentan los acontecimientos sucedidos a otro personaje.
- Emotivo, cuando el personaje nos advierte sus propias emociones.

---

<sup>15</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p. 83.

-De caracterización, sirve para que un personaje hable sobre sí mismo o sobre otros, esto nos ayuda a denotar en el personaje cualidades particulares, como los rasgos idiolectales (forma de hablar particular de este personaje), estilísticos o ideológicos.

-Gnómicos o doxales, cuando el personaje expresa de forma directa e individualizada sus opiniones, sentencias o advertencias sobre algo.

Aunada a esta parte del discurso figural, es importante mencionar la cuestión de la focalización (o punto de vista); de acuerdo con Pimentel, la focalización es una restricción de campo, es decir, tiene la función de seleccionador de información narrativa, no es lo mismo quien narra, que la perspectiva desde la que se narra.<sup>16</sup>

Lo anterior sucede con el discurso figural, si es directo, entonces los acontecimientos serán narrados desde la perspectiva, focalización o punto de vista del mismo personaje; contrario a lo que sucede con el discurso figural transpuesto; por ejemplo, un acontecimiento que le acontece a un personaje pero que es narrado desde la perspectiva ajena a éste, es decir por algún tipo de narrador como el omnisciente o el testigo.

Existen varios niveles de focalización en el relato, pero la que nos interesa para el objeto de este trabajo, es la focalización interna la cual corresponde a la conciencia figural; esta focalización nos permite ver únicamente las limitaciones cognoscitivas, perceptuales, y espacio-temporales de una mente figural, es decir, es el personaje quien habla de sí, de lo que le rodea y acontece.

Este tipo de focalización puede ser variable, puesto que puede pasar de un personaje a otro, de esta manera el peso narrativo puede también variar ya que la

---

<sup>16</sup>*Op.cit.* p. 97.

focalización se desplaza, y esto puede provocar la importancia de una mente figural sobre otra.

En el caso del cine, que es lo que nos concierne en ese trabajo, es importante mencionar que siempre habrá un narrador externo, pues aunque se haga uso exclusivo en el relato del discurso figural directo y una focalización interna, la cámara fungirá siempre como emisor del relato, puesto que un filme es un relato visual y no uno literario. Tal como nos dice Robert Stam:

En literatura, el discurso de un personaje-narrador puede comprender la totalidad de la historia. Pero en el cine, el personaje narrador siempre tiene su historia insertada dentro de una narración mayor producida por el conjunto de códigos cinemáticos; el discurso inclusivo del narrador cinemático impersonal externo que se presenta bajo una forma no verbal. Este narrador cinemático externo ha sido llamado por varios nombres: cámara narrador o realizador de imágenes, narrador intrínseco, narrador fundamental o narrador principal.<sup>17</sup>

Stam también nos hace una observación, y nos dice que es de vital importancia, en el análisis cinematográfico, no confundir el término de focalización con el de ocularización; el término de ocularización va más centrado a las funciones sobre la cámara, de tal forma que desglosa la ocularización en interna y cero; en el primer caso, la ocularización será interna al momento en el cual la cámara ocupa el ojo del personaje, y ocularización cero cuando la cámara nos indique un campo de visión ajeno al del personaje.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Stam, Robert. *Nuevos conceptos de teoría del cine*. España, Páidos, 1999. p. 121.

<sup>18</sup> *Op. Cit.*. p. 116.

### 1.3 LA DIMENSIÓN TEMPORAL

En el primer apartado, vimos como se desarrolla la historia a partir de las unidades distribucionales e integrativas; en el segundo apartado, tomamos en cuenta la estructura de un personaje, y como su caracterización determina en cierta manera el movimiento del relato a través de sus acciones.

En este apartado, hablaremos de esos elementos anteriores pero en su relación con la temporalidad; es decir, la disposición del tiempo para un acontecimiento tanto en el nivel de la historia como en el nivel del discurso. Por ejemplo, un relato literario puede contarnos la vida de una persona, desde su nacimiento hasta su muerte, en 100, 200 o 300 páginas; un filme nos muestra la niñez de un personaje en 180 minutos de película. A continuación describiremos los elementos que determinan la temporalidad del relato.

#### 1.3.1 El orden

En nuestra realidad común, todos los acontecimientos suceden de manera cronológica; es decir, no se puede llegar a un lugar sin antes haber partido de otro. Y es con base en esta “cronología real” que se va construyendo la temporalidad del relato, tomándola como un punto de referencia.

Para comenzar, debemos decir que el que una acción sea cronológica, implicará forzosamente, un proceso; tal como nos dice Arnulfo Sánchez:

Los procesos de construcción son aquellos que tienen un inicio, un desarrollo y un final. Toda forma que se percibe tuvo que empezar por algo, tiene que haber sido construida con base en un principio ya que nada brota de la nada y este principio estará siempre inscrito en un origen del tiempo, en un



origen tal cercano, lejano o remoto, como se quiera, pero partió de algo para desarrollarse y poder conformarse posteriormente.<sup>19</sup>

Esto, en cierta medida, tiene relación con lo que ya habíamos visto en el apartado relativo a las unidades distribucionales; decíamos entonces, que la unión de varios nudos da lugar a la formación de secuencias. Según Mieke Bal, las secuencias se ordenan mediante la relación que se lleva a cabo entre la historia y su orden cronológico en el discurso. Todo esto siguiendo las reglas de la lógica cotidiana que rigen la realidad común.<sup>20</sup>

Antes de continuar, cabe hacer una aclaración; dado que el relato se trata de una realidad ficticia, es muy posible realizar variaciones en el orden de las secuencias. En el cine, por ejemplo, se recurre al montaje para realizar la selección de secuencias, tanto, que es posible visualizar la consecución de varios acontecimientos en un mismo periodo de tiempo pero en lapsos separados.

La cronología de las secuencias puede interrumpirse por la aparición de anacronías, de tal forma que entre la sucesión de unas secuencias y otras encontramos intervalos grandes o pequeños que interrumpen la trayectoria del presente de una secuencia.<sup>21</sup>

Esas interrupciones pueden ser retrospectiones internas o externas; las externas cumplen con la función de indicar los antecedentes del pasado, siempre y cuando estos antecedentes ayuden a interpretar los acontecimientos presentes; las retrospectiones internas pueden tener una coincidencia con la narración principal, con la función de adelantarla, o para compensar alguna laguna de la historia; Pimentel llama a estas retrospectiones analepsis, y nos dice que estas interrupciones refieren un acontecimiento, en el que el tiempo diegético, tuvo lugar

---

<sup>19</sup> Sánchez González, Arnulfo. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México, UNAM, 1989. p. 100.

<sup>20</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 59.

<sup>21</sup> *Op. Cit.* p. 67.

antes del punto en el que se menciona en el discurso.<sup>22</sup> En terminología cinematográfica se les conoce como *flash backs*.

Otro tipo de interrupciones en la narración son las anticipaciones, generalmente se presentan al inicio de las secuencias y tienen la función de fatalismo o predestinación con el objeto de enfatizar la tensión; este tipo de anacronías se da muy a menudo en textos que se encuentran narrados en primera persona por ser esos los que evocan de mejor manera el futuro. Al igual que las retrospectivas, las anticipaciones se dividen en internas y externas; así nos la explica Bal:

Las anticipaciones internas complementan con frecuencia una futura elipsis o paralipsis. Las cosas se aclaran ahora para pasarlas por alto después, o mencionarlas de pasada. A la inversa estas anticipaciones pueden tener el papel de conexión cuando no son más que el señalizador “volver a ello”.<sup>23</sup>

Pimentel llama a estas anticipaciones, prolepsis, y nos dice que estas narran o anuncian un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al momento en que se inserta en el discurso; en cine adquieren el nombre de *flash forward*.

Resumiendo lo anterior, hemos de decir, que el relato toma su base temporal de la temporalidad real, es decir, se nos puede narrar una vida en su forma cronológica, o incluso no respetarla haciendo uso de las retrospectivas (analepsis) y las anticipaciones (prolepsis) para que funcionen como complementadores o conectores de ciertas secuencia en el relato.

---

<sup>22</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p. 44.

<sup>23</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 72.

### 1.3.2 La duración y los tempos narrativos

De acuerdo con Bal, existen dos tipos principales de duración, que son la crisis y el desarrollo; el primero nos indica un corto espacio de tiempo en el que se condensan los acontecimientos, mientras el segundo es un periodo mayor de tiempo en donde se desarrollan los acontecimientos. Según Bal algunos relatos utilizan los dos tipos de duración, entre ellas están las novelas de viajes o las narraciones de marco como en el caso de *Las mil y una noches*.<sup>24</sup>

La finalidad del desarrollo es presentar información de índole histórica tan abundante como sea necesario, propiciando un discurso bastante amplio, además su significado global será consecuencia del encadenamiento de acontecimientos. Es decir, los actores adquirirán el conocimiento sobre la marcha de los propios acontecimientos. Como dijimos en líneas anteriores, el desarrollo inserta tanta historicidad como sea posible sin la necesidad de contar detalladamente y a exceso cada acontecimiento de una vida, son seleccionados los más importantes y esos son los que se detallan.

Respecto a la duración de estas anacronías podemos mencionar que cuando se dan en lapsos (extensión de tiempo que ocupan en la fábula) que se subdividen en completas e incompletas; las retrospecciones incompletas ocurren si después de un breve lapso se hace un salto hacia adelante, cuando se comentan todos los acontecimientos que giran en torno a ese suceso en retrospección será una anacronía completa.

Aunque pareciera que el término de ritmo tiene que ver con el de duración, es importante aclarar uno y otro. De acuerdo con Pimentel, la duración discursiva que mencionamos en el apartado anterior es equivalente a una especie de

---

<sup>24</sup> *Op. Cit.* pp. 46-48.

insentido, nos dice que para reforzar la relación entre historia y discurso se debe hablar más que de duración, de ritmo.

Lo anterior porque la duración se refiere sólo a la cantidad espacial que ocupa el narrar los acontecimientos tanto en la historia como en el discurso; mientras que el ritmo es la velocidad narrativa.<sup>25</sup> Arnulfo Sánchez nos dice: “*El ritmo es la velocidad con la que se agregan elementos a la estructura. El ritmo es temporal, no espacial, ya que para determinar lo que dura una pausa y otra necesitamos del tiempo*”.<sup>26</sup>

De acuerdo con la narratología, existen cuatro movimientos narrativos, que son los básicos y que van en orden creciente de aceleración.

- a) Pausa descriptiva, es aquella en la que el ritmo es de máxima retardación en el tiempo de la historia. Es decir el tiempo en la historia no corre, equivale a un punto cero;<sup>27</sup> Bal la define así:

Las pausas suceden con mucha frecuencia. Este término incluye todas las secciones narrativas que no implican ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entre tanto la fábula permanece estacionada.<sup>28</sup>

Cabe hacer una aclaración respecto a este tiempo, en el caso de que se dé y no esté implicada la conciencia o el acto de contemplación de algún personaje, serán sólo descripciones de filiación narratorial, que simplemente detienen el tiempo de la historia. En caso contrario, es decir, pertenezcan a una conciencia figural, no se detendrá del todo el tiempo aunque lo retarden de manera perceptible.

---

<sup>25</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p. 48.

<sup>26</sup> Sánchez González, Arnulfo. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México, UNAM, 1989. p. 106.

<sup>27</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p. 48.

<sup>28</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 83.

- a) Escena, este tempo es considerado como una isocronía por conservar de manera convencional una relación de concordancia entre historia y discurso.<sup>29</sup> Bal nos dice al respecto:

En una escena la duración de la fábula y la de la historia son aproximadamente iguales. La mayoría de las escenas están llenas de anticipaciones o retrospecciones. Fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones.<sup>30</sup>

Además de lo anterior, la escena suele ser un relato más o menos detallado, que en algunas ocasiones, prevalece el diálogo como una de sus manifestaciones dramáticas.

- b) Resumen, en este movimiento narrativo la aceleración es creciente, es decir, un acontecimiento tiene mayor duración en la historia con respecto al del discurso. Diez años de la vida de un personaje pueden ser narrados en dos líneas; por citar algún ejemplo.<sup>31</sup>

- c) Elipsis, este es uno de los tempos de máxima aceleración, en él no se da cuenta de la duración diegética dentro del discurso narrativo; Bal lo explica de la siguiente manera:

Una elipsis de verdad no se puede ver realmente. Según la definición, después de todo, nada se indica en la historia sobre la cantidad de tiempo de la fábula que implica. Si no se indica nada, no podemos saber tampoco lo que debería indicar. Todo lo que nos queda es deducir lógicamente sobre la base de cierta información, que se ha

---

<sup>29</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p.48

<sup>30</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 82

<sup>31</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998. p.49

omitido algo. Lo que se ha omitido no tiene por qué carecer de importancia.<sup>32</sup>

La elipsis tiene varias funciones, probablemente, se elida la información como una forma de exorcizar algún acontecimiento por parte de los personajes; aunque esté presente en el relato, este tempo narrativo es muy difícil de reconocer e indicar su localización.

Para concluir con los tempos diremos que son clasificados por Pimentel como variables y constantes, los constantes son la pausa y la elipsis, mientras los variables la escena y el resumen.

### 1.3.3 La frecuencia

La frecuencia tiene mucho que ver con la distorsión tanto del orden como del ritmo del relato. La frecuencia es, en palabras simples, la relación numérica que existe entre los acontecimientos y las veces que son narrados. Esto nos lleva a pensar en un fenómeno de repetición.<sup>33</sup>

De acuerdo con Pimentel, esas repeticiones pueden ser catalogadas como concordantes o discordantes. En el caso de la relación concordante existirá una correspondencia de una serie de “n” sucesos que son narrados el mismo número de veces. La idea central es que un solo suceso sea narrado una sola vez; sin embargo, en el relato no sucede así por eso existen las relaciones discordantes que nos proporcionan una desigualdad en términos de repetición. La frecuencia se puede clasificar, principalmente, en tres tipos:

Narración singulativa, es un acontecimiento que se narra una sola vez. Generalmente van ligada a la escena.

---

<sup>32</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990. p. 79.

<sup>33</sup> *Op. Cit.* p. 85.

1) Narración repetitiva, llamado por Bal como repetición real, se da cuando un acontecimiento se presenta varias veces. Bal nos dice que en este tipo de frecuencia se debe tener especial cuidado, sobre todo cuando se advierte en ella una cuestión de perspectiva, es decir, si el mismo acontecimiento es narrado por actores diferentes. Este tipo de narración se utiliza en anacronías (analépsis y prolepsis), con la finalidad de evocar acontecimientos antes referidos o bien anunciar otros.

2) Narración iterativa, se da cuando se narran sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia; este tipo de narraciones son usuales en la presentación del resumen.

Si nos ponemos a encontrar las correspondencias entre los ritmos con sus frecuencias, encontraríamos que en un relato cronológico y lineal, tendrá generalmente un ritmo en escena y una frecuencia singulativa; al contrario, si el relato se encuentra interrumpido por anacronías, tendrá un ritmo en resumen y una frecuencia repetitiva; aunque las posibles combinaciones entre orden y frecuencia pueden ser muy variadas.

#### 1.4 ESTRUCTURAS NARRATIVAS

La estructura narrativa es, en su totalidad, la integración de los elementos mencionados y descritos con anterioridad, es por decirlo someramente, el desarrollo en sí del relato. Arnulfo Sánchez nos dice que la estructura narrativa no es un “caminar” estático ni único; es múltiple y dinámico.<sup>34</sup>

Dadas las cualidades anteriores de la estructura narrativa, la vemos permeada no solo de un “objetividad estructura”, sino también, de la subjetividad en la que intervienen los sentimientos, las ideas, y las acciones de los personajes mismos,

---

<sup>34</sup> Sánchez González, Arnulfo. *Los elementos literarios de la obra narrativa*. México, UNAM, 1989. p. 108.

pues es de ellos de quienes se habla, y son ellos quienes realizan las acciones de acuerdo a su forma de actuar ante las situaciones que acontecen en su mundo figural, es decir, el nivel de la historia.

Decíamos también, que la estructura narrativa tiene una parte objetiva, dicha objetividad se relaciona con la disposición temporal de los acontecimientos que se nos presentan en el relato, organizados tanto por su intensidad, frecuencia y secuencia rítmica, todo esto que se da a nivel del discurso.

Para poder ejemplificar esto, la mayoría de los estudios estructuralistas proponen hacer uso de la representación gráfica y la representación geométrica; es decir, se recurre al uso de líneas para esquematizar el desarrollo de la estructura narrativa.

Estas gráficas tienen la finalidad de mostrar como se maneja el tiempo; se indican también los cambios de ritmo, precisando de esta manera los momentos de mayor intensidad, así como la posibilidad de que una historia se entreteja con otra. Es importante mencionar que para poder identificar el tipo de estructura se procede, después de haber hecho la lectura completa del texto, fijar especial atención en el argumento.

Sánchez González nos propone siete esquemas generales: lineal, circular, quebrada, concéntrica, ascendente y descendente;<sup>35</sup> sin embargo aquí sintetizaremos varias para hacer más fácil su comprensión.

La estructura lineal se produce cuando en el argumento del relato un acontecimiento inicial es distinto al del final. Este tipo de estructuras, por lo general, manejan un tiempo real y cronológico.

---

<sup>35</sup>*Op. Cit.* p. 111.



Algún ejemplo de estructuras lineales los encontramos en filmes como *Amar te duele* (México, 2002), que inicia con el enamoramiento de los dos protagonistas Renata y Ulises; y concluye con el asesinato de Renata lo cual separa a los protagonistas.

Otro ejemplos los encontramos muy comúnmente en los cuentos para niños como en *La bella durmiente del bosque*, *La cenicienta*, *Blanca Nieves*, en estos cuentos que también han sido llevados al cine por Walt Disney, encontramos frecuentemente que los acontecimientos iniciales cambian al final; por lo general en estos cuentos se pasa del estado de desgracia a uno de confort.

Las fábulas también son un ejemplo de estructura lineal como en el caso de *La Cigarra y la Hormiga*, el acontecimiento narrado se da de manera cronológica sin interrupciones temporales, inicia desde la advertencia de la Hormiga a la Cigarra, y concluye con el sufrimiento de la Cigarra por falta de alimento en invierno.

En realidad, este tipo de estructura es la más básica y su esquematización es simplemente una línea recta.



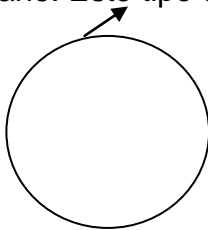
Como podemos ver nos indica un inicio y un final, marcando siempre una dirección hacia adelante, no hay interrupciones temporales; ésta es una de las estructuras más fáciles de ubicar.

Las estructuras lineales también muestran algunas variantes de acuerdo a su intensidad, se dice que son ascendentes o descendentes; son ascendentes cuando la intensidad del suceso va aumentando y descendentes cuando va disminuyendo.



Un ejemplo de estructura descendente lo encontramos en el filme *Irreversible* (Gaspar Noè, Francia, 2002), donde encontramos el momento de mayor intensidad mostrando a dos de los protagonistas ser llevados por policías y posteriormente estos mismos protagonistas asesinan a un hombre; para el final la historia se va relajando, concluyendo con un escena en donde nos muestran a otra de las protagonistas recostada sobre un césped y rodeada de niños.

Las estructuras circulares, por su parte, nos muestran un acontecimiento inicial igual al del final; este tipo de estructuras son frecuentes en las novelas policiacas.<sup>36</sup> Algunos ejemplos de estructura circular son comunes en series policiacas como *CSA*, *Law and Order*, o en filmes como *El ciudadano Kane* (Orson Wells, Estados Unidos, 1941), que comienza con lo que acontece un poco después de la muerte de Kane, su desarrollo es a partir de entrevistas con retrospecciones y concluye de igual manera con lo que acontece poco tiempo después de la muerte de Kane. Este tipo de estructuras se manifiestan así:

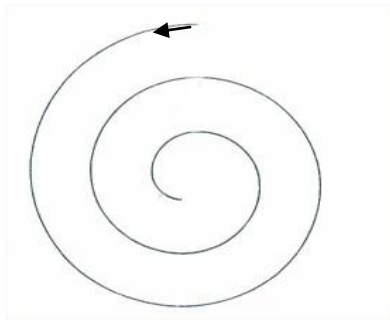


---

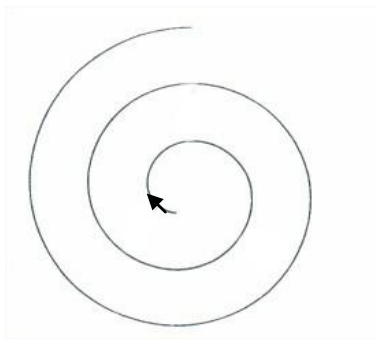
<sup>36</sup> *Ibid.* p. 109.

El argumento de esta estructura parece dar vuelta sobre sí mismo, otro ejemplo de estructura circular es la novela *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, donde se inicia y termina con la muerte de Santiago Nassar.

A partir de esta estructura circular básica se construyen otras dos. Una que puede ser espiral concéntrica y otra espiral excéntrica; la espiral concéntrica será aquella que inicia desde la periferia hacia el centro, en esta estructura se comienza con un ritmo amplio y relajado hasta que se va acelerando o se va cerrando el ritmo, se ejemplifica de la siguiente manera:



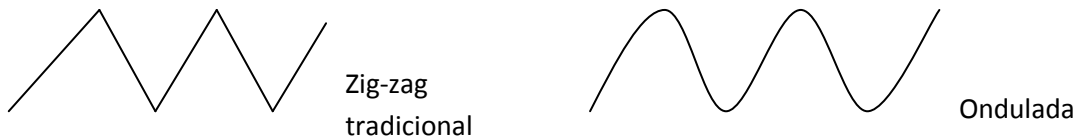
La excéntrica, por su parte, iniciará del centro a la periferia y tendrá un efecto contrario al de la espiral concéntrica, será primero muy restringida y posteriormente muy amplia.



Es importante decir que en este sentido, Sánchez González clasifica estas estructura como una cuestión de ritmo, pero también puede tomarse desde el orden, se presentan como una serie de recuerdos que regresan a un mismo lado para después concluir, tal es el caso del filme *El efecto mariposa* (Eric Bress y J.

Mackye Grubber, *Estados Unidos, 2004*), en donde se presenta un acontecimiento, que constantemente regresa, concluye, cambia, y que además va aumentando su ritmo.

En lo que se refiere a las estructuras en zig-zag, Sánchez González, nos dice que éstas se derivan de las lineales y puede encontrarse una variante, las onduladas; según González este tipo de estructuras toman esta forma por el tipo de intensidad en los acontecimientos, así como su ritmo; nos dice que la obra va progresando por altibajos, si la línea es quebrada indica cambios bruscos en la acción, si es ondulada esos momentos aunque sean intensos no serán tan bruscos.



Debemos mencionar, que hay una segunda interpretación para este tipo de estructura y que en realidad no tiene mucho que ver con la intensidad de la acción sino mas bien con su orden; cuando se esquematiza en zig-zag la estructura narrativa de acuerdo al orden, es porque pareciera que no lo tiene, es decir carece casi por completo continuidad cronológica; un ejemplo de ello podemos encontrarlo en *Kill Bill* (Vol. 1 y 2) donde en la primera parte se nos muestran escenas de un acontecimiento que ocupa el segundo o tercer lugar en la narración, y el desarrollo de toda la historia en sí, también en el volumen 2, se nos muestra con acontecimientos más o menos aislados.

## CAPÍTULO 2

### JULIO MEDEM Y LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR

Julio Medem Lafont, a pesar de poseer una trayectoria más o menos joven como cineasta, ha sabido colocar su obra como precursora del cine español -pero sobre todo del País Vasco, su país natal desde 1958- la cual forma parte de una nueva época tras las limitaciones del franquismo; esta época revaloriza el sentido de la democracia, factor fundamental de fuerte eco para la producción cinematográfica española y vasca, en la que figuran directores como Alex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa, o Enrique Urbizu.

Con este trabajo, y en especial en este capítulo, trataremos de abordar, de manera general, el sitio que ocupa Julio Medem dentro del cine español, así como la aportación de un lenguaje muy personal que éste singular director ha infiltrado a sus producciones cinematográficas.

#### 2.1 ¿QUIÉN ES JULIO MEDEM?

Podríamos ubicar a las obras de Julio Medem en un momento importante para el cine español; por un lado marca las nuevas propuestas cinematográficas tras el franquismo y su censura, abriendo una puerta hacia la democracia y la libertad de expresión con la elaboración de documentales como *La pelota Vasca (2003)*, el cual pretende hacer una reflexión sobre los atentados terroristas a cargo de la ETA; y por otro lado, la apertura estética del cine vasco con la propuesta de un género denominado melodrama del personalismo, o también, cine de autor.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Sojo Gil, Kepa. *Algunos apuntes sobre el cine vasco y su relación con la transición*. Universidad del País Vasco. Véase en: <http://www.cervantes.com/servlet/SirveObras/12593629777146984198846/030180.pdf>.(03 Octubre 2009)

La obra de Medem bajo los fundamentos de la democracia, el melodrama, y el personalismo va enfocada hacia un punto central, la revaloración de su identidad vasca, inmersa en la representación de lo onírico e imaginario, elementos que se enmarcan dentro las líneas de lo lírico tanto en estructura como en sustancia. El mismo Medem nos explica:

De improvisado no tengo nada. Primero extraigo la materia prima, esa imagen soñada o esa atmósfera que me seduce, luego someto todo el material a la disciplina del discurso... A mi la forma como tal no me interesa nada. Me interesa cuando me provoca emociones, cuando consigue excitar o estimular mi imaginación. De ese magma formal tiene que surgir la historia, y esta a su vez, debe estar hecha de esta sustancia<sup>38</sup>

Los primeros trabajos de Julio Medem se realizaron, experimentalmente, en una cámara de súper 8mm; eran visiones fundamentalmente personales como el cortometraje *Fideos* (1979); fue gracias a estos primeros cortos *amateurs* que Medem descubrió su fascinación por hacer cine, además de obtener práctica en el manejo de cámara, estructura de guiones, y las múltiples y variadas formas del montaje.

Es importante mencionar que en 1980 había una “fiebre” por producir cine en el País Vasco como una puerta abierta hacia la reconstrucción de la identidad vasca, por lo que Medem aprovechó los subsidios que otorgaba el Gobierno Vasco destinados a la producción cinematográfica y el apoyo que ofrecía la televisora independiente ETB para crear, junto con un amigo, la casa productora *Grupo Delmifilm*.

*Patas en la cabeza* (1985) fue el primer largometraje profesional de Medem producido por Grupo Delmifilm, con éste comienza un esbozo inicial de las características que en general se aprecian en la filmografía de Medem.

---

<sup>38</sup> Heredero, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventas*. Madrid, Festival de cine de Alcalá de Henares. 1997. p. 557.

Algunos otros de sus cortometrajes, que fueron también sus primeros trabajos, y además, aportaron más elementos a las características de su obra cinematográfica, son *Las seis en punta* (1987), y *Martín* (1988).

En estos primeros cortometrajes Julio Medem fue acentuando poco a poco las características recurrentes de sus filmes posteriores; entre ellos el mundo interior y complejo de los personajes, el amor como motor vital, un minucioso montaje, diálogos, y atmósferas.

La década de los noventa fue muy importante para la carrera de Julio Medem, pues en este momento, el cine vasco atraviesa por una transición; el cine vasco entre los años 1976 a 1985 tenía un tema revolucionario de protesta y denuncia con carácter nacionalista, oponiéndose, casi por completo, a una posible difusión etnográfica.

Realizadores independientes estaban en contra de que el cine nacional vasco fuera simplemente un aspecto de denuncia, pues esto ocasionaba un declive artístico, creativo y estético.

A principios de los noventa el cine vasco comienza a concretar las bases de su nueva propuesta estética, los temas cambian casi del todo, se opta por mezclar el nacionalismo vasco con otros elementos como el “amalgamiento” de temas, géneros y propuestas experimentales; algunos ejemplos sobre este cambio son *Acción mutante* (Alex de la iglesia), *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa), y *Vacas* (Julio Medem).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Villaverde, Costa Elisa “Julio Medem: *Vacas*. Cineasta y película, claves en el proceso de reconfiguración en el cine español de los noventa”, en *Le Cinema de Julio Medem*. Marie Soledad Rodríguez. Francia, Presses Sorbone Nouvelle, 2009. pp. 24-29

*Vacas* (1992) fue el primer largometraje de Julio Medem; el cual obtuvo muy buenas críticas por el manejo de una historia plenamente rural del País Vasco, cargada de una ambientación histórica -La Guerra Civil Española- pero tratada con una magia especial, centrándose entre la línea que divide el mundo real y el imaginario.

Medem nos dice: “*Sí, hay cierta tendencia a percibir la realidad de una forma un poco alterada y siempre sometida al influjo de la fantasía, a la tentación de fabricar realidades imaginarias para suplantar realidades verdaderas*”.<sup>40</sup>

Su segundo filme, *La ardilla roja* (1993) cambia un poco su tema, tratando de hacerlo mas digerible que el anterior; este filme hace una mezcla de varios géneros -tales como la comedia, el melodrama, y la *road movie*<sup>41</sup>- además de revelarnos otra característica importante de sus obras: la subjetividad de los personajes. Para el crítico Fernández Santos, éste último elemento no fue más que “*un descenso a la facilidad de la autoimitación y la autocontemplación*”.<sup>42</sup>

*Tierra* (1996), es el tercer largometraje de Medem, en este filme se consolida la visión subjetiva del personaje inmerso en un mundo místico; destaca también, la ambientación la cual determina la forma de actuar de los personajes; al igual que *La ardilla roja*, fue clasificado por Fernández Santos como “*...un exceso de retórica verbal y visual que redujeron mucho el alcance del precioso núcleo poético*”.<sup>43</sup>

El cuarto filme es *Los amantes del Círculo Polar* (1998); este filme es el que más peso tiene para la carrera de Medem, pues en él convergen todos los

---

<sup>40</sup> *Op. Cit.* p. 560.

<sup>41</sup> Teresa delgado. p. 221.

<sup>42</sup> Fernández Santos, Ángel. *El largo instante de un bello relato de amor*. El País, sección cultura, 30 agosto 1998.

<sup>43</sup> *Ibidem*.



elementos anteriores; en primer lugar encontramos la subjetividad de los personajes en su total plenitud; en segundo lugar la innovación de su estructura narrativa; en tercer lugar la ambientación, que queda inmersa en el manejo de la fotografía; y en cuarto lugar el tema fijamente plasmado del azar y el destino, del mundo de lo probable y lo posible.

*Lucía y el sexo (2001)* es su quinto largometraje, algunos críticos consideran que es el hermano gemelo del filme anterior, debido a que los elementos que utiliza son muy parecidos y más exagerados; sin embargo cada filme tiene algo distinto y lo que destaca aquí, es en principio, la polémica que se generó a raíz de todo el contenido sexual del filme, además de su extrema carga emocional, la cual se expresa mediante esos juegos del destino hacia los personajes en el argumento.

En el 2007 Medem realizó su penúltimo filme *Caótica Ana*; el cual plantea la posibilidad de evitar una tragedia, mediante el viaje metafísico de su protagonista hacia sus vidas pasadas, proporcionándole con ello la capacidad de decidir sobre su futuro. En este filme tenemos nuevamente este tema sobre la complejidad de la mente humana; aunque no obtuvo muy buenas críticas, aún así, este filme sigue siendo uno de los que caracteriza la obra cinematográfica de Medem.

En el año 2009, Medem comenzó el rodaje de su última película *Room in Rome*, la cual es un *remake* a medias del filme *En la cama* de Matías Bize; sólo que con la variante de que en este filme nos propone una relación lésbica. Este filme reinventa muchos elementos constantes en su filmografía, pues en este caso no hay paisajes simbólicos, todo se desarrolla en una sola habitación, donde lo que se representa es la subjetividad más íntima de los personajes femeninos. El estreno de esta película se espera para principios del año 2010.

## 2.2 LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR

Este es uno de los filmes más importantes del director, pues con éste se reconoce su trabajo como cineasta dentro de la cinematografía nacional, tanto en Euskal Herria, como en el resto de España; y también a nivel internacional. La peculiaridad de esta película es, presentar una historia común de amor, empapada de elementos muy poco convencionales, al menos dentro del cine español -y más aún- para el cine vasco; en especial por su estructura que si bien es cierto que ha sido tratada por otros directores no españoles, es preciso mencionar que es exclusivo de Medem tratar con la subjetividad de sus personajes, como decíamos en el primer capítulo con la mente figural que en este filme es usado casi en su totalidad.

### 2.2.1 El proyecto y la realización

Probablemente ésta sea la historia con más referencias autobiográficas que Medem haya hecho; por un lado hace alusión a sus raíces genealógicas, pues es mitad alemán, como la madre de Otto, y mayormente vasco: *“No puedo negarlo. Hay cosas que están dentro de uno y que salen por todos lados. Es una película que me afecta en un grado altísimo y es natural que su sustancia y sus imágenes estén atravesadas por el subconsciente”*.<sup>44</sup>

Por otro lado encontramos la referencia de un amor no correspondido de la juventud, que se plasma trágicamente en la película por la separación de Ana y Otto a causa del destino. *“... En Fideos (1979) salía una chica de la que seguía enamorado en silencio. Mientras tanto me había acostumbrado a sufrir y a vivir así. Todo lo hacía por ella”*.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Heredero, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventas*. Madrid, Festival de cine de Alcalá de Henares. 1997. p. 585.

<sup>45</sup> *Op. Cit.* p. 553.

Finalmente, nos deja entrever su trayectoria académica en la utilización subjetiva y psicológica para el argumento de sus personajes, pues hemos de decir que a Medem le fascina la psicología (desde su adolescencia), terminando por graduarse en Medicina y Cirugía en la Universidad del país Vasco.

Comencé a estudiar medicina, de hecho porque me interesaba la psiquiatría y tenía muy claro, entonces, que quería ser psiquiatra. Quizás buscaba una forma de explicar lo que estaba ocurriendo, por qué hacía esos cortos y, de pronto, en sus imágenes asomaba mi “ello” y le decía cosas a mi “yo”...Nunca he querido definirlo mucho, pero ese territorio del subconsciente me sigue fascinando todavía por lo indefinible que es.<sup>46</sup>

La historia de *Los amantes del Círculo Polar*, planteada en una memoria de la película, nos dice que tratará sobre dos niños que se conocen en los años 80`s a la salida del colegio por dos razones distintas, y que vivirán un amor de toda la vida que los ve crecer desde que son niños hasta que se hacen adultos, diecisiete años después.

Los protagonistas son dos, Ana y Otto, Medem los define así:

Otto es el responsable de que arranque e inicie la historia. Es un ser introvertido, con tendencia a la fabulación emocional y portador de un mundo imaginario que marca su ética, su conducta y su distancia con la realidad. Es sincero, noble, perseverante e inteligente, pero su aparato racional sólo fabrica ideas que autorizan, justifican y hasta subliman sus sentimientos.

Ana es lista, algo descarada y suelta. Puede correr con mucha agilidad de un mundo a otro sin dejar de ser la misma. Por lo tanto es más ligera y física que Otto, menos ingenua, tiene mucha chispa vital, y con los ojos más fijos en la realidad, aunque sólo sea para descubrir el mapa secreto de las casualidades, en las que cree tan profundamente

---

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. 553.

que es capaz de forzar su vida para que le encajen de acuerdo con lo que exige su destino.<sup>47</sup>

Nos dice también, que esta historia debe dar la sensación de que no acabará nunca, es por esta razón que se ambienta en el Círculo Polar pues dará la impresión de que será infinita como el sol de la media noche, es decir, como el día que nunca termina. Además las historias deben contenerse una en otra; debido a que la historia se cuenta por cada uno de sus protagonistas pareciera que se puede partir a la mitad, pero no debe pensarse que se pueden separar.

De acuerdo con Medem, esta historia debe funcionar a manera de cubrir las necesidades y obsesiones de los dos personajes.

Para los personajes dado que la historia se divide en tres etapas se requirieron de seis actores diferentes. El personaje de Ana niña fue interpretado por Sara Valiente; la adolescente por Kritsel Díaz, y el de adulta por Najwa Nimri.<sup>48</sup>

El personaje de Otto niño lo interpretó Peru Medem (hijo del director), el adolescente Hugo Oliveira, y como adulto Felé Martínez.

Las locaciones fueron en Madrid, Helsinki, Lojha y Rovaniemi (Finlandia). En el montaje se reconoce el ingenio de Iván Aledo, quien es responsable en la parte técnica del discurso de esta historia con el uso de *flash backs* y puntos de vista.

Además de ser una de las obras que nos muestran la combinación total de los elementos característicos de su filmografía, fue también, su producción más cara 400 millones de pesetas.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Ver en: <http://www.juliomedem.org/micelanea/archivo/Files/memoria-Amantes.pdf>, sitio web no oficial.(4 de octubre 2009)

<sup>48</sup> Esta actriz ha trabajado con Medem en filmes posteriores, como *Lucía y el sexo*, interpretando a una exótica mujer; también hace una aparición secundaria en el nuevo filme *Room in Rome*; fue candidata al premio Goya como mejor actriz protagonista en *Los amantes del Círculo Polar* y candidata, igual al mismo premio, como mejor actriz de reparto por *Lucía y el sexo*, pero no ganó ninguno de los dos. Véase información en: <http://www.juliomedem.org/actores/actores/.html>.( 4 octubre 2009)

<sup>49</sup> Caparrós Lera, J. M. *El cine en nuestros días*. Madrid, Ediciones Rialph, S. A., 1994-1998. p.28.

## 2.2.2 Las obsesiones de Medem

Como ya hemos mencionado en líneas anteriores, este filme engloba la totalidad de las características constantes en la filmografía de Medem, dichas constantes forman parte de lo que él mismo denomina como “El Universo Medem”, en el que intervienen ocho elementos muy importantes.

1) El amor es el motor principal que rige las vidas de los protagonistas; es un amor completamente visceral, en que se llega hasta lo profundo de una probable locura, sin límites aparentes. Como dice el profesor Iván Pintor Iranzo<sup>50</sup>: “*La unión entre hombre y mujer se presenta como el estadio superior al que pueden aspirar los protagonistas*”.<sup>51</sup>

2) La muerte es otro elemento que Medem inserta en sus obras, generalmente va ligado al amor; y se presenta como un parte aguas para que el protagonista se aísle de la realidad; la muerte va más centrada hacia un protagonista masculino, como en el caso de la muerte de la madre de Otto; Iranzo lo explica de la siguiente manera:

Salvo en *Vacas*, siempre se aprecia la “voz”, ya se plasme o permanezca oculta, del protagonista, que es el relator. Su itinerario narrativo se cifra, por lo común, en la reconstrucción de su identidad simbólica después de la quiebra provocada por un hecho traumático, es decir un acercamiento excesivo a “lo real” entendido en un sentido lacaniano, que le pone en contacto directo con lo imaginario.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Iván Pintor Iranzo es profesor de la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra en Madrid

<sup>51</sup> Pintor Iranzo, Iván. *El cine de Julio Medem. Del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social del País Vasco*. Véase en: [http://www.upf.edu/periodis/Congres\\_ahc/Documents/Sesi.](http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesi.) ( 7 octubre 2009)

<sup>52</sup> Pintor Iranzo, Iván. *El cine de Julio Medem. Del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social del País Vasco*. Véase en: [http://www.upf.edu/periodis/Congres\\_ahc/Documents/Sesi.](http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesi.) ( 7 octubre 2009)

3) El azar es un tema muy frecuente en la filmografía de Medem, pero especialmente en este filme en particular, donde el azar se nos presenta como un ambigüedad, por una parte se encarna en la figura de Ana, y por otra es parte de un mundo muy enigmático que no se controla por el ser humano. Iranzo nos explica:

Hay un interés tal por la estructura de la historia, que se destierra el régimen de verosimilitud, sin que ello comprometa la naturaleza de lo explicado, que se adecua perfectamente a este tipo de exposición. De este modo, el autor no rehúye mostrar su manipulación introduciendo detalles poco verosímiles y misteriosos.<sup>53</sup>

4) El sexo esta siempre implícito en las obras de Medem, y trata de manejarse con mucha naturalidad, como la expresión simple de las pulsiones humanas en su plenitud más pasional; en éste filme encontramos la vida secreta tanto amorosa como sexual de Ana y Otto, y el inicio de la misma en el momento en que son adolescentes; indicio de más que nos ejemplifica de buena manera las pulsiones instintivas humanas hacia lo sexual.

5) La mente humana también va inmersa en *Los amantes del Circulo Polar*, y es al mismo tiempo, otra de las constantes en los filmes; la mente humana se representa como un cúmulo de pensamientos complejos que se manifiestan a través de las asociaciones oníricas como el final en el que Ana vislumbra su ideal; se nos muestra el diálogo interior que los personajes mantienen con sí mismos, expresan más lo que piensan que lo que hacen.<sup>54</sup>

6) La naturaleza es otro elemento, tiene un carácter simbólico, Pintor Iranzo nos lo explica: *“La naturaleza se presenta ligada al misterio. Los paisajes determinan la configuración de los personajes de Medem e introducen significados*

---

<sup>53</sup> Pintor Iranzo, Iván. *El cine de Julio Medem. Del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social del País Vasco*. Véase en: [http://www.upf.edu/periodis/Congres\\_ahc/Documents/Sesi \( 7octubre 2009\)](http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesi%207octubre2009)

<sup>54</sup> Véase en: <http://www.juliomedem.org/miscelanea/universo.html>. Sitio web no oficial. (9 octubre 2009)

*metafóricos. La tierra, en todos ellos, no es un sostén estático sino un cúmulo de flujos surcado por profundidades que bullen de vida”.*<sup>55</sup>

Un ejemplo muy claro, podemos encontrarlo en la escena en que Otto va a la habitación de Ana por invitación de ella, al encontrarla dormida él sale y entonces el viento comienza a ondear la hojas, y a lo lejos se escucha el balar de un reno; es como si nos indicara el despertar natural, la apertura de la sexualidad de ambos personajes, pues esta escena concluye con ellos haciendo el amor por primera vez. El mismo Medem nos explica esta relación de la sexualidad con la naturaleza:

... El universo húmedo y vivo que hay bajo los helechos, que corre bajo la superficie del bosque aunque no se vea, remite al mundo del sexo. Esos pequeños rincones de musgo y rocas me parecían mágicos y enigmáticos. Recuerdo que para mí, durante mucho tiempo, la imagen del sexo tuvo algo que ver con todo eso.<sup>56</sup>

7) El País Vasco tiene una función elemental dentro de los filmes de Medem, en *Los amantes del Círculo Polar* no aparece de forma directa, pero si hace referencia hacia un acontecimiento de vital importancia dentro de la historicidad del País Vasco, la narración de Otto el piloto hace alusión al bombardeo de Guernica, en la Guerra Civil que aconteció el 26 de abril de 1937 en la villa vizcaína.

8) El ciclo de la vida, es elemento, tal vez fundamental, de toda la filmografía de Medem; en este tema se conjugan varios elementos, entre ellos, el azar, el destino y la mente humana; para muestra está este filme *Los amantes del Círculo*

---

<sup>55</sup> Pintor Irazo, Iván. *El cine de Julio Medem. Del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social del País Vasco*. Véase en: [http://www.upf.edu/periodis/Congres\\_ahc/Documents/Sesi](http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesi) ( 7 octubre 2009)

<sup>56</sup> Heredero, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventas*. Madrid, Festival de cine de Alcalá de Henares. 1997. p.571.

*Polar*, en donde todo concierne a una circularidad, comenzando con el propio nombre del filme, y también con los nombres de los personajes.

### 2.2.3 La recepción

*Los amantes del Círculo Polar* formó parte de las 65 películas rodadas en España, y una de las 63 de las que llegaron a exhibirse a nivel nacional en el año de 1998. Cabe mencionar la llegada del DVD a Europa y España, pues este acontecimiento ayudó a la venta y distribución de los filmes en 190,000 unidades por filme.<sup>57</sup>

Este filme, aunque le valió un reconocimiento casi mundial a Medem, no lo puso bajo las miradas más respetuosas de la crítica nacional. Dadas las transgresiones poco ortodoxas del filme, Medem se ganó las opiniones negativas de varios.

Algunos críticos decían que este filme era, por demás, caprichoso y excesivo; obligando a que cayera en lo ridículo, tal como hace Augusto M. Torres:

Sin, duda obsesionado por la simetría de su apellido, porque pueda leerse tanto de derecha a izquierda, como de izquierda a derecha, Julio Medem hace que sus protagonistas tengan nombres simétricos, y además, narra esta historia de amor, con una estructura también simétrica...Sin embargo esta estructura que es lo único original de una dramática historia de amor sin el menor misterio, ni sentido del humor,... da una frialdad al conjunto que no resulta nada adecuada al resultado final.<sup>58</sup>

Otro de los autores que no concuerda para nada con las exuberancias de *Los amantes del Círculo Polar* es J. M. Caparrós Lera argumentando que: “*Se trata de*

---

<sup>57</sup> Granados P. Verónica. 20 años de Goyas al cine español. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2006. p.188.

<sup>58</sup> Torres M., Augusto. Diccionario Espasa. Cine Español. Madrid, Espasa Calpe, 1999. p. 42.



*una obra tremendamente ambiciosa, intelectual y surrealista, que sintetiza con creces el estilo filmico-creador, y las preocupaciones filosóficas de éste singular realizador”.*<sup>59</sup>

Algunos críticos más severos, Ángel Fernández Santos por ejemplo, encontraron a este filme, como una pieza original digna del estilo tan peculiar de este director:

Siempre hay amenaza de ridículo cuando se aborda el territorio de lo sublime y *Los amantes del Círculo Polar* es una incursión en toda la regla dentro del cálido, nada polar, sublime círculo donde, en un imperceptible instante, se aprieta la totalidad de una vida y se concentra la bella y delicada energía pasional que todavía, como siempre, conduce a la antigua, sagrada, invulnerable metáfora o ecuación o misterio de la identidad entre amor y muerte. Palabras mayores, que Médem convierte en cine mayor.<sup>60</sup>

*Los amantes del Círculo Polar*, fue seleccionada para participar en la 55ª Muestra Internacional Cinematográfica celebrada en Venecia del 3 al 13 de septiembre de 1998.

En la XIII entrega de los premios Goya 1999, *Los amantes del Círculo Polar*, fue candidato a cuatro nominaciones; la primera como mejor guión original, la segunda como mejor montaje, la tercera a la mejor música y el cuarto a mejor actriz protagonista; de los cuales ganó mejor montaje a cargo de Ivan Aledo y mejor música por Alberto Iglesias.

Fue galardonado a la mejor película europea en el festival de Bruselas de 1999. Ganó el premio como mejor película en por el Jurado Universitario en el Festival de Toulouse en 1998.

---

<sup>59</sup> Caparrós Lera, J. M. El cine en nuestros días, 1994-1998. Madrid, Ediciones Rialp, 1998. p. 28.

<sup>60</sup> Fernández Santos, Ángel. *El largo instante de un bello relato de amor*. El País, sección cultura, 30 agosto 1998.

Obtuvo un premio, otorgado por el público, como Mejor Película Latina y Mejor Director en el Granado Film Festival.

Fue ganadora en los premios Ondas 1998 con las nominaciones de Mejor Película Española y Mejor Actriz para Najwa Nimri.



Una película de JULIO MEDEM

SELECCION OFICIAL. 55 MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

Una producción de ALICIA PRODUCE y BAILANDO EN LA LUNA para SOGETEL  
con la colaboración de LE STUDIO CANAL + SOGEPAD y CANAL +

Peru Medem Sara Valiente Victor Hugo Oliveira Kristel Diaz Pep Munne  
Jaroslaw Bielski Rosa Morales Joost Siedhoff Beate Jensen

Guión JULIO MEDEM Montaje IVAN ALEDO Sonido IVAN MARIN Música ALBERTO IGLESIAS Director de Arte SATUR IDARRETA  
Director de Fotografía KALO F. BERRIDI Director de Producción FERNANDO VICTORIA DE LECEA Productores Ejecutivos TXARU  
LLORENTE FERNANDO DE GARCILLAN Productores FERNANDO BOVAIRA ENRIQUE LOPEZ LAVIGNE Director JULIO MEDEM



### CAPÍTULO 3

#### OTTO Y ANA, SU SER Y HACER PARA LA CONSTRUCCIÓN DE *LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR*

Este es el último capítulo de nuestro trabajo, y en gran medida el más importante; en él enlazaremos todos los elementos vistos tanto en los capítulos uno y dos, realizando un análisis para resolver nuestro objetivo, establecer la importancia de la focalización y la perspectiva en el desarrollo de la estructura narrativa del filme.

Iniciaremos primeramente en el nivel de la historia, donde trataremos de ubicar el proceso de la diégesis mediante la identificación de las unidades distribucionales e integrativas, con la finalidad de hacer un tipo de sinopsis pero integrándola al análisis estructural del desarrollo de los acontecimientos.

En un segundo apartado de este análisis retomaremos ciertos puntos del apartado anterior, para especificar el tipo de focalización que se encuentra en el filme, además de su importancia en las variaciones de la función actorial como de la misma diégesis.

En el tercer apartado abordaremos la importancia que tiene esa focalización en el manejo del tiempo, es decir, de qué manera esa focalización manipula el tiempo en el desarrollo de la historia, y por tanto, la estructura narrativa total del relato.

#### 3.1 LA HISTORIA DE LAS CASUALIDADES

A continuación realizaremos el relato sobre el desarrollo de los acontecimientos dentro del filme, nos limitaremos a explicar los sucesos como se dan de manera lógica sin meternos en este apartado en cuestiones de tiempo, simple y sencillamente nos limitaremos a hablar de unidades distribucionales e integrativas

que se manifiestan en la historia de *Los amantes del Círculo Polar*, determinado las funciones de cada acontecimiento dentro de la misma diégesis.

A continuación presentaremos la división de los acontecimientos:

1. Nudo, indicio, e información; un balón sale volando fuera de la cancha de la escuela, un niño corre detrás, revelación indicial del estado de ánimo de ese niño dicho por una voz en off: *“De niño vivía rodeado del resto del mundo, me sentía protegido, hasta que una tarde de frío pasó algo”*.
2. Catálisis e información; el niño corre detrás del balón, llega a un parque rodeado de árboles, delante de él una niña también va corriendo y se tropieza.
3. Nudo e indicio; niño y niña se ven fijamente, referencia indicial sobre ánimo del niño con voz en off: *“Yo no sabía nada de niñas, ¿a dónde corren las niñas?, ¿por qué esa me miraba así? Si me hubiera mirado menos yo habría seguido corriendo hasta atrapar el balón”*.
4. Información e indicio; el niño va con su padre dentro de un auto, se nos ofrece información indicial de la ideología del niño, el cree en el amor para toda la vida, además le gusta el calor y el verano:  
*—Padre: Me gusta que haga frío, ¿y a ti?*  
*—Niño: ¿El frío? No, ¿por qué?*  
*—Padre: En invierno tiene que hacer frío, para que nos guste la primavera verde y preciosa.*  
*—Niño: Yo prefiero el verano que hace calor.*  
*—Padre: Es necesario que la vida tenga sus ciclos, todo nace y muere*  
*—Niño: Todo no”*.
5. Nudo; el padre le anuncia al niño que va a separarse de su madre.
6. Catálisis e indicio; los padres ya se han separado, indicio emocional del niño con respecto a su madre: *“Yo te voy a querer siempre, y si se acaba la gasolina, me muero”*.
7. Catálisis, información, e indicio; el niño en la escuela, explicación indicial sobre su aspecto ideológico con respecto a las niñas:  
*—Niño: ¿Las niñas hacen las mismas preguntas que nosotros?*

*—Profesor: Pues yo creo que no, ellas se hacen menos preguntas. Sí, las niñas de vuestra edad son más mayores que vosotros”.*

8. Nudo e información; el niño escribe una pregunta de amor en muchos aviones de papel, los avienta al aire en el patio de la escuela con la esperanza de que la niña que vio en el parque recoja uno.
9. Catálisis; todos a la salida de la escuela recogen un avión de papel incluyendo al padre del niño y a la niña del parque.
10. Catálisis e indicio; el niño se da cuenta que la niña ha recogido un avión de papel, el niño se pone feliz al ver que su objetivo ha sido cumplido, la niña ha leído su pregunta de amor, pero la niña aún no ha visto que el niño la observa.
11. Nudo e indicio; la niña le da un avión de papel a su madre, la madre lo acepta y le pregunta de quién es, la niña señala un hombre al azar, además se nos muestra un indicio de personalidad reafirmando la idea que ha dicho el profesor sobre que las niñas son más mayores:  
*— Niña: toma mamá.  
—Madre: ¡que bonito!, ¿de quién es?  
—Niña: es de parte de... aquél señor  
—Madre-. ¿Ah sí?  
—Niña: Si no lo quieres me lo quedo yo, tú no lo entiendes.  
—Madre: ¿Qué dices?, pues a mí me encanta”.*
12. Catálisis e indicio; la madre de la niña le habla al hombre que ha señalado su hija, la madre le dice su nombre, Olga; el padre le dice su nombre, Álvaro; la niña se da cuenta que es el padre del niño que vio en el parque, eso la pone contenta, además esta situación es indicial porque nos indica que la madre de la niña pretende un interés romántico con aquél hombre.
13. Nudo, información, e indicio; el niño espera a la salida de la escuela a la niña en un día lluvioso, el padre lo llama desde su coche, él decide ir con su padre, cuando abre la puerta la niña y su madre están ahí adentro.
14. Catálisis; cuando el niño se sube al auto la niña lo saluda y le dice que su nombre es Ana, él dice que su nombre es Otto y que su nombre es capicúa como el de ella.

15. Nudo; la madre de Ana y el padre de Otto comienzan a salir y vivir juntos.
16. Catálisis e indicio; Ana y Otto pasan mucho tiempo juntos en el asiento trasero del coche cada vez que los recogen a la salida de la escuela, se nos presenta una referencia del estado emocional de Otto hacia Ana, y de la actitud de Ana con Otto.<sup>61</sup>
17. Nudo; Ana y Otto se hacen adolescentes, Olga decide ya no ir más por ellos por lo que deben tomar el autobús.
18. Catálisis e indicio, Ana y Otto viven en casas diferentes ya no se ven diario, excepto cada fin de semana cuando él va a visitar a su padre, esto pone triste a Otto por que siente querer cada día más a Ana.
19. Catálisis, información e indicio, en una de esas visitas, un domingo, Otto le cuenta a Ana por que le pusieron Otto, ella fascinada con la historia se da cuenta que Otto está enamorado de ella y ella también se siente atraída por él.
20. Catálisis, información e indicio, en otra visita a su casa Ana le muestra a Otto un libro de Laponia, en este momento este lugar comienza a ser una información de su lugar ideal, además Ana le da el primer beso a Otto; esta parte es un indicio de la personalidad de ambos, Ana es más atrevida, mientras Otto es tímido.
21. Nudo; Otto decide irse a vivir a la casa de su padre para estar más cerca de Ana.
22. Catálisis; Ana y Otto hacen el amor por primera vez siendo adolescentes, viven su amor en secreto hasta que se hacen adultos.
23. Nudo; Olga conoce a un finlandés que le ofrece hacer *casting* para conducir un noticiero.
24. Catálisis, Olga comienza a salir en secreto con el finlandés, Ana los descubre juntos, Olga le pide a Ana guardar el secreto pues dice no dejar a Álvaro, el padre de Otto; el finlandés también se llama Álvaro.

---

<sup>61</sup> Este punto lo explicaremos a detalle en el apartado siguiente referente a la focalización.

- 25 Nudo; la madre de Otto muere sorpresivamente, Otto llega a visitar a su madre y la encuentra muerta en la cocina a lado de una lechuga putrefacta.
- 26 Catálisis e indicio; Otto devastado por la muerte de su madre y por la culpa que lo atormenta de haberla dejado sola, decide suicidarse trepado en un trineo y lanzándose a un precipicio, Otto sale ileso de aquél accidente.
- 27 Nudo e índice; Otto huye de la casa del Álvaro, se instala a vivir en un hotel donde sufre la muerte de su madre.
- 28 Catálisis e indicio; Ana sufre la pérdida de Otto, pues nadie sabe a dónde se ha ido, sólo saben que le robó mucho dinero a su padre.
- 29 Catálisis; Olga se separa de Álvaro, el padre de Otto, para irse a vivir con Álvaro el finlandés.
- 30 Catálisis, información e indicio; en una ocasión Ana está en una plaza en la que se encuentra a Javier, el maestro de Otto cuando iba en la primaria, Ana le recuerda a Javier, que ella fue alumna de Sofía, la chica con la que Javier tenía una relación en aquella época.
- 31 Nudo; Otto ese mismo día, en la misma plaza y a la misma hora en que Ana se encuentra a Javier decide hacerse piloto de una avioneta de mensajería.
- 32 Catálisis; Otto, después de algún tiempo, va a visitar a su padre Álvaro, se entera que Olga lo ha dejado, y Ana vive con Javier, quien era su maestro en la primaria, quien es veinte años mayor que ella.
- 33 Catálisis e indicio: Otto algo decepcionado de aquella noticia comienza a salir con muchas mujeres.
- 34 Catálisis, información e indicio; Ana va a visitar a Álvaro, le dice que se ha hecho maestra, Ana descubre una foto de Álvaro, Otto, y una chica; Ana parece decepcionada y triste por aquél descubrimiento, Álvaro le dice que él va frecuentemente a visitarlo pero aún no sabe dónde vive ni en qué trabaja.
- 35 Nudo; Ana decide irse lejos, quiere irse a Laponia.
- 36 Catálisis, e información; Álvaro el finlandés, le dice a Ana que su padre vive en Laponia, en un pueblo llamado Rovaniemi, y tiene una cabaña que está justo en el Círculo Polar frente a un lago, él le ofrece esa cabaña.

- 37 Catálisis e información; Ana llega a Laponia, se entera que el padre de Álvaro, el finlandés, es el piloto alemán quien el abuelo de Otto le salvó la vida durante el bombardeo de Alemania a Guernica, y además se casó con una española.
- 38 Catálisis, información e indicio; Ana llega a la cabaña del Círculo Polar, recibe un video de su madre en el cual le informa que Otto es piloto como el alemán que ahora es su abuelo.
- 39 Nudo; Ana escribe una carta a Otto invitándolo a irse con ella al Círculo Polar.
- 40 Catálisis; Otto decide irse al Círculo Polar y va en su avioneta trazando la ruta precisa donde está Ana.
- 41 Nudo; Otto llega al Círculo Polar, se avienta de su paracaídas pero queda colgado de una rama.
- 42 Catálisis e indicio; Ana ve el reflejo de la avioneta en el lago mientras nadaba.
- 43 Catálisis, Otto pasa toda la noche colgado de la rama del árbol.
- 44 Catálisis; Ana pasa toda la noche sentada en una silla hasta frente al lago.
- 45 Nudo; Ana se entera por una mensajera que una avioneta española se estrelló al norte de Laponia.
- 46 Catálisis, información e índice; Ana pide a la mensajera que la lleve a Rovaniemi para enterarse mejor de la noticia; en el camino se encuentra a Aki, un finlandés que llevaba la despensa y se dirige en dirección de su cabaña.
- 47 Catálisis; Otto ya desesperado por bajar pide ayuda, Aki quien lo ha escuchado desde su camioneta se detiene a auxiliarlo, se entera que Ana vive cerca en la cabaña pero que en ese momento se dirige a Rovaniemi. Otto pide a Aki que lo lleve a Rovaniemi.
- 48 Nudo e información; Ana llega Rovaniemi.
- 49 Catálisis e indicio; Ana toma un periódico en donde aparece la foto del avión destrozado y lo lee.
- 50 Nudo; Otto llega a Rovaniemi.



51 Catálisis e indicio; Otto puede ver a lo lejos a Ana que va a cruzar la calle, de momento pasa un camión y la arrolla, Otto impresionado baja de la camioneta de Aki en busca de Ana, cuando llega a ella se da cuenta que se enteró de la noticia del avión por los periódicos que tiene a los lados, Ana está muerta.

### 3.2 OTTO, ANA, Y SUS VISIONES

En este apartado revisaremos como se manifiestan los acontecimientos anteriores narrados desde la perspectiva de cada un de estos personajes para identificar el tipo de variaciones específicas en la diégesis, así como sus funciones actoriales.

Para poder ubicar la visión de uno y otro dividiremos a la historia en cinco partes, la primera será la niñez de ellos, segunda la adolescencia, tercera la madurez, cuarta el momento en que se separan, y quinta lo que acontece en el Círculo Polar. En algunos momentos encontraremos al inicio del párrafo las señalizaciones: **APP** simboliza el presente, o punto de partida de la narración de Ana, **AP** se refiere a prolepsis de Ana, **OPP** representa el presente o punto de partida en la narración de Otto, **OP** prolepsis de Otto, **OS** secuencias de Otto, y **AS** secuencias de Ana.

#### 3.2.1 La niñez de Ana y Otto.

**OPP** La historia de Otto comienza tras un difuminado con un atardecer rojizo que se aprecia por entre los árboles, en seguida una voz en Off:

Es bueno que las vidas tengan varios círculos, pero la mía, mi vida sólo ha dado la vuelta una vez, y no del todo, falta lo más importante, he escrito tantas veces su nombre dentro, y aquí, ahora mismo, no puedo cerrar nada, estoy solo. (03:33)

**APP** La visión de Ana inicia con la vista de un paisaje, el atardecer en un lago, discurso figural directo en monólogo:

Voy a quedarme aquí el tiempo que haga falta, estoy esperando la casualidad de mi vida, la más grande, y eso que las he tenido de muchas clases, sí, podría contar mi vida uniendo casualidades, la primera, la más importante, llegó enganchada de una tragedia; esa tarde mi madre fue a buscarme al colegio con la noticia más espantosa del mundo. (13:43)

**OS1, AS5** Los diálogos anteriores introducen el momento en el que Ana y Otto se conocen; Otto sale corriendo de la escuela porque persigue un balón que ha salido de su portería. Ana corre fuera de la escuela porque su madre le ha anunciado la muerte de su padre en un accidente automovilístico, y los dos se encuentran en el mismo lugar.

El momento anterior corresponde al nudo número tres que se ha mencionado en el apartado anterior; discurso figural directo de Otto en monólogo: *“Yo no sabía nada de niñas, ¿a dónde corren las niñas?, ¿por qué esa me miraba así? Si me hubiera mirado menos yo habría seguido corriendo hasta atrapar el balón”*.

Para Ana, haberse encontrado con Otto fue una casualidad que adjudicó a la muerte de su padre; discurso figural directo en monólogo: *“De dónde salía aquél niño, ¿de la muerte de mi padre?, en ese instante pensé que era un regalo avergonzado de mi padre por haberse muerto tan pronto, hasta pensé que podía ser él”*. (16:27)

**OS2, OP1** El padre de Otto le anuncia que se va a separar de su madre. Al término de esta secuencia se presenta una prolepsis en la narración de Otto, que introduce la secuencia número tres.

**OS3, OP2** Otto a partir del primer encuentro con Ana en ese parque queda enamorado y busca la manera de comunicarse con ella, este acontecimiento

corresponde al nudo número ocho. Concluyendo esta secuencia nuevamente Otto realiza una prolepsis, en ella él va pilotando una avioneta y circula una localización en el mapa, dentro del círculo escribe el nombre de Ana.

**AS6** Ana recoge uno de esos aviones de papel, este acontecimiento lo relaciona de nuevo con una casualidad que va acompañada del frío, pues según ella las mejores casualidades suceden cuando hace frío; discurso figural directo en monólogo: *“Una tarde de mucho frío leí una pregunta de amor demasiado bonita para la letra de un niño. Aquél mensaje lo tenía que compartir no sabía qué hacer con él”*; esa carta se la da a su madre, diciéndole que viene de un hombre que elige al azar. Este acontecimiento pertenece al nudo once.

Otto se da cuenta que Ana ha leído la pregunta de amor del avión pues la ve hacerlo bolita entre sus manos; Ana por su parte, percibe que el hombre que supuestamente le mando la carta a su madre es el padre de aquél niño del parque, se alegra por su elección y así queda comprobado que efectivamente –a los ojos de Ana- ese niño es su padre. (17:48)

Un día a la salida del colegio Otto, ilusionado porque Ana ha leído su pregunta de amor en el avión de papel, este momento coincide con el nudo numero trece; discurso figural directo en monólogo: *“Decidí que tenía que hablar con ella, primero le preguntaré cómo se llama, luego le diré que me llamo Otto y que se lee igual adelante que hacia atrás”*.(13:40)

Mientras Otto espera afuera de la escuela Ana se encuentra dentro del coche de Álvaro el padre de Otto, discurso figural directo en monólogo: *“Descubrí su nombre a gritos”*, escucha Álvaro llamar a Otto, mientras ella observa por el parabrisas trasero a su maestra besándose con un hombre bajo la lluvia.

**OS4** Otto acude al llamado de su padre, cuando abre la puerta se da cuenta que en el asiento del copiloto va una mujer (Olga la madre de la niña), y en el asiento de atrás está la niña del parque, ella le sonríe y le dice: *“Hola, soy Ana”*. (13:41). Esta parte corresponde al nudo trece.

**AS7** Para Ana este acontecimiento sucede algo diferente, cuando Otto abre la puerta del coche se sube con timidez y ella no le dirige la palabra sino hasta tiempo despu es cuando ella le pregunta si la reconoce, Otto le dice su nombre y Ana le dice el suyo, Otto le menciona que sus nombres son capicúas, a Ana esto le sorprende mucho pues su padre le decía eso, discurso figural directo en monólogo; *“Mi padre sol a decirme que mi nombre era capicúa para que mi vida se llenara de suerte. Así que me dio un vuelco, la vida”*. (20:10)

**AS8** A partir de este momento Ana establece que su padre vive dentro de Otto; discurso figural directo en monólogo: *“Soy una cabezota y no me desanimo fácilmente, decidí que mi padre hablaba por dentro y Otto por fuera”* (20:12). Por tal creencia Ana no le dirige la palabra a Otto; habla con su padre mentalmente sin que Otto la escuche, haciéndole señas que sólo ella y su padre entienden.

**OS9** A Otto esto le parece completamente extraño, no logra comprender la actitud de Ana; discurso figural directo en monólogo: *“Yo estaba tan enamorado, que el hecho de que Ana fuera una marciana, me parecía que era por culpa del amor”*.

Para este momento Olga y  lvaro ya viven juntos, se introduce un resumen en el que al principio van juntos por Ana y Otto, pero despu es sólo va Olga quien hace y una invitación a Otto para que los visite en su nueva casa.

### 3.2.2 La adolescencia

**OS10** El cambio de la niñez a la adolescencia es narrado por Otto; discurso figural directo en monólogo; *“Los cambios llegaron de golpe” (23:21)*, esta frase monologa introduce el cambio con una metáfora, Ana y Otto van en el asiento trasero del coche que Olga va manejando, de pronto frena bruscamente, Ana y Otto chocan contra los asientos delanteros, y al regresar a su lugar son ya adolescentes. Corresponde al nudo diecisiete.

Olga decide ya no ir por ellos pues considera que ya son grandes para regresar solos a sus casas, esto entristece a Otto; discurso figural directo en monólogo: *“Casas distintas autobuses distintos, ya sólo podía verla los fines de semana, uno sí y otro no”.* ( 23:37)

**OS11, OP3** En una de esos fines de semana en el que Otto va a visitar, supuestamente, a su padre observa a Ana por su ventana, y se da cuenta que está demasiado enamorado, discurso figural directo interno en monólogo: *“Ya no me valía quedarme quieto, deseaba contar a Ana que la quería, y saber lo que Ana sentía por mí” (25:02)*. Nuevamente Otto nos muestra una prolepsis, es solo una toma cenital desde el interior de la avioneta donde va él, hacia el paisaje que tiene debajo.

**AS12** En esa misma visita es focalizada desde la perspectiva de Ana, en ella se deshace de la idea de que Otto es su padre, discurso figural directo interno en monólogo: *“Mi padre necesito mucho tiempo para salirse de Otto y morirse del*

*Todo. Una tarde de domingo, por fin escuche a Otto” (25:03)*; se hace uso de la focalización directa externa, pues desde la visión de Ana se cuenta la historia del nombre de Otto narrada por el mismo Otto.

Otto le cuenta a Ana la historia de por qué se llama Otto, dice que se llama así en honor a un piloto alemán a quien su abuelo salvo la vida al rescatarlo de un árbol durante el bombardeo de Guernica; cuando su abuelo conoció a su madre, quien era alemana, pensó que era un regalo de aquél alemán al que le había salvado la vida; discurso figural directo interno de Ana en monólogo: *“Otto el piloto, claro que sí”*.

Ana queda fascinada por la historia que cuenta Otto, ya que para ella no hay más maravilla que las coincidencias y casualidades de la vida. En este momento se da cuenta de que Otto fue quien escribió la pregunta de amor en los aviones de papel, y además, está enamorado de ella, discurso figural interno en soliloquio: *“Yo también quiero estar enamorada”*.( 27:25)

En otra visita desde la focalización de Otto, él está con Ana en su recámara. Ana le muestra un libro que trata sobre Laponia, Finlandia, y el Círculo Polar, le explica que ahí no se pone el sol en verano es el sol de la media noche.

Otto permanece mudo, no le dice Ana, Ana le pregunta si se aburre con lo que le dice, pero en realidad es la timidez de Otto, discurso figural directo en monólogo: *“No era capaz de decir ni una sola palabra. Hubiera preferido ser mudo de nacimiento para tener una disculpa”*.

**OS13** Cuando Ana va a cerrar el libro, Otto la detiene justo en la foto de un reno que está entre la nieve, a lo lejos puede escucharse el ruido de algún animal. Luego Ana le acaricia la mejilla y lo besa. (29:09)

**AS18** El momento anterior es narrado desde la focalización de Ana, discurso figural directo interno en monólogo; *“Recuerdo la primera vez en el Círculo Polar. Estar enamorada no es fácil, hay que oírlo...Nadie tiene un corazón como el de*

*Otto, yo tampoco*”, Ana recarga su cabeza en el pecho de Otto para oír su corazón.

OS14 Desde la perspectiva de Otto. Otto decide irse a vivir con Olga y Álvaro para estar más cerca de Ana, aunque él ama profundamente a su madre, el amor que siente por Ana es muy fuerte, Otto puede ver que Ana se ha puesto contenta con la noticia y le guiña un ojo. Álvaro marca a la casa de la madre de Otto y mantienen una discusión con ella, al final Otto habla con su madre, discurso figural directo en diálogo: *“Mamá, perdóname, iré a verte todos los días, una rato después de clase”* (30:25). Corresponde al nudo veintiuno.

Desde la perspectiva de Ana. Ana cuenta la noche en que Otto llegó a vivir a su casa para estar con ella, discurso figural directo en monólogo: *“Otto dejó a su madre para estar conmigo, para verme todos los días y las noches”*.

Una noche cuando Ana y Otto espían a sus padres haciendo el amor; pero después ellos comienzan a darse un beso apasionado, esto sucede desde la perspectiva de Ana. (46:02)

Desde la focalización de Otto. Un día Olga, Álvaro, Ana, y Otto, se toman una foto familiar, antes de que se la tomen Ana le da un papelito en el que se lee: *“Te espero esta noche en mi cuarto, salta por la ventana. Valiente”*.

En la noche Otto llega al cuarto de Ana y salta por la ventana, trata de despertarla pero ella está dormida, cuando recorre las sábanas se da cuenta que está de espaldas completamente desnuda, no la despierta y sale otra vez por la ventana, de regreso a su recámara él se masturba, cuando llega a su recámara se da cuenta que Ana está acostada en su cama, hacen el amor por primera vez. (34:34)

### 3.2.3 Ana y Otto se hacen adultos

**OS15** Nuevamente esta transición de adolescentes a adultos es narrada desde la focalización de Otto, sin embargo se hace uso de la focalización directa externa, pues la foto de familia que se tomaron cuando eran adolescentes en la que Ana cita a Otto en su cuarto, es vista por Ana donde se percibe a Otto y Ana ya como adultos, cuando se abre la toma, efectivamente son adultos.

**AS19** La transición de adolescentes a adultos a través de la focalización de Ana se da en la primera vez que hacen el amor, en la noche son adolescentes y en la mañana son adultos; discurso figural directo interno en monólogo: *“Nunca he disfrutado el sexo como en aquella época en la que Otto y yo la disfrutábamos juntos, en secreto y nunca he tenido el corazón más rojo”*. (48:24)

**AS20** Desde la focalización de Ana se narra como es que Olga, su madre, consigue un trabajo en un noticiero que le ofrece un finlandés que también se llama Álvaro con quien, posteriormente, Ana descubre que su madre tiene un romance; Olga le pide guardar a Ana el secreto; discurso figural directo interno: *“No te preocupes, soy la mejor guardando secretos”*. (53:07)

**OS16** A través de la perspectiva de Otto se nos narra la muerte de su madre. Otto entra a la casa de su madre, le llama porque va por ella para llevarla de paseo y ella no contesta, se percata de que hay un olor muy peculiar en el ambiente; poco a poco va a acercándose a la cocina, pero va lleno de miedo, en ese momento él mismo se nos muestra como un niño, un niño temeroso, abre la puerta de golpe y al mismo tiempo toma una foto con una cámara que llevaba en la mano casi como un reflejo de la impresión. Nudo veinticinco.



Otto, su padre, Olga y Ana, están en la funeraria donde incinerarán a su madre. Otto le dice a su padre que hubiera preferido que él muriera en lugar de su madre, Álvaro se adelanta, Olga lo reprende y le dice que debe cambiar que le pida disculpas a su padre.

Otto voltea a ver a Ana que está detrás de él y hace una negación con la cabeza, en seguida Otto le contesta a Olga que eso iba a hacer hasta que ella se lo pidió y que esas cosas no se piden por favor, discurso figural directo en diálogo: *“Por favor que mi madre no se haya muerto”*.

Otto siente una gran pena, puede ver por una ventana circular como se llevan el féretro de su madre, después la toma se invierte y es Otto que se ve desde adentro hacia el fondo por la ventana, da la impresión de un abismo y Otto está en el fondo. Otto le pide disculpas a su padre, los dos se abrazan y lloran emotivamente. (40:17)

**AS21** Desde la focalización de Ana se nos narra este mismo acontecimiento en la morgue y se nos muestra como ve Ana a Otto, él se avienta contra las paredes completamente destrozado, y revolcándose en el suelo, llorando compulsivamente a raíz de la muerte de su madre.

**OS17** Desde la focalización de Otto se nos narra el momento en el que él quiere suicidarse. Otto va a esquiar con Olga, Álvaro, y Ana; se sube al trineo y Ana se sube con él, Otto le sentencia que ella se va a arrepentir, cuando Otto emprende la marcha, Olga y Álvaro le advierten que se detenga, Otto no lo hace y ve como Ana se tira del trineo antes de que caigan, discurso figural directo en soliloquio: *“Quédate con ellos, yo me largo”*.

Otto despierta medio consciente y nos presenta una metadiégesis en la que aparece un esquimal que lo monta en su espalda, discurso figural directo en

monólogo: *“No sé cuantas vidas me quedan, pero en esa ocasión sólo quería vivirlas con mi madre, volver con ella, esquiar hacia arriba”*. El esquimal lleva a Otto sobre su espalda esquiando hacia arriba, llegan a una cabaña y él se sueña como un niño, en el sueño ve a Ana, él le pregunta que si quiere ser su madre, ella le dice que eso es imposible. (43:32)

**AS22** Este mismo acontecimiento es narrado desde la perspectiva de Ana. Discurso figural directo en monólogo. *“Otto quería morir y yo iba con él”*; Ana aparece trepada en el trineo con Otto, cuando comienzan a avanzar y escuchan las advertencias, Álvaro alcanza a Ana por el brazo y la jala, ella se cae en la nieve.

Ana comienza a buscar a Otto entre la nieve, mientras Olga y Álvaro desisten, ella se empeña en seguir buscándolo, discurso figural directo interno: *“Otto, estamos buscando a Otto. ¡Joder!”*; de pronto se detiene, se da cuenta que el trineo en el que iba Otto esta pendiendo justo sobre ella y va a caer, ella cierra los ojos y el trineo cae, cuando los abre el trineo a caído a su lado muy cerca de ella.

Al mirar hacia enfrente puede ver a Otto a los pies de un pino cubierto de nieve, ella va por él, le da la vuelta; Otto entre abre los ojos y le dice que si ella es Ana, ella le responde que sí, Otto pregunta donde está su madre, Ana contesta que nadie lo sabe eso depende de él. (56:32)

#### 3.2.4 La separación

**AS23** Este acontecimiento es narrado desde la focalización de Ana. Una mañana Ana despierta porque escucha a su madre llamando a Otto, a quien a buscado por toda la casa; Ana sorprendida voltea a ver en su cama, se da cuenta que Otto no ha dormido a su lado, cuando va a buscarlo a su habitación puede ver que se ha llevado todas sus cosas; desesperada lo busca en el armario,

discurso figural directo en monólogo: *“Deseé con todas mis fuerzas que estuviera allí, dormido, desnudo”*. Nudo veintisiete.

Ana dolida por la desaparición de Otto, pasa por un momento de depresión en el que no quiere hablar con nadie, ni con Olga, se encierra en la habitación de Otto, acurrucando entre sus manos el corazón rojo que Otto le regaló en navidad. (57:51)

**OS24** Simultáneamente al acontecimiento anterior, se nos narra mediante la focalización de Otto, en dónde está él. Una mujer abre la ventana de una habitación, Otto está ahí, la mujer le pregunta cuanto va a quedarse, él le responde que no sabe. La mujer sale de la habitación, Otto desempaca su maleta y lo primero que saca es la foto de su madre la que le tomó cuando fueron juntos de paseo, luego saca un corazón rojo. Otto abrumado y dolido se golpea contra las paredes de la habitación del hotel y llora desconsoladamente. (59:20)

Lo siguiente que acontece en la historia es narrado por las dos focalizaciones de manera simultánea pues ambos están en el mismo lugar, a la misma hora pero no logran encontrarse.

**AS25** Desde la focalización de Ana, vemos que ella va entrando por el lado izquierdo en una plaza. Discurso figural directo en monólogo: *“Mi madre se iba a separar de Álvaro, me propuse irme a vivir con ella pero yo no quería vivir en ningún sitio”*.

**OS26** Focalización de Otto. Entra a la plaza caminando de lado derecho de la plaza. Discurso figural directo en monólogo: *“El dinero que le cogí a mi padre se me estaba terminando y eso me ayudó a ponerme en marcha”*

AS27 La perspectiva de Ana. Pasa por un puesto de periódicos y se sienta en unas banquetas, observa hacia todos lados para ver si puede encontrarse a Otto.

OS28 Desde la focalización de Otto. Otto está en el puesto de periódicos, se da la vuelta y se sienta en las banquetas, justo detrás de Ana. Mira hacia la plancha de la plaza esperando encontrarse con Ana. Enciende un cigarro.

AS29 En la perspectiva de Ana. Ana huele el humo del tabaco, a lado de ella hay alguien que tiene una cajetilla, le pide un cigarro al vecino.

OS30 Focalización de Otto. Abre el periódico en la sección de empleos.

AS31 La perspectiva de Ana. Ella le dice que lo ha reconocido, él le dice su nombre, "Javier"; Ana le dice que ella era alumna de Sofía, la mujer que él tenía de pareja cuando iban a la primaria, por la reacción de Javier en su rostro Ana intuye que se han separado; discurso figural directo en diálogo: *"Ya no quedan casualidades buenas... es culpa mía me las he gastado todas"*.

OS32 Desde la focalización de Otto, vemos que localiza un trabajo que dice: "Se solicita piloto"; Otto marca con un círculo esa oferta de empleo y en el centro del círculo escribe Ana, se levanta y se va.(01:03:20). Nudo treinta y uno

AS33 En la perspectiva de Ana. Javier logra reconocerla, le dice que es hermana de Otto, ella se pone triste y algo reflexiva: *"Sí, tenemos los nombres capicúa, eso no se borra"*.( 01:03:31)

OS34 A continuación se nos narra lo que sucede a Otto desde su perspectiva. Otto va pilotando un avión, discurso figural directo en monologo: *"Mi vida estaba*

*ciega, comprendí que por dejar a Ana me había quedado sin destino, así que yo solo tuve que inventarme uno, Finlandia, volar de día y dormir de noche, ¿qué podía esperar de una vida así?”. (01:04:02)*

**OS35** Otto llega después de mucho tiempo a visitar a su padre, Álvaro le guarda mucho resentimiento por haberlo dejado, le cuenta además, que Olga lo ha abandonado y que Ana está viviendo con el que era su profesor en la primaria, toda la reconciliación se da en discurso figural directo en diálogo, lo que implica un ritmo de escena. (01:06:589)

**OS36** Otto está en una habitación con una mujer, la mujer está viendo una foto, ella le pregunta: “¿Quién es?”, Otto le contesta: “*Es mi madre*”; en la misma habitación otra mujer le dice mientras esta acostada medio desnuda en la cama: “*¡Que guapa!*”, Otto: “*Sí, murió de amor*”; otra chica en la misma habitación quitándose la ropa: “*¿Cómo puede morirse de amor?*”, Otto: “*Abandonada*”; con otra chica vistiéndose: “*¿Estas de broma?*”, Otto bajando unas escaleras: “*Era alemana, murió de huelga limpiando una lechuga*”. (01:08:52)

**AS37** En la focalización de Ana se nos narra lo que ha acontecido con su vida. Ana va a visitar a Álvaro, el padre de Otto. Ella se ha hecho maestra de primaria, le pregunta Álvaro por Otto, él le contesta que seguramente está bien, no sabe en dónde vive, ni en qué trabaja; pero a menudo lo llama o le hace visitas sin avisar.

Ana contempla una foto de Álvaro, con Otto quien está abrazando a una chica, Álvaro le explica que se la han tomado el verano pasado en Portugal, Ana quiere llorar pero no lo hace. Después levanta la vista y se topa con aquella foto de familia en la que ve a Otto con el papel en la mano, donde ella lo cita en su cuarto. (01:10:31)

**AS38** Ana decide irse lejos. Un día llega a casa de Olga, su madre, para decirle que se ha separado de Javier y quiere irse muy lejos; Olga se enfada pues le dice que no puede alejarse así nada más de una hombre con el que ha vivido cuatro años.

Ana pide apoyo de Olga, Olga la cataloga como inoportuna pues dentro de un mes Álvaro, el finlandés, y ella se van a vivir a Australia. Olga le ofrece irse con ellos, pero Ana se niega objetando que está muy lejos, ella quiere irse a Laponia. Nudo treinta y cinco.

Álvaro que ha escuchado todo, le ofrece a Ana ir a Laponia, pues su padre, quien vive en Finlandia en un pueblo llamado Rovaniemi, tiene una cabaña justo dentro del Círculo Polar, donde en verano el sol jamás se oculta, es *“el sol de la media noche”*.

Ana toma un avión a Finlandia mientras observa un libro que habla de Laponia, es el mismo libro que alguna vez, en su adolescencia vio con Otto por primera vez. (01:13:01)

#### 3.2.4 En el Círculo Polar

**AS40** Esta parte comienza con la focalización de Ana. Ana llega a Rovaniemi y conoce al padre de Álvaro, platicando con él, se da cuenta que es el piloto alemán a quien el abuelo de Otto le salvó la vida durante el bombardeo de Alemania a Guernica. Le cuenta que conoció a Cristina, la española con la que se casó a la edad de diecisiete años, y ella fue la razón de toda su vida.

Mientras platican Ana ve por la ventana una avenida que va de norte a sur y que entronca con una que va de este a oeste; en el punto donde se interceptan las dos avenidas hay un puesto de periódicos.

El día que murió Cristina, según le cuenta el alemán, se enteró de que su hijo se había enamorado de una española, fue para él un regalo, Ana le contesta que ella también obtuvo un regalo, el alemán le dice: *“Tú estás aquí gracias a Cristina, yo siento su mano en la tuya”*. Esta secuencia se da toda en discurso figural directo en diálogo. (01:21:42)

**AS41** Ana llega a la cabaña, cuando entra a ella se da cuenta que hay en el suelo una línea que delimita el Círculo Polar, mira en la pared y ve colgada la pintura de un reno, se acerca ella y se da cuenta que está en la misma posición de la foto del reno que vio en el libro de Laponia junto a Otto cuando eran adolescentes, y además, esa pintura fue hecha por Cristina, discurso figural directo en monólogo: *“Sentí que algo conocido se había metido dentro de lo desconocido, había llegado al final de algún sitio”*.

Alguien toca a la puerta, Ana asustada, piensa que ha llegado Otto, pero cuando se abre la puerta es un finlandés de nombre Aki que le ha llevado la despensa por parte de Otto, su ahora abuelo alemán. (01:25:30)

Discurso figural directo en monólogo: *“Pasé los días pensando en Otto, no podía estar quieta esperando. Una mañana oí el motor de un coche, era una furgoneta de reparto de paquetes, pensé que si corría por ella conseguiría algo para mí”*.

La mensajera le entrega un paquete que proviene de Australia, cuando ella llega a la cabaña y reproduce el video ve a su madre parada, al fondo a modo de paisaje se aprecia La Ópera de Sídney.

**AS42** En el video, Olga le pide perdón a Ana por ser poco comprensiva con ella, además, le dice en qué trabaja Otto, él se ha hecho piloto como el alemán al que su abuelo salvó la vida, Olga se enteró por un amigo que realizó prácticas de vuelo con Otto, discurso figural directo de Ana: *“Otto el piloto, claro que sí”*. (01:28:46)

Desde la perspectiva de Otto se narra como se entera de que Ana está en el Círculo Polar. Otto va a visitar a su padre, Álvaro le informa que ha llegado un paquete para él, Otto advierte que el paquete viene de Finlandia, discurso figural directo en monólogo: *“Lo reconocí todo, hasta la matrícula del avión, el número de envío, lo que más me impresionó en un primer momento, fue que aquél sobre lo había traído yo, en mi avión, sin saberlo, ¿Quién más lo sabría?”*. Levanta la vista y ve a Ana en la foto familiar que se tomaron cuando él llegó a mudarse ahí.

**OS39** Se retira y pide a Álvaro quedarse ahí esa noche, cuando desenvuelve el paquete saca un avión de papel en el que se lee: *“Estas noches te espero mirando al sol, venga valiente, salta por la ventana... La oportunidad que estábamos esperando”*. Nudo treinta y nueve.

Otto se sorprende al saber que el paquete es de Ana, le cuenta a Otto la continuación de la historia de su nombre, ella conoció al piloto alemán; después de que dejara al abuelo de Otto, él se encontró con una española con la que se fugó a Finlandia, ese piloto es el padre de Álvaro el hombre por el que dejó al papá de Otto. (01:18:26)

**OS43** Otto llega a Finlandia, él va en la cabina pilotando el avión, discurso figural directo monólogo: *“¿Cómo acabará este viaje?... Sesenta y seis grados, cuarenta segundos, norte; dos grados, cincuenta y cinco minutos, cinco segundos,*



este”, circula la localización en el mapa y dentro escribe el nombre de Ana.  
(01:29:26)

AS44 Desde la perspectiva de Ana. Ana está desnuda nadando en el lago, por el reflejo ve pasar una avioneta que cruza el cielo, sale apresuradamente del lago, entra a la cabaña y se arregla; discurso figural directo soliloquio: *“Hoy es noche de San Juan, aquí no se pone el sol; tengo la corazonada de que ese avión español ha traído algo para mí... ¿si no para quién?”*.

AS45 Ana ha sacado una silla y la coloca frente a lago, se sienta mientras saborea una *baguette*, está contemplando el atardecer frente al lago, escucha el gemir de un reno, se inquieta, mira en dirección de aquél sonido, contempla el horizonte; discurso figural directo en soliloquio: *“Voy a quedarme aquí el tiempo que haga falta, estoy esperando la casualidad de mi vida, la más grande, y eso que las he tenido de muchas clases. Sí, podría contra mi vida uniendo casualidades”*. (01:33:07)

OS46 Otto ha quedado atorado en las ramas de un pino, no se puede desasir, debajo de él está un reno, se mantiene tranquilo, esperando por entre las ramas de los pinos puede ver el atardecer rojizo, discurso figural directo en monólogo:

*“Es bueno que las vidas tengan varios círculos, pero la mía, mi vida, sólo ha dado la vuelta una vez y no del todo, falta lo más importante, he escrito tantas veces su nombre dentro, y aquí, ahora mismo no puedo cerrar nada, estoy solo”*  
(01:33:29). Nudo cuarenta y uno.

### 3.2.5 El final de los amantes

**AS47** La visión de Ana. Ya es de mañana, el sueño apenas la está venciendo, pero se despierta del todo cuando escucha el ruido de un coche, rápidamente corre para alcanzarlo.

Detienen a la furgoneta de mensajería, la mensajera le indica que no tiene nada para ella, discurso figural directo de Ana: *“Bueno, estoy cansada. Me voy a casa, nadie me espera para comer”*.

La mensajera le dice que ha habido un accidente de un avión español que se estrelló al norte de Laponia, Ana algo preocupada le pide a la mensajera que la lleve a Rovaniemi para enterarse de lo que pasó con aquel avión. Nudo cuarenta y cinco.

**AS48** La mensajera acepta, Ana se sube a la furgoneta de mensajería, va contemplando el paisaje, de pronto se cruza con Aki quien va en dirección a la cabaña, los dos se ven, hasta que se pierden de vista. (01:36:00)

**OS49** En la visión de Otto. Otto despierta colgado de la rama, a lo lejos por el camino ve pasar una camioneta roja le grita que se detenga pero no lo hace, poco tiempo después pasa una camioneta blanca, Otto le grita y la camioneta se detiene, un hombre lo ayuda a bajar del árbol. Otto le pregunta su nombre, se llama Aki, luego le pregunta si conoce a Ana, él le dice que sí y le indica que vive cerca de ahí en una cabaña, pero en ese momento no está ahí sino la vio dirigirse al pueblo; Otto pide a Aki que lo lleve allá. (01:31:18)

AS50 Ana llega a Rovaniemi, la mensajera la deja justo frente al puesto de periódicos, el que intersecta las dos avenidas que pueden verse desde la ventana del estudio de Otto el alemán. Nudo cuarenta y ocho.

Ana toma un periódico en que cual se ve el avión estrellado que era de mensajería española, Ana sube la vista y ve a Otto, el alemán que la observa por la ventana. Ana vuelve a leer el periódico que está en alemán; de pronto se oye que un camión frena, el periódico sale volando, vemos los ojos de Ana en un BCU. (01:36:20)

AS51 Ana cruza rápidamente la avenida abre la puerta para entrar al edificio donde vive Otto el alemán, se lo encuentra a mitad de las escaleras, le pide que le traduzca por favor; Otto el alemán le dice que no esa noticia no importa, pues hay alguien en su departamento que quiere verla.

Ana sube corriendo hasta llegar al departamento, se asoma en la sala y no hay nadie, va al estudio y no hay nadie, regresa a la sala y espera, de otra habitación sale Otto, el amor de su vida.

Ana está impresionada, no lo puede creer, llora de felicidad; le pregunta a Otto cómo fue que llegó hasta ahí, él le responde que saltó de un paracaídas, Ana pregunta si venía en aquél avión español y Otto le dice que sí.

Otto se acerca a ella, Ana está muy feliz, él la abraza y vemos nuevamente en BCU los ojos de Ana. (01:41:47)

OS52 En la visión de Otto. Camino a Rovaniemi, Otto va contemplando el paisaje, Aki pone música y le dice que la música alegra el corazón. Al llegar a Rovaniemi Aki frena bruscamente porque un autobús rojo de pasajeros casi choca contra la camioneta donde iban ellos. Nudo cincuenta.

Cuando el autobús pasa, Otto puede ver lejanamente a Ana que va a cruzar la calle, justo en ese momento otro autobús rojo la atropella, Otto baja rápidamente de la camioneta de Aki, se dirige corriendo hacia donde está Ana tendida en el suelo.

OS53 Al llegar puede ver la noticia del accidente de un avión español en el periódico junto al cuerpo de Ana, él se inclina para verla, ella tiene los ojos completamente abiertos y en ellos puede reflejarse el rostro de Otto.

### 3.3 LOS SALTOS TEMPORALES Y ESTRUCTURA NARRATIVA

Este Apartado nos ayudará a ubicar los saltos temporales que van a armando el desarrollo de la historia, presentaremos tanto las prolepsis como las analepsis encontradas en cada una de las versiones de los personajes.

Las prolepsis en la visión de Otto son tres muy marcadas, las tomamos como punto de partida en el presente que es desde donde Otto comienza a narrar, y es la escena que se presenta al inicio donde él está ya en el Círculo Polar, colgado de un árbol, viendo el atardecer por entre las copas de los árboles.

- 1- Se encuentra después de la segunda secuencia, hace alusión a *¿Cómo acabará este viaje?*
- 2- Esta se presenta después de la secuencia tres. Marca en un mapa una localización, la circula y escribe el nombre de Ana.
- 3- La encontramos posterior a la secuencia once. Es una toma cenital, uso de cámara interna de Otto observando el panorama.

Analepsis en Otto, encontramos cuatro analepsis muy marcadas:

- 1- Comienza en la secuencia uno, cuando Otto conoce a Ana en el parque.
- 2- Secuencia tres, Otto en la escuela lanza los aviones de papel.
- 3- Inicia en la secuencia cuatro, Otto espera Ana fuera de la escuela
- 4- Inicia en la secuencia trece, Ana y Otto son adolescentes, Otto recibe su primer beso.

A partir de esta última analepsis la historia en la focalización de Otto comienza a narrarse de manera cronológica, ya no hay prolepsis; hasta que llega al Círculo Polar.

La prolepsis en Ana, es una sola, que está muy marcada y se presenta al inicio de la narración de Ana, ella está en el Círculo Polar viendo el atardecer sentada a la orilla del lago, en realidad esta prolepsis es el punto de partida (o presente) desde el cual comienza la narración de Ana.

Las analepsis que se encuentran en la visión de Ana, comienzan en la secuencia cinco cuando su madre le anuncia la muerte de su padre.

A partir de este momento, la visión de Ana va narrando los acontecimientos de manera cronológica dentro de su analepsis. Hasta que llega al Círculo Polar.

Hay que aclarar que en realidad, las analepsis de Ana se van introduciendo poco a poco a la narración de Otto, para explicar esto acomodaremos a continuación las secuencias mezcladas de acuerdo a la focalización de Ana y Otto

tal como deben suceder de manera cronológica en la diégesis; las secuencias de Ana aparecerán en letras color rojo, mientras las de Otto en letras color azul.

|                        | OTTO            | ANA |      |      |
|------------------------|-----------------|-----|------|------|
| La niñez de Ana y Otto | PP              | PP  |      |      |
|                        | S1              | S5  |      |      |
|                        | S2              |     |      |      |
|                        | S3              | S6  | → P1 |      |
|                        | S4              | S7  | → P2 |      |
|                        |                 | S8  |      |      |
|                        | S9              |     |      |      |
|                        | La adolescencia | S10 |      |      |
|                        |                 | S11 |      |      |
|                        |                 |     | S12  | → P3 |
| S13                    |                 |     |      |      |
|                        |                 | S18 |      |      |
|                        | S14             |     |      |      |

Ana y Otto se hacen adultos

|     |     |
|-----|-----|
| S15 |     |
|     | S19 |
|     | S20 |
| S16 |     |
|     | S21 |
| S17 |     |
|     | S22 |
|     | S23 |
| S24 |     |
|     | S25 |
| S26 |     |
|     | S27 |
| S28 |     |
|     | S29 |
| S30 |     |
|     | S31 |
| S32 |     |
|     | S33 |
| S34 |     |
| S35 |     |
| S36 |     |
|     | S37 |
|     | S38 |

La separación

En el Círculo Polar

|     |     |
|-----|-----|
|     | S40 |
|     | S41 |
|     | S42 |
| S39 |     |
| S43 |     |
|     | S44 |
| S46 | S45 |
|     | S47 |
|     | S48 |
| S49 |     |
|     | S50 |
|     | S51 |
| S52 |     |
| S53 |     |

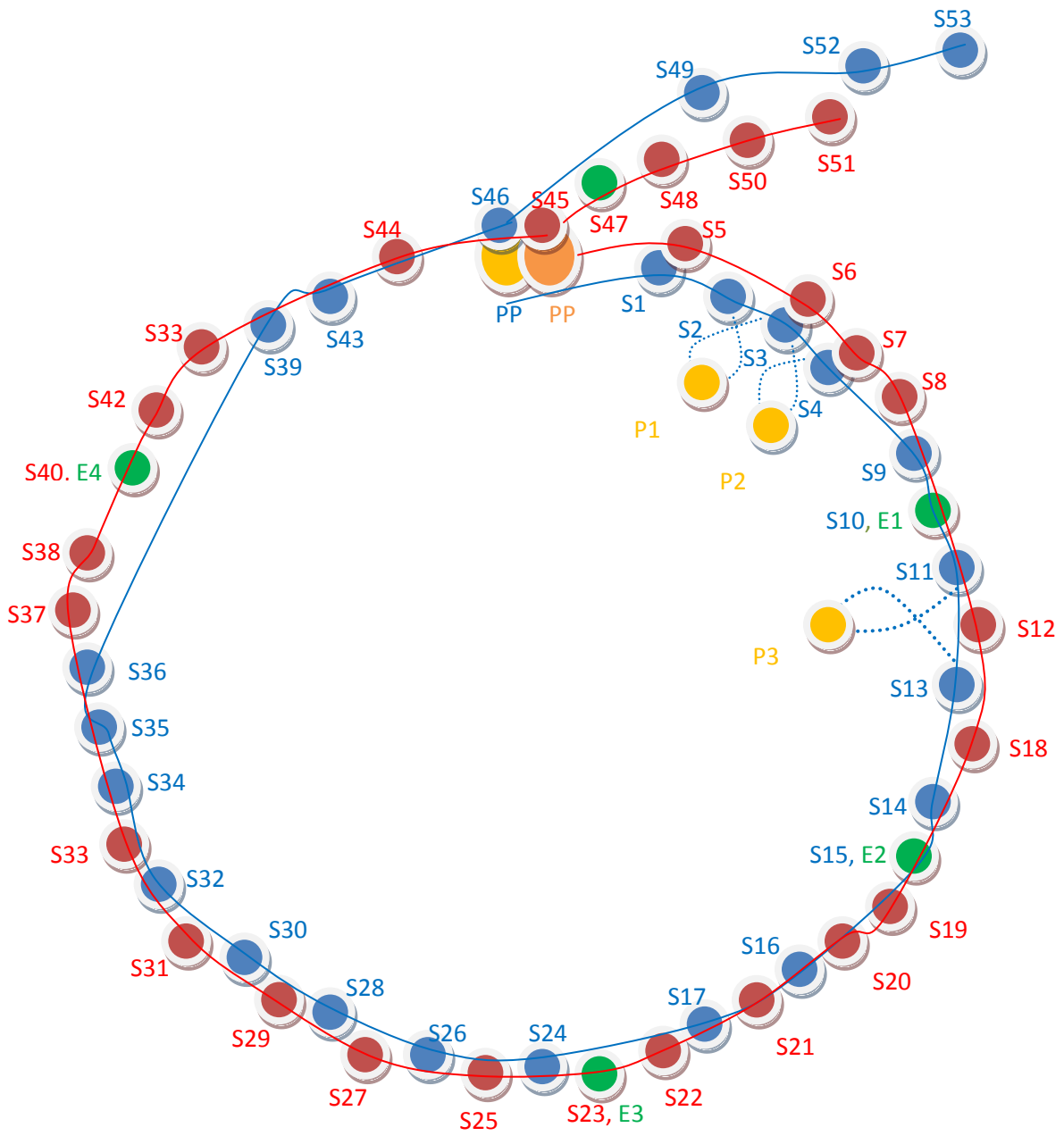
El final de los amantes

De acuerdo a esta tabla podemos establecer cinco elipsis importantes, que corresponden a la división que ya habíamos establecido en el punto anterior; “la niñez”, “la adolescencia”, “la adultez”, “la separación” y “en el Círculo Polar”.

La última, “el final de los amantes”, entraría en “en el Círculo Polar”, pero la hemos puesto por separado ya que nos indica un aspecto importante de la diégesis, en realidad corresponde a las visiones finales de Ana y Otto que son muy distintas. A continuación graficaremos el orden de estas secuencias para establecer la estructura narrativa que adquiere la totalidad del relato. Estableceremos entonces las indicaciones; **P se referirán alas prolepsis de Otto**, **P para las prolepsis de Ana**, **S para las secuencias de Otto**, **S para las secuencias de Ana**, **E para marcar las elipsis**.



### Esquematzación de la estructura narrativa



## CONCLUSIONES

Una vez que hemos terminado con el análisis, podemos concluir lo siguiente; la caracterización de los personajes deja una fuerte impresión en la totalidad del relato, no sólo en la cuestión anecdótica; sino también en la forma en la que se cuenta la historia. Al respecto de esto debemos decir que los indicios que marcan la personalidad de ambos son los que van armando la estructura total de la diégesis.

En primer lugar hemos de decir que los indicios de personalidad son inicialmente explícitos, nos muestran principalmente la ideología de los personajes y se nos dan por medio de los discursos figurales directos en monólogo de cada uno de los personajes; de ello podemos deducir que Otto cree en la circularidad de la vida y Ana en que la vida está llena de casualidades.

Posteriormente los indicios de personalidad que se nos muestran son implícitos, deducimos por la conducta de Otto que es un ser sensible, que cree en el amor para toda la vida, es algo tímido, realista, y un poco arriesgado; él es quien le da el arranque a la historia mandando los aviones de papel con la pregunta de amor para Ana.

Ana es mas audaz, mantiene una personalidad fuerte, es un tanto más soñadora que Otto, se dedica a crear fantasías para que pueda manipular su vida de la forma que a ella le parezca interesante, es por eso que su vida está llena de casualidades, las cuales se presentan de mejor manera cuando hace frío.<sup>62</sup> Ana en la mitad de la diégesis vuelve a reimpulsar la historia pues es ella quien incita a Otto para verse en el Círculo Polar enviándole también un avión de papel.

En la primera mitad de la diégesis Otto es el sujeto y Ana el objeto; para la segunda parte después de la separación de ambos Otto invierte el papel

---

<sup>62</sup> Revisar secuencia número seis.

volviéndose objeto, mientras Ana se vuelve sujeto, podríamos interpretar esta duplicación como un movimiento circular al nivel de las acciones, Otto abre el círculo, y Ana lo cierra.

En el desarrollo del relato ni el adyuvante ni el oponente cambian de rol; el adyuvante siempre serán las casualidades, el oponente siempre será el destino, (aunque se espera que el adyuvante y el oponente sean personajes, en esta caso no los son porque estas abstracciones son alegorías, es por ello que se les adjudica su respectiva función) elementos constantes en las obras de Julio Medem.

Los nombres de ambos, que también son características indiciales, cumplen con una función semántica importante. Los nombres no son históricos, sino son nombres “en blanco” que se van llenando poco a poco de significado con las acciones de los personajes, sin embargo no carecen de una cierta referencialidad, los dos son capicúas, y por tal motivo van llenos de una circularidad muy cartesiana, la cual se va a ver reflejar en la estructura narrativa del relato, los nombres son una especie de anticipación que refiere a la estructura.

La cuestión genérica de los personajes también influye de manera importante, puesto que los acontecimientos son narrados por un hombre y por una mujer; esto provoca que la información dada en el transcurso de la historia se muestre algo alterada; por ejemplo la fotografía de familia que en los recuerdos de Otto se tomaron cuando adolescentes, es vista por Ana con ojos de adulto viéndose, además como adultos; esto hace algo de referencia a la sentencia que el profesor de Otto dijera: *“Las niñas de vuestra edad son mucho más mayores que vosotros”*.

Esto sucede en varios de los nudos, en el uno, tres, ocho, once, diecisiete, veintiuno, veinticinco, (estas son las casualidades que motivan la historia) y también en la parte final donde ambos están en Rovaniemi.

En hecho de que haya dos perspectivas es importante, en primer lugar hay que decir que es Otto quien comienza con el relato de su vida en una analepsis que comienza posterior a una prolepsis inicial, la cual funciona como anticipación; posteriormente es Ana quien comienza a contar, al transcurrir del relato nos damos cuenta que la narración de Ana se va incorporando a la de Otto.

Las focalizaciones de los personajes utilizan mayormente el discurso figural directo, sea en monólogo (voz en off), o en forma de soliloquio, o también el diálogo, esto acentúa la subjetividad que se pretende lograr en la diégesis, como un recurso de verosimilitud con la realidad, y también una forma para sublimar esa subjetividad de los personajes.

La narración de Ana complementa la de Otto realizando analepsis; la secuencia uno de la narración de Otto corresponde a la secuencia cinco de la visión de Ana, lo mismo sucede con la secuencia tres de Otto que corresponde a la seis de Ana, la cuatro de Otto coincide con la siete de Ana; las intrusiones posteriores de la visión de Ana dentro de la narración de Otto funcionarían como catálisis, y por tal motivo ofrecen una función complementaria a la narración de Otto lo que nos provoca una frecuencia repetitiva.

La frecuencia repetitiva nos hace deducir que el relato posee un ritmo general de pausa descriptiva, puesto que se hace especial énfasis en la narración de cinco momentos específicos de la vida de los personajes que corresponden a las elipsis –es decir, secuencias 10 (elipsis 1), 15 (elipsis 2), 23 (elipsis 3), 40 (elipsis 4), y 47 (elipsis cinco)- encontramos también, cuatro momentos en los que se presenta un ritmo de escena en la elipsis uno secuencias 2 y 3, elipsis dos secuencia 35, elipsis cuatro secuencia 42.

El hecho de que ideológicamente Otto cree en la circularidad de la vida, y el que Ana -también ideológicamente- cree en las casualidades es lo que va armando la diégesis; la ideología de uno la complementa la otra parte, y de la misma manera funciona estructuralmente el relato.

Con respecto a la estructura narrativa diremos que es una doble circular simultánea, debido a que una misma historia es narrada desde dos perspectivas, la de Ana y la de Otto. Ambas focalizaciones comienzan en el mismo momento y el mismo lugar, el Círculo Polar, los dos personajes comienzan una analepsis desde la niñez hasta la adultez donde se separan, y regresan nuevamente al Círculo Polar.<sup>63</sup>

Es ahí donde se cierra el círculo pero comienza una estructura lineal ascendente (en el análisis la hemos marcado con la gradación de colores que van de un rosa pálido a un naranja para indicar que el relato concluye en un momento de alta intensidad) también doble, puesto que el relato posee dos finales. El de Ana que concluye con la posibilidad de ver a Otto nueva mente, final de Ana que se adjudica a su personalidad soñadora, la cual hace que pueda manipular el rumbo de las cosas a su antojo.

El final de Otto, que nos muestra la realidad (que también se ajusta a su personalidad) en la que a partir de ahora Otto quedará inmerso, pues su círculo no se cierra, y por tanto, él queda incompleto tal como dice: *“Es bueno que las vidas tengan varios círculos, pero la mía, mi vida sólo ha dado la vuelta una vez, y no del todo, falta lo más importante, he escrito tantas veces su nombre dentro, y aquí, ahora mismo, no puedo cerrar nada, estoy solo”*.

---

<sup>63</sup> Es preciso mencionar que la estructura narrativa podría ser un círculo perfectamente cerrado si tomáramos en cuenta la introducción inicial que se presenta antes de que Otto comience a narrar. En esa introducción vemos primeramente un avión destruido, después que ese avión pertenece a la noticia principal de un periódico y luego viene un *collage* de imágenes que, en un ritmo de resumen, engloba los dos finales propuestos tanto por la focalización de Otto como la de Ana. El filme concluye totalmente con esa foto del avión; sin embargo hemos decidido quitar la parte introductoria para dar mayor importancia a la perspectiva bifocal.

## FUENTES

### BIBLIOGRAFIA

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios, 1990.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato*. México, UNAM, 1984
- Caparrós Lera, J. M. *El cine en nuestros días*. Madrid, Ediciones Rialph, S. A., 1994-1998.
- Davis, Rib. *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2004.
- Delgado, Teresa. "Julio Medem: la imagen conmovida, líneas de fuga. La imagen-tiempo: La ardilla roja (1993), y Los amantes del Círculo Polar (1998)". *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Bukhard Pohl.
- Fernández Santos, Ángel. *El largo instante de un bello relato de amor*. El País, sección cultura, 30 agosto 1998.
- Granados P. Verónica. *20 años de Goyas al cine español*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2006.
- Herederó, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventas*. Madrid, Festival de cine de Alcalá de Henares. 1997
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998.
- Sánchez González, Arnulfo. *Los elementos literario de la obra narrativa*. México, UNAM, 1989.
- Stam, Robert. *Nuevos conceptos de teoría del cine*. España, Paidós, 1999
- Torres M., Augusto. *Diccionario Espasa. Cine Español*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Villaverde, Costa Elisa. "Julio Medem: Vacas. Cineasta y película, claves en el proceso de reconfiguración en el cine español de los noventas". *Le Cinéma de Julio Medem*. Marie Soledad Rodríguez, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

## ELECTRONICAS

Medem, Julio. Sitio web oficial del cineasta:

<http://www.juliomedem.org/micelanea/archivo/Files/memoria-Amantes.pdf>,  
sitio web no oficial.

Pintor Irazo, Ivan. *El cine de Julio Medem. Del imaginario mitológico vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social del País Vasco*. Véase en: [http://www.upf.edu/periodis/Congres\\_ahc/Documents/Sesi](http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesi)

Sojo Gil, Kepa. *Algunos apuntes sobre el cine vasco y su relación con la transición*. Universidad del País Vasco. Véase en: <http://www.cervantes.com/servlet/SirveObras/12593629777146984198846/030180.pdf>.

## FILMOGRAFIA

*Los amantes del Círculo Polar*. Guión y dirección: Julio Medem. Producción: Fernando Bovaira y Enrique López Lavigne. Montaje: Ivan Aledo. Música: Alberto Iglesias. Localizaciones: Madrid y Helsinki, Lohja y Rovaniemi (Finlandia). Reparto: Najwa Nimri (Ana). Felé Martínez (Otto). Maru Valdivieso (Olga). Nacho Novo (Álvaro). Peru Medem (Otto niño). Sara Valiente (Ana niña). Víctor Hugo Oliveira (Otto adolescente). Kristel Díaz (Ana adolescente). Pep Muné (Javier). Jaroslaw Bielski (Alvaro Midelman). Rosa Morales (Sofía). Joost Siedhoff (Otto Midelman). Beate Jensen (Ula), Petri Heino (Aki). País Vasco 1998. Duración: 112 minutos.

*Amar te duele*. Dirección: Luis Fernando Sariñana. Producción: Francisco González. Guión: Carolina Rivera. Reparto: Luis Fernando Peña, Martha Higadera, Ximena Sariñana, Alfonso Herrera. México, 2002. 140 min.

*Ciudadano Kane*. Dirección: Orson Welles. Producción: Orson Wells, Richard Baer, George Schaefer. Guión: Herman J. Mankiewicz. Reparto: Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warruck. Estados Unidos. 1941. 119 min.

*El efecto mariposa*. Dirección: Erick Bress. Producción: Chris Bender, J. C. Spink, Anthony Rhulen. Guión: J. Mackye. Reparto: Ashton Kutcher, Amy Smart. Estados Unidos. 2004. 113 min.

*Irreversible*. Dirección: Gaspar Noé. Producción: Cristophe Rossignon. Guión: Gaspar Noé. Reparto: Mónica Bellucci, Vincent Cassel, Phillipe Nahon. Francia. 2002. 97 min.

*Kill Bill Vol. 1 y Vol. 2*. Dirección: Quentin Tarantino. Producción: Lawrence Bender. Guión: Quentin Tarantino, Uma Thurman. Reparto: Uma Thurman, David Carradine, Lucy Liu, Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Michael Madsen, Chiaky Kuriyama, Victor Mosqueira. Estados Unidos. 2003. 111 minutos.

#### HEMEROGRAFÍA

Fernández Santos, Ángel. *El largo instante de un bello relato de amor*. El País, sección cultura, 30 agosto 1998.