

La estructura clásica al cuadrado: estudio descriptivo de caso en el filme *As bestas*

Alma Llerena Fernández¹
Víctor Manuel Barbera Hernández²

Recibido: 09/07/2024
Aceptado por pares: 30/09/2024

Enviado a pares: 09/08/2024
Aprobado: 04/11/2024

DOI: 10.5294/pacla.2025.28.s2.1

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Llerena Fernández, A. y Barbera Hernández, V. M. (2025). La estructura clásica al cuadrado: Estudio descriptivo de caso en el filme *As bestas*. *Palabra Clave*, 28(Suplemento 2), e28s21. <https://doi.org/10.5294/pacla.2025.28.s2.1>

Resumen

El diseño narrativo clásico de tres actos es el más utilizado por la industria cinematográfica comercial en la creación de películas. La película *As bestas* (2022) de Rodrigo Sorogoyen presenta un esqueleto narrativo fracturado y, por ello, nuestro objetivo ha sido identificar el tipo de estructura narrativa utilizada en el filme. Para la consecución de nuestro objetivo, hemos realizado un diseño metodológico de observación, documentación, aplicación y comparación de conceptos vinculados a la creación de relatos cinematográficos en cuatro fases: análisis de la línea temporal, identificación de las escenas estructurales clave, identificación de las fases del viaje del héroe y determinación del tipo de trama de la película. Hemos comprobado que existen dos segmentos independientes y que cada uno tiene una estructura narrativa clásica de tres actos. Asimismo, hemos constatado que cada uno de los segmentos se conforma estructuralmente con protagonistas diferentes, cuyas historias siguen tramas distintas, rivalidad y venganza, que condicionan narrativamente las escenas de la estructura. Estos personajes, a su

1 [✉https://orcid.org/0000-0001-8413-9437](https://orcid.org/0000-0001-8413-9437). Universidad Rey Juan Carlos, España. alma.llerena@urjc.es

2 <https://orcid.org/0000-0002-5928-009X>. Universidad Rey Juan Carlos, España. victor.barbera@urjc.es

vez, transitan diferentes caminos dramáticos del viaje del héroe. Por ello, podemos concluir que el filme *As bestas* duplica su estructura narrativa impulsado por un cambio de protagonista y que los dos segmentos narrativos son independientes, dado que pueden funcionar de forma autónoma, aunque el visionado conjunto añade capas de significación a la historia.

Palabras clave

Guion de cine; análisis narrativo; cine; narrativa audiovisual; *As bestas*.

The Classic Structure Squared: A Descriptive Case Study in the Film *As Bestas*

Abstract

The classic three-act narrative structure is the most widely used framework in commercial filmmaking. Rodrigo Sorogoyen's *As Bestas* (2022) presents a fractured narrative skeleton, prompting our objective: to identify the type of narrative structure employed in the film. To achieve this, we developed a methodological approach based on observation, documentation, application, and comparison of key concepts related to cinematic storytelling. Our study followed four phases: analyzing the film's timeline, identifying key structural scenes, mapping the hero's journey stages, and determining the film's plot type. We found that the film consists of two independent segments, each adhering to the classic three-act structure. Additionally, we observed that each segment features a different protagonist whose story follows a distinct plot --rivalry and revenge --which shapes the narrative structure of their respective sections. These characters also follow different dramatic paths within the hero's journey. Thus, we conclude that *As Bestas* effectively doubles its narrative structure, driven by a shift in protagonist. The two narrative segments are independent, capable of standing alone, yet when viewed together, they add deeper layers of meaning to the story.

Keywords

Screenplay; narrative analysis; cinema; audiovisual narrative; *As Bestas*.

A estrutura clássica ao quadrado: estudo de caso descritivo do filme *As bestas*

Resumo

O design narrativo clássico de três atos é o modelo mais amplamente utilizado pela indústria cinematográfica comercial na construção de roteiros. O filme *As bestas* (2022), de Rodrigo Sorogoyen, apresenta uma estrutura narrativa fragmentada, o que nos levou a investigar, como objetivo deste artigo, o modelo estrutural adotado na obra. Para isso, realizamos um projeto metodológico de observação, documentação, aplicação e comparação de conceitos ligados à criação de narrativas cinematográficas em quatro fases: análise da linha do tempo, identificação das principais cenas estruturais, identificação das fases da jornada do herói e categorização do tipo de enredo do filme. Os resultados indicam a existência de dois segmentos independentes, cada um estruturado segundo a narrativa clássica de três atos. Além disso, verificamos que esses segmentos são moldados por diferentes protagonistas, cujas histórias seguem tramas diferentes -- rivalidade e vingança --, que condicionam a organização das cenas estruturais. Esses personagens, por sua vez, percorrem trajetórias dramáticas distintas dentro do modelo da jornada do herói. Portanto, concluímos que o filme *As bestas* duplica sua estrutura narrativa por meio da alternância de protagonista, resultando em dois segmentos narrativos independentes, pois podem funcionar de forma autônoma, embora vê-los juntos acrescente camadas de significado à história.

Palavras-chave

Roteiro de filme; análise narrativa; cinema; narrativa audiovisual; *As bestas*.

Introducción

Desde la antigüedad el ser humano se ha recreado en las historias (Sanz-Magallón, 2022), desarrollando las narraciones de estas para crear relatos (Genette, 1989). Con el nacimiento del cinematógrafo, estos conceptos han ido evolucionando para adaptarse al formato audiovisual y se han diversificado las diferentes técnicas y teorías de cómo afrontar la escritura para la correcta creación de los guiones audiovisuales.

En la actualidad, las prácticas narrativas contemporáneas incluyen todo tipo de recursos para realizar sus relatos, como puede ser películas no lineales (*Pulp Fiction*, 1994; *Memento*, 2000), filmes que entrelazan las vidas de múltiples personajes, permitiendo mostrar diferentes perspectivas de un mismo tema (*Love Actually*, 2003; *Babel*, 2006), historias que aparecen fragmentadas (*The Tree of Life*, 2011), filmes interactivos que permiten al espectador decidir el desarrollo de la historia (*Black Mirror: Bandersnatch*, 2018) e, incluso, películas que rompen la cuarta pared y conversan directamente con el público (*Adaptation*, 2002; *Deadpool*, 2016).

Sin embargo, como explican Barthes y Duisit (1975), aunque las historias puedan ser diferentes, en contenido y forma, como los ejemplos que hemos visto, siempre tienen en común una estructura narrativa básica y una lógica que subyace y dirige todos los eventos para conformar su significado.

Una parte fundamental para el crecimiento de la profesión de guionista es la investigación vinculada al análisis estructural de las películas, de tal manera que se pueda entender claramente la conformación de cada relato y cómo el esqueleto narrativo ayuda a la creación de emoción en el espectador (Bang, 2022). Por ello, es necesario examinar todas las partes que conforman la historia, tanto a los personajes como a los elementos estructurales.

La estructura narrativa básica que definen Barthes y Duisit (1975) se basa en un principio fundamental, que, para que se pueda entender un relato, independiente de por qué técnica o recurso se conforme, hay que plan-

tear la trama, desarrollarla y proporcionar un desenlace a modo de cierre de la historia. Esta estructura básica, conocida como la estructura clásica de tres actos, según explica Bang (2022), aunque parece elemental, sigue siendo la base de la composición de las películas y está comúnmente aceptado por la comunidad de académicos.

Por ello, el análisis de las estructuras narrativas en películas que alteran o modifican de alguna manera la estructura clásica es de gran valor, tanto teórico como metodológico, ya que permite examinar cómo se desafían y reconfiguran las convenciones establecidas en el cine. Este enfoque enriquece el campo de los estudios cinematográficos al ampliar la comprensión de las posibilidades narrativas y estéticas.

Objetivos y metodología

En atención a lo mencionado en la introducción, observamos una variación en el esqueleto narrativo clásico de tres actos en la película dirigida por Rodrigo Sorogoyen *As bestas* (2022), dado que el protagonista muere casi a la mitad del filme y, sin embargo, la película continúa durante otros cuarenta minutos.

Por ello, nuestro objetivo ha sido identificar el tipo de estructura narrativa utilizada en el filme, mediante la identificación y el análisis de las técnicas utilizadas en la creación de este relato, como los puntos clave de la historia, los personajes o las tramas.

Como indica Aumont et al. (2019), el análisis estructural de los filmes sigue siendo una herramienta metodológica válida, dado que conserva su eficacia a la hora de investigar los significados de las historias en las películas a través de los códigos narrativos y las funciones de los personajes y puntos estructurales básicos. Por ello, nuestra metodología se apoyó en la propuesta de análisis de Bang (2022), que se basa en seis ejes vinculados a los elementos que conforman la historia, los personajes y la estructura narrativa.

Para la consecución de nuestro objetivo, realizamos un diseño metodológico de observación, documentación, aplicación y comparación de conceptos vinculados a la creación de relatos cinematográficos mediante un análisis descriptivo y hermenéutico del filme seleccionado.

La película *As bestas* (Sorogoyen, 2022) narra el conflicto de una pareja de franceses, que se mudan a un pueblo rural de Galicia, con un par de hermanos que son vecinos, por una discrepancia irreconciliable entre ambos. Inspirada en un crimen en 2010, esta cinta refleja, en un primer segmento, el acoso a los franceses por parte de los hermanos y, en el segundo, la búsqueda incesante por parte de su esposa para encontrar el cuerpo de su marido, consiguiendo con ello justicia.

As bestas (Sorogoyen, 2022), además de introducir un cambio de protagonista en la mitad de la historia, quebrantando la estructura clásica, tuvo especial relevancia en el circuito de festivales nacionales e internacionales, acumulando hasta la fecha 56 premios y 38 nominaciones.

Antes de comenzar el análisis, fue necesario determinar los personajes de la historia, precisando su tipología según su función respecto del protagonista, así como el o los personajes principales del relato, dado que son “a quien se supone que debemos seguir, con quien debemos identificarnos, conectar, empatizar” (Seger, 2017, p. 225).

Una vez identificados los personajes, nuestra investigación se realizó secuencialmente en cuatro etapas. En primer lugar, realizamos una línea temporal para la identificación de todas las escenas en relación con su duración y ubicación en la historia. En segundo lugar, efectuamos un análisis con la intención de determinar las escenas clave en las que se ubican los puntos estructurales básicos según el diseño clásico de tres actos. En tercer lugar, una vez identificada la existencia de dos segmentos con tres actos cada uno, procedimos a comprobar si cada segmento seguía los pasos del viaje del héroe descrito por Vogler (2020). Finalmente, nos enfocamos en distinguir si existía una trama determinante por cada uno de los segmentos que los individualizara.

Principales técnicas de construcción de guiones cinematográficos

Según Tobias (1993), las historias cinematográficas se construyen con base en dos ejes fundamentales: la estructura de la trama y el patrón de los personajes. Existe una relación estrecha entre estos dos fundamentos, dado que “la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura. Son lo mismo y, por lo tanto, una no puede ser más importante que la otra” (McKee, 2009, p. 131).

En relación con la creación de los personajes, se pueden distinguir entre personajes principales o protagonistas, personajes de apoyo como catalizadores, antagonistas, confidentes o ayudantes, personajes que añaden otra dimensión a la película, por ejemplo, el humor, y personajes temáticos que encarnan aspectos específicos en esa temática (Seger, 2017).

No obstante, se debe considerar la función del personaje en relación con la estructura narrativa, es decir, el personaje como actante (Greimas y Courtés, 1982; Propp, 2000). En el modelo actancial, para la construcción de un relato, existen dos actantes básicos (Greimas, 2007), el personaje sujeto o protagonista, y el personaje objeto, sobre el que recae el deseo del primero. Sin embargo, como indica Diez Puertas (2014), dado que en toda historia debe existir un conflicto, es preciso que exista un tercer actante básico, el personaje oponente, que puede estar encarnado por un tercer personaje o por una faceta del propio sujeto.

Por tanto, Greimas (2007) propone un modelo actancial de seis términos basándose en las funciones de Propp (2000): el sujeto, el objeto, el destinador o personaje que determina la meta a conseguir, el destinatario o personaje que recoge la recompensa, el oponente y el ayudante o personaje que ayuda al sujeto. Asimismo, un solo personaje puede encarnar diferentes roles actanciales en dependencia de lo que puede o sabe hacer, o el momento de la historia o por su posición en una situación específica (Aumont et al., 2019).

En cuanto a la estructura, la mayoría de los académicos coinciden en que en el circuito comercial es más abundante la configuración clásica de tres actos, que se basa en un principio fundamental: la necesidad de plantear la historia, desarrollarla y dotarla de un final (Alvort, 2002; Aranda y De Felipe, 2006; Bordwell et al., 2020; Canet y Prósper, 2009; Cuadrado Alvarado, 2017; Diez Puertas, 2014; García Serrano, 2019; McKee, 2009; Sánchez Escalonilla, 2008; Seger, 2017). A esta configuración organizativa Field (2005, 2006) la sistematiza y registra como *el paradigma*.

McKee (2009) explica que las características principales de la estructura clásica de tres actos, a la que denomina *arquitrama*, son la utilización de causa y efecto de las acciones, finales cerrados de la trama, narración de los eventos de una manera lineal, la existencia de un protagonista o grupo de protagonistas que funcionan como un solo protagonista, la existencia de conflictos externos que desequilibran al personaje principal, una persecución activa de la meta por parte del protagonista y una realidad coherente que el espectador puede identificar claramente.

Otros tipos de estructuras narrativas que se pueden aplicar en la creación de películas son las que se construyen con números de actos diferentes en relación con la estructura clásica de tres. Por tanto, se pueden encontrar filmes de uno, dos o más de tres actos (Dancyger y Rush, 2002; McKee, 2009; Sánchez Escalonilla, 2008; Vanoye, 1996).

A este respecto, Yorke (2014) indica que la estructura de cinco actos empleada en el teatro es perfecta para el formato audiovisual y explica que el primer acto y el quinto son idénticos en contenido al primer y tercer acto de la estructura clásica. Sin embargo, la diferencia en la creación de un guion con cinco actos radica en la parte central del relato, dado que el segundo acto de la estructura clásica se convierte en tres actos independientes en la de cinco: en el segundo acto, el protagonista se confronta con las complicaciones; en el tercer acto, el personaje llega a un punto donde es necesario la toma de decisiones, y, en el cuarto acto, se observan las consecuencias de su elección.

Asimismo, Canet y Prósper (2009) exponen que los diferentes tipos de estructuras narrativas cinematográficas están vinculadas al número de protagonistas y tramas. Los autores ofrecen una clasificación entre películas *monotrama*, basadas en un personaje principal que va vinculado a la trama principal, independiente de si existen tramas secundarias, y en películas *multitrama*, que se fundamenta en la utilización de diferentes personajes principales en la que cada uno cuenta con una trama independiente del resto. Algunos académicos denominan a los filmes *multitrama* como películas corales (McKee, 2009; Sánchez Escalonilla, 2008).

Asimismo, en relación con los filmes con más de un protagonista y de un modo diferente de la estructura de las películas corales, se pueden encontrar filmes en los que se cuenta una misma trama desde múltiples puntos de vista, en la que cada visión es narrada o vivida por diferentes personajes. Este tipo de películas se enmarcan en las denominadas *efecto Rashomon*, dado que siguen la estructura narrativa del filme de Akira Kurosawa *Rashomon* (1950), que describe el asesinato a través de cuatro personajes de manera contradictoria (Anderson, 2016).

McKee (2009), además, propone dos tipos de estructuras narrativas: la *minitrama* o minimalismo, cuyas características radican en la creación de personajes pasivos cuyos conflictos suelen ser internos y con finales que pueden ser abiertos. Y la *antiestructura* o antitrama, que muestra realidades difícilmente entendidas por los espectadores dada la utilización de una organización anacrónica de eventos y la inclusión de acontecimientos casuales no vinculados a las acciones de los personajes.

Según Aristóteles (2000), la estructura clásica de tres actos funciona porque se provoca una catarsis en el espectador, y para conseguir este efecto, se deben incluir unos puntos clave estructurales en el esqueleto de la historia. Además, para conseguir esta sensación en el espectador, debe existir una progresión de la tensión dramática. Por ello, los acontecimientos más importantes se deben guardar para el final (Chion, 2003).

Para Canet y Prósper (2009), los puntos estructurales de los relatos se organizan en dos categorías diferenciadas: los que ayudan a la estructu-

ra organizativa de la historia, como el detonante, los puntos de giro y el clímax, y los que apoyan la trama, como el punto medio, los obstáculos o las secuencias fundamentales de las tramas secundarias.

En la estructura clásica, cada acto tiene su función particular y cuenta con puntos de inflexión específicos que ayudan a la evolución de la trama. El primer acto debe plantear la historia, es decir, introducir al protagonista y los personajes principales, plantear los tipos de relación que existen entre ellos y establecer su situación inicial. Además, en este acto, debe existir un evento, un diálogo, una acción, una escena o secuencia que desequilibre la vida del protagonista y lo motive a tomar una decisión para intentar recuperar la armonía (Seger, 2017). Este punto clave estructural se denomina detonante o incidente incitador.

Field (2005) explica que el detonante debe cumplir dos funciones principales: activar la historia y atraer la atención del espectador. McKee (2009) destaca que este punto de inflexión debe ser un acontecimiento que afecte profundamente la vida del personaje y lo empuje a tener que tomar una decisión, ya sea consciente o inconscientemente, para recuperar su estabilidad y, por tanto, dotándole de un objetivo principal que regirá la trama de la historia.

Cada acto está separado del siguiente mediante un punto de giro, que puede ser “cualquier incidente, episodio o evento que engancha la acción y la gira hacia otra dirección” (Field, 2005, p. 26). Por tanto, la vida del protagonista se dirige en una dirección completamente diferente y, en el siguiente acto, intentará encontrar la solución para recuperar el equilibrio.

Seger (2017) indica que los puntos de giro también ponen de manifiesto lo que el protagonista tiene en juego. Asimismo, Cuadrado Alvarado (2017) expone que los puntos de giro cumplen tres funciones principales: cambia de dirección la vida del protagonista y, por tanto, la historia, pone en duda la trama principal y sitúa a los protagonistas en situaciones que revelarán sus sentimientos, opiniones y objetivos.

Aunque existan otros puntos de giro en los guiones cinematográficos, los principales son los que separan el primer acto del segundo y el segundo acto del tercero. Para Field (2005), estos puntos de giro esenciales funcionan como anclas de la historia, convirtiéndose en ejes sobre los cuales gira la estructura de la trama.

En el segundo acto de la estructura clásica, el protagonista comienza un viaje para conseguir su objetivo, que está relacionado con el establecimiento del equilibrio en su vida. En esta parte, el protagonista se enfrentará a obstáculos que entorpecerán su búsqueda de la consecución de su objetivo. Estos obstáculos pueden ser internos o externos (Field, 2005). Además, para la consecución de un desarrollo de la tensión dramática, cada uno de estos obstáculos deberá ser más difícil, obligando al protagonista a invertir más energía para lograr su objetivo principal y recobrar su estabilidad (McKee, 2009). Del mismo modo, dado que el segundo acto es más largo, “cuanto mayor sea el empeño que el protagonista tenga que dedicar a la consecución de la meta, más emocionante le resultará al espectador el desarrollo de la historia” (Canet y Prósper, 2009, p 108).

Dado que el segundo acto es el que tiene una mayor duración, para organizar y dividirlo en dos segmentos narrativos, se emplea otro recurso estructural denominado punto medio, que reorienta la historia y los conflictos de los protagonistas (Sánchez Escalonilla, 2008). Para Field (2006, p. 207), el punto medio es de vital importancia en la estructura narrativa, dado que no solo conecta la acción dramática del segundo acto entre la primera parte y la segunda, sino que también “expande la profundidad y la dimensión del personaje principal”.

En la estructura clásica, el primer punto de giro funciona como un desencadenante de la historia; sin embargo, el segundo punto de giro desestabiliza al personaje, pero a la misma vez reorienta la historia hacia el final de esta (Field, 2006; McKee, 2009).

Después del segundo punto de giro, comienza el tercer acto que es donde se resuelve la pregunta que ya apareció en el primer punto de giro: ¿recobrará el protagonista el equilibrio en su vida? En este acto, el persona-

je principal tendrá una última oportunidad para conseguir su objetivo. La solución a la pregunta se contestará en un momento de máxima tensión denominado clímax. En esta coyuntura de la historia, tanto el espectador como el protagonista, podrá reflexionar sobre todo lo ocurrido y qué los ha llevado a esa conclusión del conflicto (McKee, 2009).

Propp (2000), tras un análisis de los cuentos populares rusos, llegó a la conclusión de que los relatos se pueden construir con base en siete *esferas de acción* que configuran 31 *funciones*. Este tipo de estructura narrativa que se organiza en torno a funciones se puede solapar con el esqueleto clásico de tres actos, donde la función 11 o la partida del héroe coincide con el primer punto de giro, la función 19 o de reparación, con el segundo punto de giro, y la función 30 o castigo y, 31 o boda, con el clímax y la escena final de la historia, respectivamente.

Desde otra perspectiva, Campbell (2017) explica que todas las historias se pueden originar en un mito único, siguiendo una única trayectoria en la estructura de su narración basada en los ritos de iniciación que se desarrollan en tres fases: la separación, la iniciación y el retorno. Por esta razón, para el autor existe solo un héroe que encarna diferentes personajes o, como indica, tiene mil caras, que conforma historias con un mismo armazón.

Vogler (2020), apoyándose en el estudio de Campbell (2017) del monomito, simplifica los puntos estructurales descritos por el autor y desarrolla un manual de escritura que luego implementa en el circuito más comercial por el nombre del *viaje del héroe*. Este modelo también se puede encajar en el esqueleto narrativo clásico de tres actos, como se puede observar en la tabla 1.

Además, existen temas universales que se plasman en las historias y que todas las personas reconocen y se constituyen en mitos. Balló y Pérez (2016) explican que, en el formato audiovisual, los mitos o modelos narrativos anteriores evolucionan, provocando que la misma historia resulte nueva y fresca, utilizando la construcción narrativa de estructuras comunes preexistentes en el mito, pero siguiendo el esqueleto de tres actos.

Tabla 1. Comparación entre el diseño clásico de tres actos y el viaje del héroe

Acto	Diseño clásico de tres actos	Viaje del héroe
I	Primeras escenas de planteamiento	Mundo ordinario
	Detonante o incidente incitador	Llamada de la aventura
		Rechazo de la llamada
		Mentor
	Primer punto de giro	Cruce del primer umbral
II	Obstáculos	Pruebas, aliados y enemigos
	Punto medio	Caverna más profunda
		Odisea o calvario
		Recompensa
III	Segundo punto de giro	Camino de regreso
	Clímax	Resurrección
	Escena final	Retorno con el elixir

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, Tobias (1993) establece que, mediante los patrones de las tramas, se pueden distinguir guías para la creación de los guiones, que establecen como patrones. Además, estos modelos son moldes de los comportamientos humanos que no han cambiado. Por tanto, estas construcciones hacen que las historias sean fácilmente reconocibles por el espectador y, por ello, puedan empatizar mejor con la historia.

Asimismo, Tobias (1993) indica que existen veinte tramas fundamentales en las cuales se pueden enmarcar todas las historias y cada trama debe cumplir con unos parámetros específicos de la inclusión de eventos particulares a cada una. Aunque con este método se sigue manteniendo la estructura clásica de tres actos, se considera un buen punto de partida para la escritura decidir el tipo de trama.

Análisis estructural de *As bestas*

Hemos identificado la existencia de dos segmentos narrativos, el primero desde el comienzo de la película hasta el minutaje³ 01:26:00, y el segundo a partir de este punto hasta el final. En la primera fase de nuestro análisis, distinguimos que por cada segmento existió un protagonista con sus correspondientes personajes de apoyo, como antagonistas, confidentes y catalizadores.

El protagonista del primer segmento es Antoine, un francés que decide vivir en un pueblo rural de Galicia con su mujer Olga. En esta parte, los antagonistas son los hermanos Xan y Lorenzo, que los acosan continuamente por una diferencia de opinión en relación con vender o no las propiedades a una empresa eólica. Además, tanto Olga como Marie, su hija; Pepiño, un amigo; Breixo, el confidente de Antoine, y los personajes de la policía funcionan como personajes de apoyo.

En el segundo segmento, el protagonista es Olga, y excepto Breixo que murió en el primer segmento, el resto de los personajes siguen manteniendo las mismas funciones que en la primera parte.

En relación con los puntos estructurales del diseño clásico, determinamos que la situación inicial del protagonista Antoine es una en la que sufre acoso por parte de los hermanos Xan y Lorenzo. Esta situación es llevada por Antoine de una manera pasiva, donde simplemente soporta el acoso, hasta que los hermanos invaden su espacio personal y vandalizan la casa de Antoine y Olga, dejando unas botellas de alcohol vacías, así como orinando en sus sillas de jardín.

La escena en la que Antoine se da cuenta del vandalismo funciona como el incidente incitador o detonante, dado que lo lleva a tomar una decisión que cambia la dinámica en su vida. Por primera vez, Antoine confronta a los hermanos sobre la situación y denuncia el acoso, hecho que

3 Las referencias al minutaje del filme siguen el formato de horas: minutos: segundos.

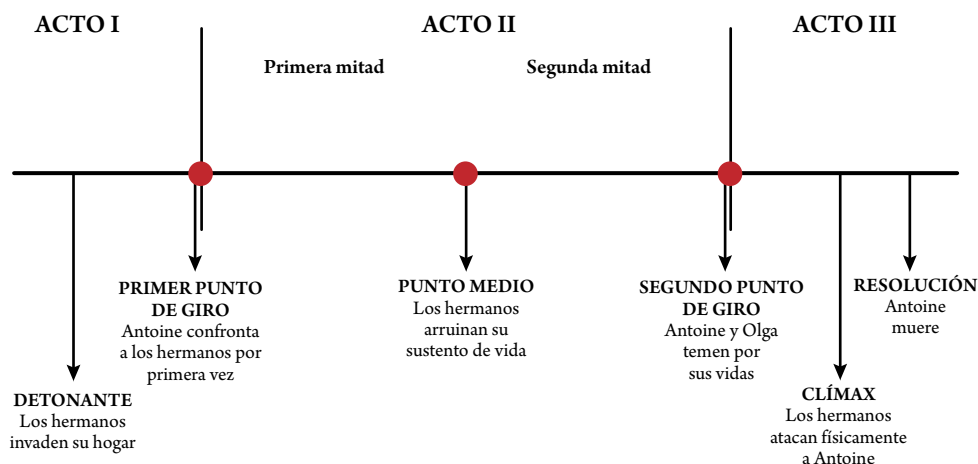
sirve como primer punto de giro. Este es un punto de no retorno: por una parte, los hermanos saben que Antoine no va a seguir soportando su comportamiento y, por otro, Antoine ya no está dispuesto a aguantar el hostigamiento Xan y Lorenzo.

En el segundo acto, Antoine intenta desesperadamente conseguir pruebas para acusar oficialmente a los hermanos con la policía. Para ello, intenta grabar el acoso con una cámara oculta. Sin embargo, sus esfuerzos no son fructíferos y la persecución por parte de Xan y Lorenzo incrementan en intensidad, hasta que los hermanos envenenan su huerto y le arrebatan su sustento económico. La escena de la destrucción de sus tomates conforma el punto medio, y es a partir de este momento que Antoine pasa, de sufrir el acoso de una manera pasiva, a intentar defenderse de Xan y Lorenzo activamente.

La situación irreconciliable entre los hermanos y Antoine radica en la posición de los hermanos de vender sus tierras, mientras la de Antoine y Breixo, su amigo, es la opuesta. Con la muerte del personaje de apoyo, Breixo, únicamente Antoine se opone a la venta contra el resto del pueblo. Por ello, Xan y Lorenzo, ante la impotencia de no vender sus tierras únicamente por la resistencia de Antoine, después del entierro de Breixo, amenazan a la pareja con una escopeta. Este momento de la historia funciona como segundo punto de giro, dado que por primera vez la pareja teme por sus vidas y se plantean ceder: vender sus tierras y cambiar de vida.

Aunque en el tercer acto Antoine intenta llegar a un acuerdo sobre la venta de su terreno a la eólica con Xan y Lorenzo, cediendo su posición en favor de ellos, los hermanos no están satisfechos, dado que, al haber anulado las fuentes de ingreso de Antoine, la venta de las tierras debe ser tras su recuperación económica. Finalmente, los hermanos deciden seguir a Antoine y agredirlo físicamente, conformando en torno a la pelea el clímax de la historia. Finalmente, asesinan a Antoine y se funde a negro. En la figura 1, puede observarse el esquema de la estructura del primer segmento, que sigue el esqueleto narrativo de tres actos.

Figura 1. Diseño estructural del primer segmento.



Fuente: Elaboración propia.

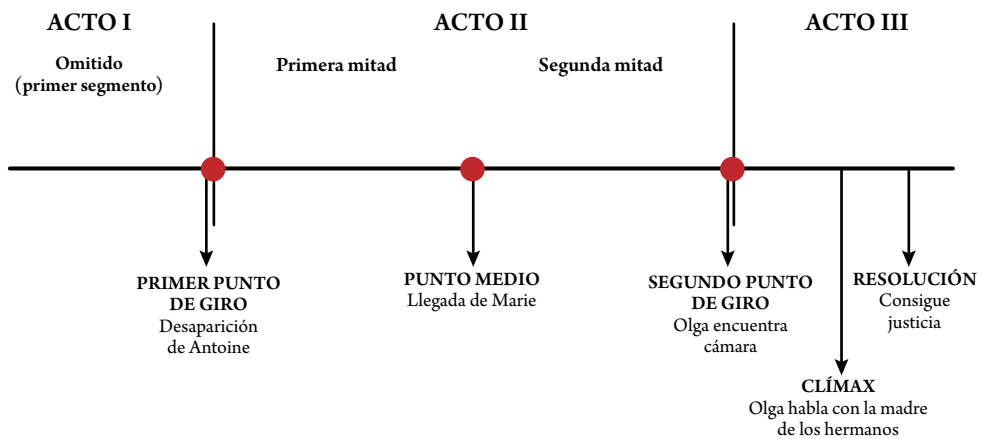
El segundo segmento empieza directamente en el segundo acto y toda la parte primera funciona estructuralmente como primer acto o planteamiento. Por tanto, el primer punto de giro se ubica con la muerte de Antoine, cambiando la vida de la protagonista, Olga, radicalmente que, a partir de este momento, dedica todo su tiempo libre a la búsqueda del cuerpo de su marido.

El punto medio del segundo segmento se ubica en la escena de la llegada de Marie, la hija de Olga, al pueblo; hasta el momento Olga ha estado buscando el cuerpo de su marido sin tener que rendir cuentas por su ocupación a nadie, pero, a partir de este hecho, debe explicar sus motivaciones y confrontar las opiniones opuestas de su hija. Una vez que se reconcilia con Marie, consiguiendo su entendimiento, la hija regresa a su casa y Olga continúa la búsqueda. Por tanto, en la primera parte del segundo acto, Olga procede a la búsqueda sin ningún obstáculo, mientras, en la segunda, tiene que dar explicaciones.

El segundo punto de giro se encuentra en el momento en el que, en uno de sus paseos, Olga encuentra la cámara rota de su marido. Esta nueva pista motiva a la policía local a retomar la búsqueda del cuerpo de Antoine.

Finalmente, el clímax se sitúa en la escena cuando Olga, después de un enfrentamiento con Xan y Lorenzo, consigue hablar con su madre para decirle que irán a la cárcel por el asesinato de su marido, y ella, que se había mantenido al margen del acoso, se quedará sola como Olga. En la figura 2, puede observarse el esquema de la estructura del segundo segmento.

Figura 2. Diseño estructural del segundo segmento.



Fuente: Elaboración propia.

En el análisis realizado del primer segmento para identificar los pasos estructurales según el viaje del héroe, comprobamos que se cumplen todos los pasos, excepto el rechazo a la llamada que, según Vogler (2020), puede ser opcional, y la aparición de un mentor que guía al protagonista en su aventura (tabla 2). Por esta razón, podemos decir que la primera parte de este segmento sigue los pasos del viaje del héroe.

Tabla 2. Viaje del héroe del primer segmento

Etapas del Viaje del héroe	Escena
Mundo ordinario	Antoine y Olga son acosados por los hermanos
Llamada de la aventura	Los hermanos invaden su hogar
Rechazo de la llamada	
Mentor	
Cruce del primer umbral	Antoine confronta a los hermanos por primera vez

Etapas del Viaje del héroe	Escena
Pruebas, aliados y enemigos	Antoine intenta conseguir pruebas del acoso
Caverna más profunda	Los hermanos arruinan su sustento de vida
Odisea o calvario	Amenazas físicas hacia Antoine
Recompensa	Entendimiento de la postura de Antoine por parte de Breixo
Camino de regreso	Antoine y Olga temen por su vida
Resurrección	Antoine propone una solución a los hermanos
Retorno con el elixir	Muerte de Antoine

Fuente: Elaboración propia.

En relación con el análisis del segundo segmento vinculado a los pasos de la estructura del viaje del héroe, observamos que se cumplen ocho de los doce pasos, coincidiendo con la omisión de cuatro de los cinco primeros (tabla 2). Estos datos tienen sentido, dado que los cinco primeros pasos están situados en el primer acto y, como hemos visto, el segundo segmento empieza directamente en el desarrollo de la historia. Además, entre la muerte de Antoine y el comienzo del segundo segmento, existe una elipsis temporal significativa, en la que se podrían ubicar narrativamente estos pasos, pero se conforman en la imaginación del espectador.

Tabla 3. Viaje del héroe del segundo segmento

Etapas del viaje del héroe	Escena
Mundo ordinario	Antoine y Olga son acosados por los hermanos
Llamada de la aventura	
Rechazo de la llamada	
Mentor	
Cruce del primer umbral	
Pruebas, aliados y enemigos	Olga intenta sobrevivir
Caverna más profunda	Confrontación con la hija
Odisea o calvario	Continuación de la búsqueda
Recompensa	La hija entiende a Olga
Camino de regreso	Encuentra la cámara de Antoine
Resurrección	Habla con la madre de los hermanos
Retorno con el elixir	Encuentran el cuerpo de Antoine

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, en cuanto a las tramas, hemos advertido que el primer segmento se rige por una trama de rivalidad, que se ubica en las posiciones enfrentadas de Antoine y Olga, en oposición a la postura de Xan y Lorenzo. Según Tobias (1993), para que pueda existir una trama de rivalidad, debe existir un antagonista y protagonista que luchan por un poder, y en la lucha deben estar igualados. Los hermanos y los franceses están en posiciones opuestas luchando por el mismo motivo: decidir qué hacer con el terreno del pueblo. Además, el detonante debe ser una escena en la que el antagonista instigue al protagonista, hecho que se ubica en la escena en la que Xan y Lorenzo invaden y vandalizan el hogar de Antoine y Olga.

Asimismo, en las tramas de rivalidad el protagonista suele estar en desventaja en relación con el antagonista, hecho que se cumple en este segmento, dado que Antoine pasa la mayor parte del metraje intentando que Xan y Lorenzo lo dejen tranquilo, pero no lo consiguen. Finalmente, antes de que pueda ocurrir el clímax de la historia, la balanza de poder entre el antagonista y protagonista se debe igualar; con la muerte de Breixo, ya solo se opone Antoine a la venta del terreno, por lo que se convierte en una lucha igualitaria entre las posiciones de los hermanos y los franceses.

Sin embargo, en el segundo segmento, prevalece una trama de venganza. De acuerdo con Tobias (1993), en las tramas de venganza se suele focalizar toda la acción en el propio acto del resarcimiento, y la segunda parte de la película se centra en la búsqueda de Olga para encontrar el cuerpo de Antoine. Aunque el rastreo diario de Olga no parezca un acto de resarcimiento, dado el tipo de protagonista que es Olga, debemos considerar que la única venganza que puede llevar a cabo es no rendirse en el esfuerzo por encontrar justicia. Por ello, el foco vital de Olga se centra en su búsqueda meticulosa del cuerpo de su marido. Además, la protagonista cuenta con una justificación moral adecuada en relación con su venganza, y sus acciones nunca sobrepasan las acciones del crimen perpetrado.

También podemos observar cómo todos los intentos por parte de Olga de conseguir justicia de una manera tradicional no son fructíferos, ca-

racterística fundamental de este tipo de trama; ante los intentos de Olga, la policía rápidamente archiva el caso y prácticamente no le prestan atención.

Asimismo, se cumple la característica que el primer punto de giro coincide con el crimen en cuestión, y que, en el segundo acto, ya por diseño, ya por casualidad, el antagonista evade la venganza, como así ocurre en el filme analizado. Finalmente, antes del final de la historia, en las tramas de venganza, el protagonista debe tener una oportunidad para confrontarse con el antagonista, y en *As bestas* (Sorogoyen, 2022), una vez Olga ha encontrado la pista definitiva para que la policía encuentre el cuerpo de Antoine, puede enfrentarse con los hermanos y explicar a su madre que ha ganado.

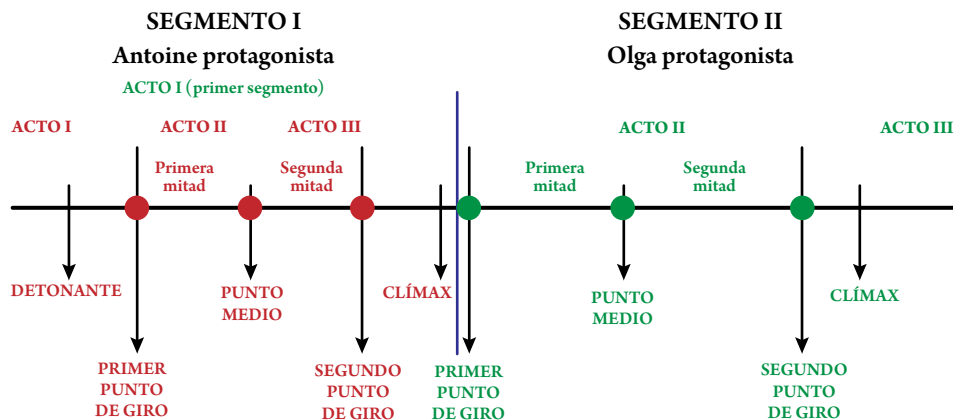
Conclusiones

Si bien es posible que existan otras lecturas en torno a la conformación de nuestro estudio de caso que pueda indicar que no existe una estructura duplicada, su sustentación teórica solo podría ser que tanto Antoine como Olga funcionen como un mismo protagonista en la historia. Sin embargo, como hemos visto en el epígrafe anterior, estos personajes funcionan como protagonistas de sus respectivas partes, dado que tienen objetivos diferentes y sufren las consecuencias de maneras distintas.

Por tanto, en atención a los resultados obtenidos, hemos comprobado que la película *As bestas* se conforma estructuralmente en dos segmentos independientes, y cada uno de estos segmentos se estructura mediante el diseño clásico de tres actos. La primera parte se centra claramente en el conflicto entre la pareja con los hermanos y la segunda explora las consecuencias cambiando el enfoque de la historia. Por tanto, en el filme existe una estructura narrativa duplicada (figura 3).

Además, cada uno de los segmentos se conforma también estructuralmente con protagonistas diferentes, cuyas historias siguen tramas distintas, rivalidad y venganza, que condicionan narrativamente las escenas de la estructura. Estos personajes, a su vez, transitan diferentes caminos dramáticos del viaje del héroe, lo que apoya nuevamente que la película *As bestas* (Sorogoyen, 2022) duplica su estructura narrativa.

Figura 3. Diseño estructural de la película *As bestas* (Sorogoyen, 2022).



Fuente: Elaboración propia.

Estos cuatro elementos: segmentos independientes, protagonistas diferentes, tramas distintas y diferentes caminos dramáticos del viaje del héroe, fundamentan nuestra conclusión de que este filme duplica su estructura narrativa, viéndose impulsado este cambio por la modificación del protagonista. Esta estructura permite al director del filme explorar en profundidad el conflicto principal y sus consecuencias, de tal manera que se muestra una visión completa desde dos puntos de vista.

Asimismo, hemos constatado que ambos fragmentos son independientes narrativamente, aun cuando el segundo segmento comience directamente a partir del segundo acto. Como indica Mckee (2009), en el primer punto de giro, la historia despegar, por lo que, aunque es aconsejable para ubicar al espectador, para una estructura narrativa no es imprescindible el primer acto y se podrá comenzar directamente por el primer punto de giro.

Esta técnica en la que la película se divide en dos segmentos independientes, pero interconectados, donde el espectador puede visionar cada fragmento de la película por separado, sin la necesidad de ser contextualizado con el otro, se conforma como un procedimiento narrativo innovador, pero poco frecuente. No obstante, aunque ambos segmentos puedan fun-

cionar con independencia, al estar conectados narrativamente, cuando se visionan de forma conjunta, se añaden capas de significación a la historia, pudiendo acercar al espectador a más contenido del subtexto.

Referencias

- Alvort, P. (2002). *La artesanía del guion: Técnica y arte de escribir un buen guion para el cine*. Taller de Cine Pablo Alvort.
- Anderson, R. (2016). What is the Rashomon effect? En B. Davis, R. Anderson y J. Walls (eds.), *Rashomon effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies* (pp. 66-85). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315738741>
- Aranda, D. y De Felipe, F. (2006). *Guion audiovisual*. UOC.
- Aristóteles. (2000). *Poética* (5.ª ed.). Icaria.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2019). *Estética cinematográfica: 120 años de teoría y de cine*. La Marca Editora.
- Balló, J. y Pérez, X. (2016). *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine* (8.ª ed.). Anagrama.
- Bang, J. (2022). *Script analysis: Deconstructing screenplay fundamentals*. Routledge.
- Barthes, R. y Duisit, L. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*, 6(2), 237-272. <https://doi.org/10.2307/468419>
- Bordwell, D., Thompson, K. y Smith, J. (2020). *Film art: An introduction* (12.ª ed.). McGraw Hill.
- Campbell, J. (2017). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

- Canet, F. y Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*. Síntesis.
- Chion, M. (2003). *Cómo se escribe un guion* (10.^a ed.). Cátedra.
- Cuadrado Alvarado, A. (2017). *Narración audiovisual*. Síntesis.
- Dancyger, K. y Rush, J. (2002). *Alternative screenplay* (3.^a ed.). Focal Press.
- Diez Puertas, E. (2014). *Narrativa fílmica: Escribir la pantalla, pensar la imagen* (3.^a ed.). Fundamentos.
- Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting. A step-by-step guide from concept to finished script*. Delta.
- Field, S. (2006). *The screenwriter's workbook: Exercises and step-by step instructions for creating a successful screenplay* (2.^a ed.). Delta.
- García Serrano, F. (2019). *Técnicas del guion: Métodos, fundamentos, estructuras y conceptos*. Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Greimas, A. J. (2007). *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, A. J. y Cuortés, J. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- McKee, R. (2009). *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba.
- Propp, V. (2000). *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Sánchez Escalonilla, A. (2008). *Estrategias de guion cinematográfico* (6.^a ed.). Ariel.

- Sanz-Magallón, A. (2022). *Cuéntalo bien: El sentido común aplicado a las historias* (4.ª ed.). Plot.
- Seger, L. (2017). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente* (11.ª ed.). Rialp.
- Sorogoyen, R. (dir.) (2022). *As bestas* [película]. Arcadia Motion Pictures.
- Tobias, R. (1993). *20 Master plots and how to build them*. Writer's Digest Books.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós.
- Vogler, C. (2020). *El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas* (3.ª ed.). Redbook.
- Yorke, J. (2014). *Into de Woods: How stories work and why we tell them*. Penguin.