

## **Modelos terminativos en el relato cinematográfico**

Emeterio Diez

Universidad Camilo José Cela

El final es siempre una de las partes que más cuesta idear cuando se concibe un relato. Inciden en ello numerosas cuestiones creativas y, también, razones de mercado: desde imposiciones empresariales a preferencias del público. Ya en el siglo IV antes de Cristo Aristóteles se quejaba de que los actores, además de extender la fábula más allá de lo necesario, daban la vuelta al orden de los sucesos y cambiaban el final (Aristóteles, 1988: 61) Igualmente, en el siglo XVIII, Lessing tachaba de impaciente al público alemán, ya que, en cuanto se producía el clímax de la obra, quería que la representación terminase. Se preguntaba el dramaturgista: ¿Por qué en la tragedia, “apenas se ha asestado el golpe mortal, hacemos caer ya el telón”? ¿Por qué, rematada la acción, el espectador no quiere escuchar unas palabras que son necesarias para redondear la obra? Como Aristóteles, Lessing responsabiliza a los actores. Su vanidad, es decir, su deseo de obtener un mayor aplauso, había conducido a la moda de rematar la obra en el momento más dramático: “¡Apuñalados y aplaudidos!” (Lessing, 1993: 150).

En este sentido, las cosas han cambiado poco. Hoy Hollywood rueda con asiduidad dos y hasta tres finales por película, siendo memorables las peleas por esta cuestión entre guionistas, directores, actores y productores. *Chinatown* (1974), por ejemplo, tuvo tres finales distintos. También la censura ha pasado a la historia por sus intromisiones en este campo. En España son representativos los cambios impuestos en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Viridiana* (1961).

Ahora bien, aunque la elección de una forma determinada de final es inseparable de cuestiones psicológicas, económicas, políticas y sociales, aquí vamos a limitarnos a un análisis textual de esta cuestión. Estudiaremos los modelos de final presentes en el relato cinematográfico partiendo de conceptos teóricos tomados de la Dramaturgia, la Narratología y la Retórica, con especial incidencia en los trabajos de Frank Kermode (2000), Paul Ricoeur (1995), Marco Kunz (1997) y, en el ámbito del cine, de Josh Gross (1992), R. Donna Chesher (1992) y, sobre todo, Richard Neupert (1995).

### **1. Criterios de clasificación**

El principal problema para establecer una tipología de finales lo más precisa y completa posible reside en encontrar un criterio pertinente en el que basar dicha tipología. Richard Neupert, en uno de los ensayos más notables sobre esta cuestión, establece cuatro categorías básicas utilizando como pauta el estilo narrativo del filme (Neupert, 1995: 32-33). En la primera de esas categorías, el Texto Cerrado (Closed Text), el desenlace (de la historia) y el cierre (del discurso) poseen un fin nítido, rotundo y con un significado claro. Es la forma de narrar propia de Hollywood y la encontramos en películas como *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). En cambio, en la Historia Abierta (Open Story), la trama queda sin resolver mientras el discurso tiene un cierre riguroso. Es un final muy propio del cine europeo y de movimientos cinematográficos como el neorrealismo (*Roma ciudad abierta*, *Roma città aperta*, 1945) y la nueva ola francesa (*Los 400 golpes*, *Les quatre cents coups*, 1959). En tercer lugar, tenemos el final con Discurso Abierto (Open Discourse). La historia tiene un fin, pero el cierre se sitúa en otro plano, fuera de la diégesis, esto es, no siempre coinciden el momento en que la historia relatada deja de existir y el momento en que la película deja de existir. Con este fin, se añaden, casi siempre en forma de epílogo, unas imágenes independientes de carácter descriptivo (*Les Bonnes femmes*, 1960) o de significado abstracto (*Pickpocket*, 1959). Por último, el Texto Abierto (Open Text) deja tanto el desenlace como el cierre en suspensión. Corresponde a una forma de narrar propia del texto disnarrativo, del antirrelato, como en *Weekend* (1967) y otras películas de Godard.

Un segundo criterio de clasificación de los finales podría fundamentarse en los distintos tipos de incidentes desencadenantes que existen (Diez, 2003: 162-169) y en la relación que estos establecen con el cierre, pues es posible “leer el final en el comienzo y el comienzo en el final.” (Ricoeur, 1995: 135). Así, una trama que arranca con un incidente desencadenante de alejamiento o partida del héroe suele terminar con su regreso, como en *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902) y *Apolo 13* (*Apollo XIII*, 1995). La película que empieza con la llegada del héroe termina con su partida, como en *Buchanan cabalga de nuevo* (*Buchanan Rides Alone*, 1958) y *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, 1964). La trama con un incidente de mandato finaliza cuando el héroe cumple la orden o misión que debe ejecutar, como en la trilogía sobre *El señor de los anillos* (2001, 2002, 2003), si bien en busca de un final más abierto el héroe se puede rebelar (*Apocalypse Now*, 1979) o bien un imprevisto puede obligar al héroe a reiniciar la misión (*Master and Commander*, 2003). El incidente de

transgresión suele conducir al héroe a la catástrofe, como en *Viva Zapata* (1952). El incidente de engaño termina con una escena de reconocimiento, salvo en la comedia, con el fin de conseguir otra carcajada del público, como en *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941). El incidente de complicidad requiere una reparación (*Uno de los nuestros*, *Goodfellas*, 1990). El incidente de fechoría concluye en justicia poética, sobre todo en el western, como en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) y *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992). Por último, el incidente de carencia requiere la reparación de esa carencia: una mujer, dinero, trabajo, educación, un objeto mágico... (*My Fair Lady*, 1964; *Tootsie*, 1982; etcétera). El problema de esta clasificación es que solo es válida para los relatos de dramaturgia cerrada, películas donde la fábula arranca con una situación en la que un contraste o alteración (incidente desencadenante) cambia la situación inicial y pone en movimiento la acción; luego esa fábula termina con otra escena (punto final) en la que, por haberse superado esa alteración (clímax), ya no requiere más acción, dando a entender al público que el relato ha terminado.

Un tercer criterio (el que aquí vamos a adoptar) se basa en la polaridad que la acción tiene en el momento en que se cierra el relato, pues dicha polaridad es un elemento clave para la construcción emocional del texto y, en consecuencia, para la expresión del sentimiento estético del filme. La polaridad diferencia los sucesos de la fábula en positivos y negativos. Son positivos cuando ayudan al protagonista “a conseguir su meta y, por lo tanto, le producen placer. Son negativos cuando obstaculizan su meta y, en consecuencia, le causan dolor.” (Diez, 2006: 164).

Pierre Clanche (1978: 189-191) ha distinguido distintos tipos de acción dramática en relación con la polaridad de los sucesos. Una fábula es eupórica cuando los puntos de acción se suceden de forma favorable para el protagonista: va de la desdicha a la felicidad. Es dispórica cuando se encadenan de forma desfavorable para él: cambia de la felicidad a la desdicha). Y adopta una forma apórica cuando no hay polaridad y la fábula solo progresa cronológicamente. Naturalmente, para evaluar si una trama es eupórica, dispórica o apórica no basta con descubrir la polaridad del suceso o averiguar, mediante una simple suma, el número de sucesos positivos y negativos que contiene la trama. Ciertas escenas poseen más importancia que otras. Son claves los puntos de giro (en especial, la crisis) y, sobre todo, el clímax y el punto final. En este sentido, Clanche clasifica el final del relato en tres categorías: final eutético, cuando el protagonista gana; final distético, si el protagonista

pierde; y final atético, el protagonista gana perdiendo o pierde ganando (final irónico) o bien se concluye con un final abierto.

La polaridad está detrás de la mayor parte de las polémicas en torno al final. Los psicólogos, por ejemplo, defienden un desenlace positivo para los relatos infantiles, pero cada vez son más los cuentos con finales abiertos o bien negativos (Colomer, 2005). Y en el cine, cuando se ruedan varias versiones de un final, lo que se está haciendo es discutir su polaridad. Así sucede con los distintos finales barajados para *Nana* (1926), *Chinatown* (1974) o *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*, 1987). Rara vez se ruedan varios finales por cuestiones, digamos, puramente plásticas o por diferencias en la escenificación de la acción, esto es, por discrepancias en los recursos terminativos. Por ejemplo, cerrar la película con una puesta de sol y un beso o bien cerrar con un beso ante el altar. Entre las excepciones que confirman esta regla se encuentran *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) y *El caso Bourne* (*The Bourne identity*, 2002).

*Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) es también un ejemplo de que, muy a menudo, se aprovecha que la película tiene más de una trama y, por lo tanto, un final múltiple, para comunicar distintas emociones. La película de John Ford, en concreto, cuenta tres historias: la venganza de Wyatt Earp por el asesinato de su hermano, con el duelo en O.K. Corral; la historia del pistolero Doc Holiday; y la historia de amor de ambos con Clementine. Cada una de estas historias se cierra de una forma: Doc muere (final distético), Wyatt se venga (final eutético) y consigue a la chica (final eutético). Sobre todo, es muy habitual quitar hierro a un final distético en la trama principal cerrando la película con un final eutético en una subtrama. Tenemos un ejemplo en *Brigada 21* (*Detective Story*, 1951). La película concluye con la muerte del protagonista, pero se cierra con la imagen de la pareja saliendo de la comisaría tras concederles los policías una segunda oportunidad.

## **2. Finales eutéticos: “happy ending”**

Los finales eutéticos y distéticos son finales cerrados: el problema planteado en el incidente desencadenante queda resuelto sin dejar cabos sueltos, sin dejar resquicios que necesitarían explicaciones posteriores, sin plantear dudas sobre lo que sigue, aunque no lo veamos, si bien, como digo, en unos casos el héroe alcanza la felicidad (eutético) y en otros, cae en el infortunio (distético).

Dentro de los finales eutólicos, se repiten muy a menudo una serie de formas, como son: el establecimiento del orden, la llegada al final del trayecto, el hallazgo del objeto buscado, la solución del enigma y, sobre todo, tres modelos que vamos a ver en detalle: la boda, la justicia poética y la apoteosis.

### **2.1. La boda**

La ceremonia del matrimonio supone el triunfo del amor y, con ello, la renovación de la especie humana y la continuación del ciclo de la vida. Es el final propio de los cuentos maravillosos (Propp, 1987) y de la mayoría de las comedias románticas. Ahora bien, los cambios que la sociedad occidental ha experimentado en las relaciones de parejas, debido a la revolución sexual y a la emancipación de las mujeres, ha disminuido la presencia de este final en boda, en el sentido, de que, por ejemplo, ya no hay tal ceremonia, sino una unión de hecho, unión que, por otro lado, ya no es para siempre sino hasta que el divorcio los separe (Deleyto Alcalá, 1998: 39-55). En otras palabras, este modelo de final puede plasmarse en otro tipo de imágenes de significado equivalente al de una boda: el beso de la pareja (casi un plano emblema), un abrazo entre ellos, alejarse de la mano hacia el horizonte, una mirada cómplice, un reencuentro, bailar juntos y, en fin, cualquier situación que deje implícito que se consumará el amor. Precisamente, el humor de un cierre como el de *Una mujer para dos* (*Design for Living*, 1933) estriba en el subtexto que está detrás del apretón de manos del trío, esto es, la consagración de la poliandria.

Son innumerables las películas que tiene un final en boda o en una imagen equivalente: producciones del cine mudo como *El héroe del río* (*Steamboat Hill*, 1928); infinidad de comedias románticas, desde *El bazar de las sorpresas* (*The Shop around the Corner*, 1940) a *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001); musicales como *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1934); melodramas y películas para mujeres como *Pacto tenebroso* (*Sleep, My Love*, 1948); y, en general, cualquier filme que termine con la subtrama amorosa: *Tarzán, de los monos* (*Tarzan, the Ape Man*, 1932), *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, 1945), etc.

### **2.2. Justicia poética**

Es otro de los finales felices más repetidos. Implica no solo la victoria del héroe sino también el castigo del villano, de ahí que se le llame también final punitivo. La

comedia teatral lo adoptó de forma generalizada como parte de su crítica de los vicios. El cine lo utiliza con mucha frecuencia en sus primeras películas cómicas, desde *El regador regado* (*Le arroseur arrose*, 1895) al cine cómico, donde el malvado es castigado en forma de puntapiés, golpes y paraguazos, a menudo combinado con una persecución.

Es más, el poder político y religioso ha impuesto la justicia poética como una regla dramática. Es obligatorio castigar el Mal y hacer triunfar el Bien. Así, en *Fausto* (*Faust*, 1926), el arcángel San Gabriel destruye al demonio tras indicarle la palabra que anula el juramento que en su día le hizo Fausto: “Amor”. Es un final muy parecido al que años atrás Friederich W. Murnau había rodado para *Nosferatu, una sinfonía del horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), cuando el vampiro muere destruido por la luz del sol.

Y cuando la regla de la justicia poética se viola, actúa la censura, tal y como sucede en *Pesadilla* (*The Strange Affair of Uncle Harry*, 1945). Esta película tuvo hasta cinco finales entre prohibiciones censoras y “previews”, pasándose de un final irónico a un final feliz impuesto artificialmente. En concreto, en la primera versión, pagaba el crimen una inocente “culpable”, esto es, moría ahorcada una mujer, Letti (Geraldine Fitzgerald), que no había asesinado a su hermana, pero que, por una amor antinatural hacia su hermano Harry (Georges Sanders), había pensado en matarla tanto a ella como a Deborah (Ella Raines), la novia de ese hermano. En cambio, el verdadero, aunque involuntario asesino, Harry, mantenía su imagen intachable, por lo que el crimen quedaba impune. Para cambiar este final, el estudio convirtió toda la parte del asesinato en una pesadilla de Harry (de ahí el título en español), de modo que no había tal crimen y Harry y Deborah podían casarse.

### 2.3. La apoteosis

La palabra apoteosis significa elevación de un hombre a la dignidad de los dioses y en la campo de la dramaturgia alude a un final grandioso y espectacular porque reúne a casi todos los personajes del relato, los cuales, en un acto de significado especial, conceden a los protagonistas una recompensa, alabanzas o celebran con ellos que se haya recompuesto la situación inicial. Es la cena final con la que se cierra todos los cómics de *Asterix y Obelix*. En el cine, la apoteosis supone un gran despliegue de recursos en la pantalla porque se quiere que una situación de detenimiento de la acción dramática (ya todo está resuelto) sea contrarestada por un momento de apogeo en lo que se refiere al espectáculo (al aparato

escénico), sin que importe la ruptura de la cuarta pared o que dicha apoteosis rompa el estilo del relato y adquiriera un estilo alegórico o simbólico.

Dado que esta forma de final procede del teatro y de las variedades, es muy frecuente en el cine de Méliès y en el cine musical. Así *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902) termina con una escena en la que los científicos son condecorados y, a continuación, el coro de marineras baila en círculo entorno a una estatua dedicada a los hombres sabios. Y el final de *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, 1953) consiste en un número musical que celebra la gloria y la fama alcanzada por los personajes. En realidad, podemos encontrar la apoteosis en géneros muy diferentes. John Ford, un cineasta identificado con el final hacia el horizonte (*La diligencia*, *Stagecoach*, 1939; *Centauros del desierto*, *The Searchers*, 1956), suele terminar algunas de sus películas con una especie de desfile que no es más que una variante de apoteosis, como en *Fort Apache* (1948) y *Río Grande* (1950). En *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) la apoteosis tiene lugar cuando Luke y sus amigos son condecorados. Incluso existe un final de este tipo en una película de artes marciales como *Zaitochi* (2003) o en un filme de vanguardia como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925).

#### 2.4. “Deus ex machina”

Los finales felices se relacionan muy a menudo con un recurso terminativo como es el “deus ex machina”: Dios descendiendo mediante maquinaria teatral. En la dramaturgia clásica, este final consistía en la intervención de una fuerza superior: un dios, un ángel, un mago, un adivino, un rey... Esta fuerza solventaba el conflicto de la obra casi milagrosamente y, casi siempre, repartiendo justicia poética. Así en *Barbazul* (*Barbe-bleu*, 1901), de Georges Méliès, el hada madrina salva la vida a su ahijada, resucita a las esposas asesinadas y les entrega nuevos maridos, mientras Barbazul muere. Este procedimiento se usa en tono paródico en *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), pues, cuando el protagonista se arroja desde el rascacielos, aparece un ángel que lo salva.

Hoy utilizamos más la expresión “deus ex machina” para designar una acción sorprendente, pero poco verosímil, que facilita un final forzado, normalmente feliz. Es un final precipitado y falso, escrito por un guionista incapaz de encontrar un desenlace lógico y natural a su historia. Es la situación típica en la que, de pronto, aparece un personaje que

ayuda al héroe en su peor momento o bien irrumpe una casualidad favorable, siendo estas acciones decisivas para que el final sea eutético. En la película *El último* (*Der letzte mann*, 1924), el final escrito por Carl Mayer consistía en la muerte del portero (Emil Jannings) en los urinarios, pero, por presiones de la productora o por indicaciones del actor protagonista, depende de la versión de los hechos, Friederich Wilhem Murnau rodó un final feliz “*deus ex machina*” en forma de apoteosis: el portero recibe una herencia y de empleado del hotel se convierte en rico cliente del hotel, dando una gran fiesta de despedida en la que se deja agasajar por sus antiguos compañeros mientras él reparte generosas propinas y socorre a los pobres.

### 3. Finales distéticos

La aversión que los productores sienten por esta forma de cierre motiva que muchas historias, cuyo desarrollo dramático conduce a un irremediable desenlace negativo, traten de atenuarlo con todo tipo de tretas. Además del “*deus ex machina*”, se recurre al truco de cerrar la película con una subtrama que concluya en final positivo. Tal es el caso de las dos primeras películas de la Universal sobre Frankenstein. Otras veces el cierre negativo es neutralizado mediante una imagen, digamos, trascendente. Al fallecimiento del héroe, por ejemplo, le sigue una especie de resurrección. Así, tras la muerte del protagonista en *El pistolero* (*The GunFighter*, 1950), viene una escena de rezo en la iglesia y, por último, un plano en un nivel espiritual: el protagonista alejándose a caballo en el horizonte. Algo parecido sucede en *Murieron con las botas puestas* (*They Dead with their Boots On*, 1940). También se recurre a la recolección de imágenes retrospectivas alegres como en *Thelma & Louise* (1991) y *Leaving Las Vegas* (1995).

Pero, aun siendo minoría, se ruedan finales distéticos. Es más, una sociedad como la nuestra, que ha hecho de la muerte el gran tabú (no se habla de ella, apenas se vela el cadáver, no se guarda luto...), gusta, sin embargo, de la representación de la muerte en el cine (Cueto, 2005: 25-52). Esto es así porque hemos sustituido la vivencia de la muerte por una experiencia vicaria de la misma a través de las películas, pues en la pantalla la muerte siempre es bella, está estilizada: el personaje muere, pero su muerte tiene sentido y fallece de una forma hermosa, esto es, acorde con ese sentido. No vemos la muerte en sí sino una larga agonía en la que el protagonista se redime; o bien queremos escuchar sus últimas

palabras porque contienen un mensaje clarividente; o quizás la película termina con un duelo sangriento visto a cámara lenta para mostrar mejor su sed de venganza; o, al contrario, el protagonista muere acribillado a balazos (sacrificado) mientras oímos una música grandiosa.

Lo cierto es que el final distélico constituye un elemento intrínseco de determinados géneros, esto es, una parte del público paga por ver tragedias (como ciertas adaptaciones teatrales), dramas (*Empieza el espectáculo*, *All That Jazz*, 1979; *Las horas*, *The Hours*, 2002) y, sobre todo, se siente encantado/desolado cuando llora con los finales tristes del cine romántico (*Duelo al sol*, *Duel at the Sun*, 1947; *Madame de*, 1953; *Love Story*, 1970; *Brokeback Mountain*, 2005).

Por otra parte, el final distélico constituye una elección estética de muchos profesionales inconformistas, críticos, descreídos y heterodoxos. Sam Peckinpah, siempre dispuesto a enfrentar a sus héroes con la muerte (*Duelo en la Alta Sierra*, *Ride The High Country*, 1962; *Grupo Salvaje*, *The Wild Bunch*, 1969; *Pat Garret y Billy The Kid*, 1973), tuvo numerosos problemas por esta cuestión y, en ocasiones, sus películas poseen más de un final o ese final está suavizado por la productora, acercándose el cierre a un final irónico: perder ganando.

También algunos movimientos cinematográficos, como el realismo poético francés (*El muelle de las brumas*, *Le quai des brumes*, 1938) y, sobre todo, el cine neorrealista (Alemania año cero, *Germania anno zero*, 1948; *Almas sin conciencia*, *Il bidone*, 1955) han preferido el final negativo, ya sea por ese talante profesional que mencionábamos más arriba, por una especie de pesimismo existencial o como denuncia de las deplorables condiciones sociales de la época. Incluso, géneros que no son necesariamente fatalistas, viven ciclos de películas oscuras, como sucede con el western crepuscular (*Dos hombres y un destino*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) y, sobre todo, con el cine negro (*Balas o votos*, *Bullets or Ballots*, 1936; *Perdición*, *Double Indemnity*, 1944; *La jungla de asfalto*, *The Asphalt Jungle*, 1950; *Cara de ángel*, *Angel Face*, 1953; *El silencio de un hombre*, *Le Samourai*, 1967; *Malas calles*, *Mean Streets*, 1973; *Chinatown*, 1974).

En todos ellos, la forma más frecuente de final distélico es lo que los griegos llamaban catástrofe, aunque, en puridad, la catástrofe se refiere al desenlace de la tragedia y conlleva un final funesto como consecuencia del error que por orgullo ha cometido el

protagonista. En cualquier caso, la catástrofe supone la muerte del protagonista (*Accatone*, 1961; *Bonny and Clyde*, 1967) o bien un duro castigo, sobre todo, en forma de locura, que no es más que otra forma de muerte (*¿Qué fue de baby Jane?*, *Whatever Happened to Baby Jane*, 1962; *Corredor sin retorno*, *Shock Corridor*, 1963; *Lilith*, 1964; *Cul de Sac*, 1967).

Una segunda forma de final distélico es el final apocalíptico. Más que implicar el fin de la humanidad, supone la destrucción del mundo que el relato ha presentado en la situación inicial, esto es, desaparece la sociedad que el héroe ha intentado salvar sin éxito. Es un final frecuente en las películas sobre la Guerra Fría y la amenaza nuclear, como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1953) y *Teléfono rojo, volamos a Moscú* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963). Así mismo, está presente en películas de género fantástico, como *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) y *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975).

#### **4. Finales atélicos**

Los cierres atélicos se relacionan, sobre todo, con el cuestionamiento de la trama y su manipulación mediante el lenguaje audiovisual y la transmisión narrativa, pero también aparecen en las dramaturgias cerradas, e n especial, cuando se quiere rodar una película con distintas partes, como la trilogía basada en la novela *El señor de los anillos*. En concreto, el final atélico adopta dos formas básicas: el final irónico y el final abierto, este último a su vez con distintas variantes.

##### **4.1. Final irónico**

Llamamos final irónico a aquel en el que el protagonista gana perdiendo o pierde ganando, es decir, una victoria apenas se distingue de una derrota y viceversa. Es típico de historias escépticas, descreídas y perturbadoras, relatos que huyen de lo épico y están protagonizadas por antihéroes. En *El general de la Rovere* (*Il generale della Rovere*, 1959), el protagonista (Vittorio de Sica) muere en el pelotón de fusilamiento (pierde), pero se comporta como un verdadero resistente (gana).

El final irónico se da mucho en el cine americano de mediados de los sesenta y de los años setenta (también propicio al final negativo), ya que sus autores adoptan un tono suspicaz, ambiguo, contestatario y antisistema, de ahí la figura del antihéroe, además de estar influidos por el cine europeo, más propenso a las dramaturgias abiertas. Quizás bs

dos ejemplos más importantes y representativos se encuentran en *El Padrino* (*The Godfather*, 1972) y *Taxi Driver* (1976). La primera es un perfecto modelo del ganar perdiendo, pues, aunque Michael Corleone (Al Pacino) logra vengar y salvar a la familia, lo hace a costa de perder valores como el respeto a la ley, la compasión, el perdón y, sobre todo, la verdad. El héroe de guerra se transforma en un tirano que se gana su “trono” con un baño de sangre. *Taxi Driver*, por su parte, ironiza sobre el propio final irónico. El protagonista, Travis Bickle (Robert de Niro), es un psicópata que fracasa en su intento de salir de la soledad (“Soy el hombre solitario de Dios”, dice Travis) y decide morir matando. Sin embargo, su intento de magnicidio contra un senador es un fiasco y, cuando asesina a los proxenetas de una prostituta menor de edad (Jodie Foster), quedando él gravemente herido (pierde), le toman por un héroe nacional, en lugar de enviarlo al manicomio (gana). No obstante, su soledad autoimpuesta hace presagiar que, en cualquier momento, tendrá otro estallido de violencia (con lo que también contiene un final abierto).

Un ejemplo más reciente es *Pequeña Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, 2006), donde una familia de fracasados, Los Hoover, hace el ridículo al presentar a la pequeña Olive a un concurso de belleza (pierde), si bien sus miembros fortalecen sus lazos de unión con esta penosa experiencia (ganan).

#### **4.2. Finales de interpretación abierta**

Dentro de esta categoría caben dos tipos de finales: el final sorprendente y el final incierto. En el final sorprendente, la acción concluye de forma inesperada, abrupta, prematura o queda detenida en un determinado momento, de modo que el público debe reinterpretar todo lo ocurrido a partir del cierre. El signo de puntuación de este tipo de final, muy propio del cine fantástico, sería los signos de admiración (;!). Dichos signos son perfectos para indicar la emoción que deja en el público, pues aquí ya no caben el signo + (positivo) o el signo – (negativo). Un ejemplo sería *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968). Esta película se cierra con una escena en la que Taylor (Charlton Heston) encuentra la Estatua de la Libertad semidestruida y sepultada en la arena de una playa. Dicha imagen nos obliga a ver la película con una nueva lógica, de una manera que hasta ese momento no habíamos previsto, con deseos de revisarla a la luz de ese final. En este caso, se

nos da a entender que Taylor no llegó a otro planeta, sino que regresó a la Tierra, donde una hecatombe nuclear puso punto final a nuestra civilización y dio paso a la de los simios.

El final incierto insinúa o alude a un final, pero sin llegar a tener constancia en imágenes de ello. La acción se detiene y el espectador debe deducir la posible escena siguiente, o mejor dicho, las posibles escenas siguientes. Y eligiendo una u otra, el relato adquiere uno u otro sentido. Es lo que Neupert llamaría un cierre con Historia Abierta. En *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, 1975), el funcionario de la CIA que ha escapado a una matanza (Robert Reford) revela al *New York Times* quién es el responsable del crimen y su relación con los campos de petróleo, pero, en realidad, no sabemos si el periódico sacará a la luz su testimonio, como bien subraya la pregunta que le hace el que fue su jefe (Cliff Robertson): “¿La publicarán?” Precisamente el signo de puntuación de esta frase, esto es, los signos de interrogación (¿?), son perfectos para expresar la emoción del público en esta clase de finales. Otros ejemplos serían *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), *El cuchillo en el agua* (*No W Wodzie*, 1962), *Verdicto final* (*The Verdict*, 1982), *Gracias por el chocolate* (*Merci pour le chocolat*, 2000) o *Monster's Ball* (2001).

Existen varios recursos terminativos para construir un final incierto: el relato contiene varias versiones de finales probables (multiplicación del final), un narrador introduce una pregunta que pone en duda que estemos ante un final cerrado (dubbio), la última imagen puede ser un sueño premonitorio (vista hacia un futuro incierto), etc. *Defensa* (*Deliverance*, 1972), por ejemplo, termina con un plano que no sabemos si es real o es de un sueño, pero que abre la posibilidad de que salgan del agua algunos de los cadáveres desaparecidos y, por lo tanto, se descubra todo lo que pasó durante el descenso del río: una lucha a muerte entre unos tipos de la ciudad y unos primitivos habitantes de las montañas.

#### **4.3. Finales de sucesión abierta**

Caben cuatro posibilidades dentro de este modelo terminativo: final con una historia sin cerrar y que podría tener una sucesión posible en otra película; final con una historia sin cerrar que será continuada en otra película; final circular, donde la historia se repite sobre sí misma; y final en elipse, donde la historia parece repetirse.

En el final de sucesión posible, la película termina con una imagen (muy a menudo el personaje alejándose en el horizonte) que, de alguna manera, indica al público que la historia

no está cerrada, que los personajes seguirán empeñados en su meta o iniciarán nuevas aventuras, aunque eso no significa que exista intención por parte del estudio de rodar una segunda parte. El signo de puntuación que expresa este tipo de final es los puntos suspensivos (...). Un ejemplo lo encontramos en *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939). Al final de la película, Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) llora por perder a Rhett Butler (Clark Gable), pero se reconforta pensando que le queda Tara y que allí encontrará alguna forma de recuperarlo. En su último parlamento dice: "Encontraré algo para que vuelva. Al fin y al cabo mañana será otro día." Y pasamos a un plano de la protagonista en el campo de Tara. En este caso, la posible segunda parte se rodó en 1994 para la televisión con el nombre de *Scarlett*, de modo que pudimos ver nuevas vicisitudes de unos personajes en un mundo que habíamos dado por cerrado.

El final de sucesión obligada se produce cambiando el punto final por un punto de suspensión, es decir, por un suceso que produce una nueva alteración, de modo que la historia queda inconclusa y el cierre debería incluir la palabra "Continuará". Es un final habitual en el viejo cine de episodios y en los actuales seriales de televisión. Los creadores de *Gothika* (2003) terminaron la película con una escena en la que la protagonista se encontraba con el alma en pena de un niño. Era un final rodado con el deseo de que alguien se decidiese a producir una serie de televisión. En ocasiones, hay intención de filmar una segunda parte, pero se quiere, al mismo tiempo, que la historia principal esté cerrada, dejando abiertas otras tramas, como las películas sobre los X-men.

En cuanto al final de sucesión circular, el relato concluye con una imagen o una acción que coincide con la imagen o acción que abrió el relato o bien a la última escena le sucede o le podría suceder la primera escena, dando la sensación de que la historia se reanuda o se repite. Ahora bien, que una película comience y termine de forma parecida no significa siempre final infinito sobre sí mismo. Hay que distinguir entre circularidad (recurso terminativo para cerrar el relato) y final circular (modelo de cierre).

Como indica Kunz (1997), los nexos entre el principio (incipit) y el cierre no siempre se establecen para crear la ilusión de texto ilimitado sino, al contrario, para subrayar el final cerrado. Es lo que sucede en *Amores y otros desastres* (*Love and other disasters*, 2006). La película comienza reproduciendo la página del guión correspondiente a la película que vamos a ver, que comenzamos a ver, y termina de manera similar.

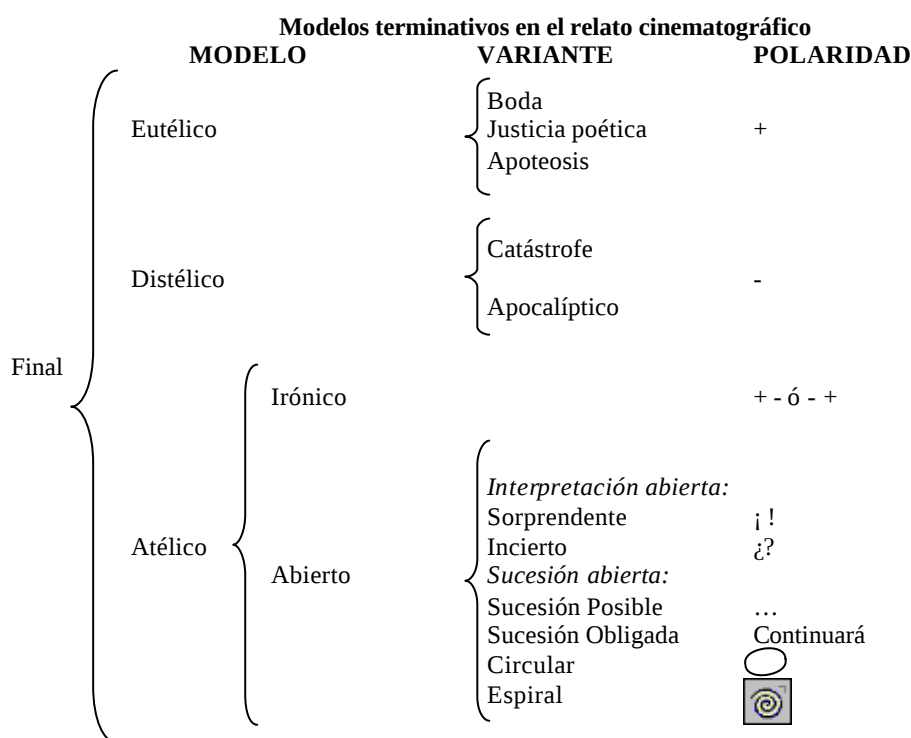
Uno de los mejores ejemplos de lo que sería un verdadero final circular lo encontramos en *Al caer la noche* (*Dead of Night*, 1945). De pronto, el protagonista se despierta y todo lo sucedido en una extraña casa resulta ser una pesadilla. A continuación, parte en automóvil para encontrarse con una persona y descubrimos que se dirige a esa misma casa. La repetición al final de los mismos planos del inicio nos hace vaticinar que la historia va repetirse, de modo que, cuando el protagonista se despierte por segunda vez, resultará que la película se ha convertido en un sueño dentro del sueño.

Otro ejemplo de historia circular que siempre suele señalarse es *Winchester 73* (1950). Esta película comienza con un plano de la culata del famoso rifle y termina con otro plano análogo, pero que esta vez nos llena de inquietud, ya que a lo largo de la película hemos visto que las cinco personas que poseyeron el rifle han muerto asesinadas. En otras palabras, nos preguntemos si al protagonista (James Stewart) no le sucederá lo mismo en el futuro, convirtiéndose también el plano final en un ejemplo de lo que hemos llamado un final incierto. Pero, en realidad, en *Winchester 73* habría que hablar más de final en espiral que de final circular, es decir, la historia que hemos visto podría repetirse más adelante, pero en otras circunstancias y con otros personajes. Nunca tal cual ha sucedido. La historia da vueltas sobre un punto central, al tiempo que se aleja de ese centro sobre el que gira. Otros ejemplos serían: *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942), cuando de nuevo un apuesto militar se levanta mientras el monólogo de Hamlet; *El coleccionista* (*The Collector*, 1965), cuando Freddie (Terence Stamp) se dispone a raptar a otra joven, ahora una enfermera; *Misery* (1990), cuando el escritor Paul Sheldon (James Caan) se encuentra con otra “gran admiradora”; o *Memento* (2000), que termina con la frase del protagonista Leonard (Guy Pearce) “¿Por dónde iba?”, dando a entender que no da por terminada “su misión”. En ocasiones es difícil diferenciar entre finales de este tipo y lo que hemos llamado final de sucesión posible. *El barco fantasma* (*Ghost Ship*, 2002) termina cuando la protagonista ve que sube a otro navío el “rescatador de almas”, el cual habíamos dado por destruido. Este es un final típico de las películas de terror y vale tanto para indicar que la historia se repite (aunque no la veamos) como para preparar una segunda parte (que veremos tarde o temprano).

Otras veces la historia relatada (casi siempre de un fracaso) ya sucedió en el pasado, de modo que es la película la que repite en espiral algo que, o bien tuvo lugar antes de los

sucesos que narra la película (backstory), como en *La noche se mueve* (*Night Moves*, 1975), o bien se repite algo que ya hemos visto dentro de la propia película, como en *Vértigo. De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958). En esta última, en efecto, el final se cierra sobre la propia película, en concreto, sobre el primer punto de giro, cuando el detective Scottie Fergusson (James Stewart) cree ver el suicidio de Madeleine (Kim Novak) en la torre de la iglesia.

En definitiva, con nuestra clasificación basada en la dirección de la acción dramática y en el resultado de dicha acción, hemos establecido para el relato cinematográfico tres grandes modelos terminativos con no menos de diez variantes.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTLES, HORACIO (1988). *Artes Poéticas*. Madrid: Taurus.
- CLANCHE, Pierre (1978). *El texto libre, la escritura de los niños*. Madrid: Fundamentos.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. "El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil". *Revista de Educación*, 2005, 203-216.
- CHESHER, R. Donna (1992). *The End. Closing Lines of over 3,000 Theatrically Released American Films*. London: McFarland.
- CUETO, Roberto (2005). "Ars moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine". Vicente Domínguez (ed.). *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Gijón, 8 ½ y Ediuno.
- DIEZ, Emeterio. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: UCJC.
- DIEZ, Emeterio. (2006). *Narrativa Fílmica*. Madrid: Fundamentos.

- DELEYTO ALCALÁ, Celestino (1998). “‘They Lived Happily Ever After’: Ending Contemporary Romantic Comedy”, *Miscelanea: A Journal of English and American Studies*, nº19.
- GROSS, Josh (1992). *The Last Word: Final Scenes from Favorite Motion Pictures*. New York: Vintage Books.
- KERMODE, Frank (2000). *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- KUNZ, Marco (1997). *El final de la novela*. Madrid: Gredos.
- LESSING, G. E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.
- NEUPERT, Richard (1995). *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University.
- PROPP, Vladimir (1987). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y Narración II*, México: Siglo XXI.