

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Análisis de la estructura narrativa de la película Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia). Alejandro G. Iñárritu, 2014.”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Ana Pla Silvestre

Tutor/a:
Nieves Alcaraz Pagán

GANDIA, 2017

RESUMEN

La película de *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)* tiene un significado que no todo el público ha podido apreciar ya que su director, Alejandro G. Iñárritu, ha utilizado técnicas de montaje y sonido que pueden distraer al espectador de su propósito principal. Pese a ello, Iñárritu cuida minuciosamente cada detalle de la historia siguiendo a la perfección lo que los estudiosos del guion proponen para que una película sea agradable, comprendida y exitosa entre los espectadores.

Este trabajo indaga en la construcción narrativa de la película *Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)* (Alejandro G. Iñárritu, 2014), en cómo cada detalle del guion y la estructura han sido minuciosamente cuidados para conseguir en su conjunto que, tanto la parte narrativa como las demás, creen una obra de autor. Para ello, se aplica una técnica de desconstrucción de la estructura del film que permite indagar de manera más profunda en las diferentes secuencias que forman la película.

La aportación principal del trabajo consiste en verificar si se cumple la estructura que Frank Daniel propone y si en cada uno de los fragmentos en los que Daniel descompone el film se cumplen una serie de objetivos. También, somos capaces de desmenuzar elementos claves que permiten una mayor comprensión del film desde el punto de vista narrativo, por ejemplo, el conflicto que propone la historia, la trama principal y la trama secundaria, cómo es el protagonista, cuál es el detonante o el clímax.

PALABRAS CLAVE

Narrativa, análisis audiovisual, guion, Alejandro G. Iñárritu, cine.

ABSTRACT

The movie *Birdman or (the unexpected virtue of ignorance)* has a deep meaning that not all the viewers can understand and appreciate because its director, Alejandro G. Iñárritu, has used movie and sound set up technics that can distract the viewer from the main plot. Although, Iñárritu takes care of every last detail of the story following perfectly what scriptwriters have assessed and purposed for the movie, for it to be pleasant, understood and successful for the audience.

This paper studies the narrative plot of the movie *Birdman or (the unexpected virtue of ignorance)* (Alejandro G. Iñárritu, 2014). It examines every detail of the script and the structure, and how it has been carefully made both the plot and the narrative part to create a piece of authorship. There has been applied a deconstruction technic in the movie that allows a deep study of every sequence of the movie.

The main point of the paper consists on verifying if the structure that Frank Daniel proposes is fulfilled and if in every fragment in which Daniel breaks down the film achieves its purpose. We are also capable of picking apart key elements of the movie that allow an overall understanding of the film from a narrative point of view, for example, the conflict that the story, the main and the subplot undergo, how is the main character, which one is the trigger and the climax.

KEYWORDS

Narrative, audiovisual analysis, script, Alejandro G. Iñárritu, cinema.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.2. Relevancia y estado de la cuestión.....	1
1.3. Objetivos.....	1
1.4. Metodología y estructura del documento	2
2. MARCO TEÓRICO	4
2.1. Frank Daniel.....	4
2.2. Secuencias narrativas según Frank Daniel.....	4
2.3. El conflicto.....	10
2.4. El detonante.....	13
2.5. El clímax	15
2.6. La trama	15
3. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE BIRDMAN o (la inesperada virtud de la ignorancia).....	17
3.1. El desglose de los tres actos y las ocho secuencias narrativas de Frank Daniel.....	17
3.2. El personaje principal	28
3.3. El conflicto.....	31
3.4. La trama principal y la trama secundaria.....	36
4. LA PUESTA EN ESCENA: EL PLANO SECUENCIA COMO ELEMENTO AGLUTINADOR DE LA HISTORIA.....	40
4.1. El plano secuencia.....	40
4.2. Referentes	40
4.3. El plano secuencia como concepto de película	44
5. CONCLUSIONES	45
6. BIBLIOGRAFÍA	46

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación e interés del tema elegido

La primera vez que vi en la sala de cine la película de Birdman no conseguí entenderla muy bien. Los diferentes elementos estéticos que la forman, los movimientos de cámara, el montaje o el sonido consiguieron distraerme de la historia en sí. Por ello, decidí volverla a ver y me percaté de que cada detalle del film estaba completamente estudiado para crear una obra de autor. La historia, el conflicto o las tramas escondían mucho detrás de una simple creación de una obra de teatro. Aborda problemas que muchas personas de la sociedad padecen y que siguen siendo un tabú.

Iñárritu consigue contar los hechos a partir de una realidad, es decir, aglutina la historia de tal manera que parece que pase como si de un día normal se tratase. Esto provoca que nazca una curiosidad por saber si esta manera de contar una historia está dentro de cómo, normalmente, se cuenta una película, es decir, nace la curiosidad por investigar si la manera de contar al espectador la película se puede incluir dentro de un estándar.

Este trabajo ha creado un gran interés en mí ya que me ha ayudado a aumentar mis capacidades técnicas para identificar los elementos que hacen que una película tenga momentos intensos y momentos de descanso para que sea exitosa entre el público. También, me ha motivado para hacer hincapié en el análisis del film y así mejorar la capacidad para separar por tiempos las secuencias y actos.

1.2. Relevancia y estado de la cuestión

La demostración de la investigación nos va a permitir establecer un estándar para realizar este tipo de análisis en el futuro ya que se ha demostrado en varias ocasiones que no solo hablamos de este caso en concreto, sino que la utilización de este paradigma es muy común entre los expertos del guion. Hay ejemplos de este tipo de análisis que podemos encontrar en el libro publicado por el discípulo de Frank Daniel: Paul Joseph Gulino. Dicho libro se denomina: Screenwriting: The sequence approach. The Hidden Structure of Successful Screenplays. También, se han realizado tesis sobre esta cuestión y la han puesto en práctica teóricos del guion.

Por otra parte, no hay demasiada información sobre el propio Frank Daniel ya que él mismo no dejó constancia de algunos de los estudios que realizó por lo que ha sido complicada la búsqueda de información sobre su persona.

1.3. Objetivos

El objetivo principal del trabajo es analizar la estructura narrativa de la película Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) del director Alejandro G. Iñárritu en el año 2014 a partir del paradigma de Frank Daniel.

Los elementos narrativos de una película se pueden abordar desde diferentes perspectivas, realizando un estudio mucho más amplio y ambicioso. En este caso se ha decidido delimitar el tipo de análisis para tratarlo desde un punto de vista basado fundamentalmente en la estrategia de guion. Esto supone dejar de lado otro tipo de indagaciones como puedan ser su tratamiento estético, los aspectos técnicos de la producción o los de tipo historiográfico, entre otros.

Para poder alcanzar este objetivo general, planteamos los siguientes objetivos específicos:

- Aplicar el paradigma de Frank Daniel a una película y comprobar su cumplimiento.
- Descubrir quién es el personaje principal y su conflicto en el film.
- Indagar en la trama principal y la trama secundaria.
- Verificar si la estructura de guion de Frank Daniel es una buena herramienta para corroborar de que trata realmente la película.

1.4. Metodología y estructura del documento

La metodología que vamos a seguir en este trabajo trata de un análisis descriptivo, basado en la utilización del paradigma de Frank Daniel, detallado por Paul Gulino en su libro Screenwriting: The Sequence Approach aplicado a la película caso de estudio.

Como en todo análisis, en este trabajo hemos intentado descomponer la película en sus partes, para estudiar de forma intensiva cada uno de los elementos narrativos de los que se compone la misma y las relaciones de estos elementos entre sí.

Por ello hemos considerado necesario aportar al estudio conceptos definidos por los teóricos y profesionales del guion, como son Robert Mckee, Syd Field, Linda Seger, entre otros, los cuales nos han ayudado a la comprensión de lo que son las secuencias, las tramas, o los puntos de giro. Todos ellos necesarios para construir la historia.

Por la otra parte, este trabajo de investigación está estructurado de la siguiente manera:

Tras el primer apartado de introducción donde se exponen los objetivos, la metodología y el porqué ha sido elegido el tema, se indaga en cual va a ser nuestro método de análisis. Este apartado ha sido denominado "Marco teórico". En él encontraremos todas las explicaciones necesarias para comprender el método de análisis que se ha seguido para realizar la investigación. Este punto, a su vez, se divide en seis subpuntos que tratarán de explicar por partes lo que se acaba de comentar. En primer lugar, se hace referencia a la persona creadora del paradigma, en este caso Frank Daniel. En el segundo subpunto entraremos ya en cómo es el paradigma, en cuántas secuencias se divide, qué pasa en cada una de las secuencias y qué debemos encontrar en ellas. Por último, los cuatro siguientes subpuntos se centrarán en explicar qué son, qué funciones tienen y cómo podemos identificar el conflicto, el detonante, el clímax y la trama.

El siguiente apartado del trabajo se centra estrictamente en el análisis propio del film. Para que la información quede clara y se identifiquen visiblemente los elementos más relevantes se subdivide en cuatro partes. La primera de ellas es la encargada de desglosar la estructura del film en las ocho secuencias marcadas por Daniel las cuales nos permitirán identificar los siguientes elementos y de la misma manera los subpuntos del apartado. Una vez tengamos la estructura propiamente desglosada pasaremos a hablar sobre el personaje protagonista de la historia, sobre cómo es, con quién se relaciona y detallando sus características. Se indagará en el conflicto de nuestro protagonista identificándolo, desarrollándolo y destacando sus puntos clave. Y, por último, identificaremos la trama principal que sigue la acción y la trama secundaria que se centra en el tema de la historia.

El cuarto apartado de la investigación trata de dejar ver qué técnica ha sido usada por el director para aglutinar la historia. En primer lugar, identificamos de qué técnica se

trata y explicamos qué es y qué funciones tiene dicha técnica. En segundo lugar, investigamos sobre qué otras películas han tratado de hacer algo parecido a lo que ha hecho el director, es decir, usar el plano secuencia como elemento aglutinador. Por último, nos centramos en nuestra película.

El último apartado del trabajo incluye las conclusiones a las que se ha llegado después de realizar toda la investigación previamente comentada. Dentro de estas conclusiones veremos qué objetivos se han podido cumplir a lo largo de la realización del trabajo.

Por último, tras este apartado se encuentra la bibliografía.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Frank Daniel

Frank Daniel (1926 – 1996) fue un director, productor y guionista de cine que inspiró a varias generaciones de directores tanto en Europa como en Estados Unidos. Nació y vivió en Checoslovaquia (actual República Checa) hasta que tuvo que huir a Estados Unidos debido a la persecución que la Unión Soviética llevó a cabo contra algunos artistas. Cuando emigró, en el año 1969, dejó su huella en la educación estadounidense gracias a la gran labor pedagógica en torno a la escritura de guion y creó los programas de escritura de guiones para la Universidad de Columbia, The American Film Institute de Los Ángeles, en Carleton College y en el Sundance Institute Filmmaker's Lab. Por otro lado, también se dedicó a la docencia en el posgrado sobre guion de la Universidad del Sur de California¹.

2.2. Secuencias narrativas según Frank Daniel

“Una secuencia es el elemento más importante del guion. Es el esqueleto o columna vertebral de su guion; es la base sobre la que todo se estructura” (Field, 2001, p.85)

Para realizar el análisis de este trabajo nos vamos a basar en las ocho secuencias narrativas de Frank Daniel.

“Frank's approach is all about connection. The ability to communicate clearly and connect. Not only between the writer and the story he or she wants to tell, but also between the writer and the audience he or she wishes to entertain.”² (Serlin, s.f.)

Sin embargo, él no ha dejado muchos libros donde exponga su paradigma por consiguiente lo vamos a explicar a partir del libro *Screenwriting: The Sequence Approach*³, escrito por Paul Joseph Gulino⁴. Este fue alumno de Frank Daniel y ha sido el encargado de mostrar lo que Daniel le enseñó.

Gulino nos explica que una película de dos horas se puede dividir en ocho partes iguales de entre diez y quince minutos y cada una de las partes forma una secuencia narrativa estableciendo unas premisas a cumplir por ella. A sí mismo, las partes se van a agrupar en tres actos en los que normalmente se divide un film.

¹ En las siguientes referencias podrá ampliar la información sobre Frank Daniel:

Christensen, P. (2017). Frank Daniel: The Stanislavski of Screenwriting. Consulta 10 mayo 2017, de <http://www.actorsinactionclass.com/frank-daniel-stanislavski-screenwriters/>

Van Gelder, L. (1996). Frank Daniel, 69, Film Maker Who Fled Prague. The New York Times. Extraído de <http://www.nytimes.com/1996/03/06/nyregion/frank-daniel-69-film-maker-who-fled-prague.htm>

² “La aproximación de Frank va sobre la conexión. La habilidad de comunicarse claramente y conectar. No solo entre el escritor y la historia que él o ella quiere contar, sino también entre el escritor y la audiencia que él o ella desea entretener.” (Serlin, s.f.) Tanto esta traducción como las posteriores, si no se nombra lo contrario, serán de elaboración propia.

³ Gulino, P. J. (2004). *Screenwriting: The Sequence Approach*. (2004 ed.). New York: Continuum International Publishing Group.

⁴ Paul Joseph Gulino es un guionista y dramaturgo. Está considerado como un discípulo de Frank Daniel. También, es profesor de guion en Chapman University, California.

PRIMER ACTO		SEGUNDO ACTO				TERCER ACTO	
Secuencia I	Secuencia II	Secuencia III	Secuencia IV	Secuencia V	Secuencia VI	Secuencia VII	Secuencia VIII

Figura 1: Relación entre los actos y las secuencias de Daniel (Alcaraz, 2016 p. 116).

“The division of two hours into sequences of ten to fifteen minutes each also most likely speaks to the limits of human attention, i.e., without the variation in intensity that sequences provide, an audience may find itself fatigued or numb rather than enthralled by what is on screen”⁵ (Gulino, 2004, p.4)

Veamos como Gulino desarrolla cada una de las secuencias:

Secuencia I:

A la primera de las secuencias Gulino la denomina A. En ella transcurren los primeros quince minutos de la película donde se presentan los personajes, se sitúa la acción y se da la información más básica. Dicho de otra forma, se responden las preguntas quién, qué, cuándo, dónde y bajo qué condiciones tendrá lugar el film.

Lo más importante de esta secuencia es enganchar a la audiencia y conseguir que le interese lo que está viendo. Para conseguirlo, lo que habitualmente utilizan los guionistas es la técnica de la curiosidad de modo que, para el espectador, la película sea como un puzzle donde él mismo tiene que ir encajando las piezas haciéndose preguntas mentalmente y formulando la propia respuesta.

“The audience is introduced to the main character, or *protagonist*, in the first sequence, and is given a glimpse of the flow of life of the protagonist *before* the story itself begins – *in media res*”⁶ (Gulino, 2004, p.14)

El personaje principal es el encargado de llevar la historia, es decir, es él quien nos va transportando a través de cada situación y es, gracias a él, que sucede la historia.

“Un personaje influye en la historia porque tiene, especialmente si es el protagonista, un fin, una meta específica. [...] Cuando la historia comienza, sucede algo que motiva al personaje a perseguir una meta. El personaje entonces lleva a cabo las acciones necesarias para alcanzarla” (Seeger, 2001, p. 162)

Por lo tanto, como ha dicho Seeger en el párrafo anterior, el personaje tiene una especie de “columna vertebral” determinada por la motivación, la acción y la meta o fin a la que se dirige nuestro personaje. En esta secuencia, también, nos muestra cómo hubiese sido la vida de nuestro protagonista si los hechos que han movido la historia no le hubiesen ocurrido.

⁵ “La división de dos horas en secuencias de entre diez y quince minutos cada una nos habla también de los límites de la atención del ser humano, por ejemplo, sin la variación de intensidad que proporcionan las secuencias, la audiencia puede fatigarse o entumecerse más que sentirse cautivada por lo que hay en pantalla” (Gulino, 2004, p.14)

⁶ “En la primera secuencia se introduce a la audiencia el personaje principal, o *protagonista*, y echa un vistazo al flujo de la vida del protagonista *antes* de que la historia en sí empiece – *in medias res*” (Gulino, 2004, p.14)

El final de esta primera secuencia, plantea un momento denominado *punto de ataque* o *incidente incitador*⁷ provocando que nuestro protagonista tenga que tomar una decisión.

“Usually by the end of the first sequence, there arises a moment in the picture called the *point of attack*, or *inciting incident*. This is the first intrusion of instability of the initial flow of life, forcing the protagonist to respond in some way.”⁸ (Guilino, 2004, p.14)

En conclusión, una vez situados en la línea de tiempo, los primeros quince minutos de la película aproximadamente tienen que cumplir con la función de identificar quién va a ser nuestro protagonista y, si es el caso, de algún personaje importante. Por otra parte, al final de la secuencia encontraremos una escena donde se podrá reconocer cual es el incidente incitador o “detonante” que pondrá en marcha la acción de la trama. En caso de no cumplir estas premisas veremos cómo puede afectar al funcionamiento del film.

Secuencia II (B):

Los siguientes quince minutos tienden a centrarse en la creación de la tensión principal, en plantear la cuestión dramática que irá dando forma al resto de la película y el final de esta secuencia marca el final del primer acto.

“The protagonist introduced in the first sequence spends the second sequence attempting to grapple with the destabilizing element introduced into his or her life during the first fifteen minutes of the picture. [...] Whatever solutions the protagonist attempts during the second sequence lead only to a bigger problem, or *predicament*, marking the end of the first act and setting up the main tension, which occupies the second”⁹ (Gulino, 2004, p.15)

Por lo tanto, tiene como objetivo principal, como se ha dicho anteriormente la construcción de la tensión principal o, dicho de otra manera, el conflicto¹⁰. Dicho conflicto va a intentar ser resuelto por el protagonista a toda costa, pero solo logrará resolverse al final de la película. Este hecho provocará que la trama principal empiece.

La tarea que debe cumplirse en estos diez o quince minutos es la del planteamiento del conflicto que va a durar toda la película. Para ayudarnos a buscar dicho suceso podemos ayudarnos de las últimas escenas de la película ya que ahí se encuentra la solución y puede que nos sea más fácil ponerle problema a la solución que no buscar el problema en sí.

Esta segunda secuencia pone fin al primer acto de la película y, para que se dé paso al siguiente acto, tiene que ocurrir una acción o suceso denominado punto de giro o nudo de trama como lo denomina Syd Field entre otros autores.

⁷ “Un nudo de la trama es un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección” (Field, 2006, p.14). Este suceso es denominado por otros autores como “detonante”, por ejemplo, es el caso de Linda Seger la cual nos describe este suceso como “el detonante es el primer <<empujón>> que pone en marcha la trama.” (Seger, 2001, p.41). Más adelante se explicará este elemento de manera más profunda.

⁸ “Normalmente al final de la secuencia, se presenta un momento en la imagen denominado el *punto de ataque*, o *incidente incitador*. Esta es la primera intrusión de inestabilidad en el inicio del flujo de la vida, forzando al protagonista a responder de alguna manera.” (Gulino, 2004, p.14)

⁹ “El protagonista introducido en la primera secuencia pasa la segunda secuencia intentando luchar contra el elemento desestabilizador introducido en su vida durante los primeros quince minutos. [...] Cualquier solución que el protagonista intente durante la segunda secuencia solo le conducirá a un problema, o aprieto, mayor marcando el final del primer acto y la creación de la tensión principal, la cual ocupa el segundo”. (Gulino, 2004, p.15)

¹⁰ Este concepto será explicado más adelante. Véase en página 10.

Los puntos de giro tienen como objetivo que la acción siga en movimiento, contribuyen a que la historia cambie de rumbo. En una estructura de tres actos observaremos dos puntos de giro, uno al comienzo del segundo acto y el otro al comienzo del tercero.

“El nudo de trama es un incidente o acontecimiento que se «engancha» a la acción y la obliga a describir un giro en otra dirección. *Es lo que hace avanzar la historia*”. (Field, 2001, p.101).

Seeger en su libro *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente* determina que cada punto de giro debe cumplir unas funciones:

“Hacer girar la acción en una nueva dirección.

Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta.

Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal.

Eleva el riesgo y lo que está en juego.

Introduce la historia en el siguiente acto.

Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.” (Seeger, 2001, p. 46).

Por lo tanto, los puntos de giro nos van a permitir que la historia continúe dándole una vuelta de tuerca a lo que el personaje principal quería hacer para resolver el conflicto presentado.

Secuencia III (C):

Aquí el protagonista va a intentar por primera vez resolver el problema planteado durante el primer acto. Como Gulino explica “As mentioned previously, people being what they are, characters tend to choose the easiest solution to the problem, hoping it immediately. The character may indeed solve an immediate problem in the third sequence (as in any of the sequences), but the resolution of one problem can lead to much bigger and deeper problems”¹¹. (Gulino, 2004, p.15)

Por lo tanto, esta tercera secuencia tiene la tarea de buscar el primer desarrollo del conflicto el cual tiene un inicio, un medio y un final. También, encontraremos cómo el protagonista se precipita con la solución a su problema lo cual desencadenará en la cuarta secuencia.

Secuencia IV (D):

Los siguientes quince minutos aproximadamente muestran el fallo del protagonista en el primer intento por dar con la solución del problema. Por ello, realizará acciones desesperadas intentando que le sea devuelta la estabilidad que tenía antes de empezar.

El punto y final de esta secuencia lo va a marcar lo que Gulino denomina *First Culmination* o *Midpoint Culmination*, es decir, un punto de giro que hará que el protagonista se vea envuelto en un cambio de suerte o, también, puede ser una revelación que, en todo caso, hará la tarea más dificultosa para él. Para otros autores, como Field, este punto de giro lo denominan *Mitpoint* o punto medio.

¹¹ “Como he mencionado anteriormente, siendo la gente como es, los personajes tienden a elegir la solución más fácil para el problema, esperando que se resuelva de inmediato. De hecho, el personaje puede solucionar de inmediato el problema en la tercera secuencia (así como en cualquiera de las secuencias), pero la resolución de un problema puede llevarlo a problemas mucho mayores y profundos”. (Gulino, 2004, p.15)

“El punto medio es una transición crucial, un destino, un faro que le guía y le ayuda a mantener el rumbo en la ejecución de su trama argumental.” (Field, 2001, p.112)

Con este punto medio lo que se pretende es que las dos mitades del segundo acto estén conectadas siendo este un eslabón crucial. También, sirve para mantener la atención de la audiencia.

“Successfully realized scripts at this juncture often give the audience a very clear glimpse of an answer to the dramatic question – the hope that the protagonist will actually succeed at resolving his or her problem – only to see circumstances turn the story the other way. In this sense, the first culmination may be a glampse at the actual resolution of the picture, or its mirror opposite.”¹² (Gulino, 2004, p.16)

Por lo tanto, en la cuarta secuencia debemos buscar la profundización del conflicto y el posterior quiebro de la historia. Este quiebro concuerda con el punto de giro que está situado en mitad de la película y tenemos que identificarlo.

Secuencia V (E):

En la quinta secuencia el conflicto se reconduce, es decir el protagonista focaliza su atención en nuevas complicaciones aparecidas tras el punto de giro de la secuencia anterior.

“Again, successfully realized scripts can give a glimpse of apparent success or failure, though usually not as profound as at the first culmination. Sometimes this is a place in the story in which new characters are introduced and new opportunities present themselves. This, and Sequence F, are sometimes occupied primarily by subplots, if there are any.”¹³ (Gulino, 2004, p.16)

En consecuencia, estos quince minutos de la película nos centraremos en descubrir cómo se reconduce el conflicto a partir del punto medio o *First Culmination*.

Secuencia VI (F):

Después de eliminar todas las posibles soluciones que iban por el camino fácil y enfrentarse a las más difíciles, el protagonista trabaja en la resolución de la tensión principal y, es aquí cuando la pregunta dramática es contestada.

La culminación de la sexta secuencia marca el final del segundo acto y, por tanto, debe producirse un hecho que cambie de nuevo el curso de la acción. Gulino lo denomina *Second Culmination*, pero otros autores lo denominan como segundo punto de giro (Seiger) o segundo nudo de la trama (Field). Esto ofrece al público otro posible resultado de la resolución del conflicto.

¹² “Los guiones realizados exitosamente en esta coyuntura suelen darle a la audiencia una respuesta muy clara a la cuestión dramática – la esperanza de que el o la protagonista de verdad resuelva de forma exitosa su problema – solo para ver que las circunstancias vuelcan la historia hacia otra dirección. En este sentido, la primera culminación puede dejar entrever la solución actual de la película, o su reflejo opuesto.” (Gulino, 2004, p.16)

¹³ “De nuevo, los guiones realizados exitosamente pueden dejar entrever el éxito evidente o el fracaso, aunque en general no tan profundamente como en la primera culminación. A veces, este es un momento de la historia en el cual se introducen nuevos personajes y se presentan nuevas oportunidades. Ésta, y la Secuencia F, a veces están ocupadas principalmente por subtramas, si las hay.” (Gulino, 2004, p.16)

“The *Second Culmination*, like the first, can be a glimpse of the actual resolution of the picture, or, more typically, its the mirror opposite.”¹⁴ (Gulino, 2004, p.17)

El segundo punto de giro tiene las mismas funciones que el primer punto de giro, pero esta vez, también es el encargado de acelerar la acción.

“Hace el tercer acto más intenso que los otros dos. Proporciona un sentido de urgencia o impulso a la historia. Empuja al relato hacia su final. Algunas veces el segundo punto de giro establece una cuenta atrás. [...] También el segundo punto de giro se da en ocasiones en dos partes: la primera suele ser con frecuencia un momento oscuro, y la segunda un nuevo estímulo.” (Seger, 2001, p.49)

El dominio de estos puntos de giro es esencial para que cada acto culmine con un objetivo.

“Los nudos de la trama al final de cada acto son los puntos de anclaje de la acción dramática; mantienen todo en su lugar. Son las señales indicadoras, las metas, los objetivos o los puntos de destino de cada acto; los eslabones forjados en la cadena de la acción dramática.” (Field, 2001, p.115)

Por consiguiente, en estos quince minutos de película se insinúa cual será la solución del conflicto y aparecerá, lo que Gulino llama, *the Second Culmination* o segundo punto de giro mediante el cual seremos capaces de responder a la pregunta que nos planteaba el detonante. Por último, al responder esa pregunta cerraremos el segundo acto de la película.

Secuencia VII (G):

Aunque parezca que todas las tensiones han quedado resueltas en la secuencia anterior, en esta van a aparecer nuevas situaciones como consecuencia de las soluciones anteriores o acciones que no se han cerrado correctamente consiguen apartar al personaje principal de su objetivo primordial. Suele ser una secuencia con mucha intensidad que nos prepara para el final.

“In effect, the story is sometimes turned upside down and we glimpse it from a very new angle. The seventh sequence is often characterized by still higher stakes and a more frenzied pace, and its resolution is often characterized by a major twist.”¹⁵ (Gulino, 2004, p.17)

De manera que en la séptima secuencia tenemos como tarea empezar a resolver el conflicto y atar cabos de las tramas secundarias.

Secuencia VIII (H):

Una vez resuelto el conflicto la película acaba. La última secuencia contiene la solución al conflicto que se planteó en el arranque del film.

“Sequence H also almost invariably contains an *epilogue* or *coda*, a brief scene or series of scenes tying up any loose ends, closing off any remaining dangling causes or

¹⁴ “La Segunda Culminación, como la primera, puede dejar entrever la solución actual de la película o, más normalmente, su espejo opuesto” (Gulino, 2004, p.17)

¹⁵ “De hecho, a veces la historia se invierte y nos deja entreverla desde un nuevo ángulo. La séptima secuencia a menudo está caracterizada por mayores apuestas y un ritmo más frenético, y su resolución está caracterizada por un giro mayor.” (Gulino, 2004, p.17)

subplots, and generally giving the audience a chance to catch its breath and come down emotionally from the intensity of their experience.”¹⁶ (Gulino, 2004, p.18)

En resumidas cuentas, el paradigma propone establecer una línea de tiempo con la duración de la película a analizar. De esta forma se dividirá en ocho partes iguales en las que se incluirán todas las secuencias y escenas de la película. Lo que se pretende con ello es que a través de esta división encontremos en cada una de las secuencias los propósitos o momentos claves que mantienen la tensión dramática. Gracias a ello vamos a darle sentido al discurso filmico, al saber, qué es lo que mueve al personaje en cada momento, qué le está sucediendo, cuándo y dónde le sucede y, también, por qué le sucede.

2.3. El conflicto

“El conflicto es la base del drama. [...] Es el elemento clave de cualquier forma dramática. Sin él podrá haber escenas, episodios y relaciones interesantes entre personajes, pero no se tendrá un guion dramático en el estricto sentido del término. El conflicto se produce cuando dos personajes comparten al mismo tiempo fines que los excluyen mutuamente.” (Seger, 2001, p.181).

Nuestro personaje va a tener una necesidad de resolver el conflicto que se le presenta. Por ello, la persona que escribe el guion tiene el poder de poner ciertos obstáculos para llegar al objetivo del personaje y, son los propios obstáculos quienes crean el conflicto.

Cada uno de ellos es diferente de cualquier otro lo que nos permite decir que existen conflictos de diversas formas y tamaños.

Linda Seger en su libro *Como convertir un buen guion en un guion excelente*¹⁷, identifica cinco tipos de conflicto básicos que se pueden encontrar en una historia: conflicto interno, de relación, social, de situación y cósmico.

Una historia no va a estar restringida a un solo tipo de conflicto, sino que en una misma historia vamos a ser capaces de identificar varios tipos de conflicto los cuales provocarán un enriquecimiento propio.

En primer lugar, hablamos de conflicto interno cuando el personaje no sabe muy bien quién es realmente y sufre interiormente sin expresar su problema ante otras personas ya que, dicho conflicto, se va a reflejar ante los demás no por lo que diga sino por su comportamiento. También, puede que el protagonista exprese su conflicto a una persona fuera de su círculo íntimo.

“Cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera sabe lo que quiere, sufre un conflicto interior. [...] A veces en los guiones cinematográficos usan la voz en off o narrador para expresar conflictos interiores. [...] Otras veces un personaje expresa sus conflictos interiores, confiando sus sentimientos a otra persona.” (Seger, 2001, p.182)

¹⁶ “La secuencia H también contiene casi invariablemente un *epílogo* o *conclusión*, una breve escena o serie de escenas que atan cualquier final suelto, cerrando cualquier cabo suelto o subtrama abierta, y generalmente dando a la audiencia la oportunidad de tomar un respiro y recuperarse emocionalmente de la intensidad de la experiencia.” (Gulino, 2004, p.18)

¹⁷ Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. (2001 ed.) Madrid: Ediciones Rialp.

En segundo lugar, los conflictos de relación hacen referencia a las metas del protagonista y el antagonista. Este tipo de conflictos pueden ser algo realmente importante en la historia, es decir, ser el centro a partir del cual gira la historia o, pueden hacer una función más pequeña que sirve para enriquecer las escenas y darles fuerza.

“Un conflicto de relación concreto puede ser el foco principal de toda la historia. También puede haber conflictos de relación, más pequeños, que sirven para dar fuerza a una escena concreta, más que a la historia en su conjunto.” (Seger, 2001, p.186)

Los conflictos sociales envuelven un problema entre una persona y un grupo. Seger explica que “el grupo puede ser una burocracia, un gobierno, una banda, una familia, una agencia, una empresa, un ejército o incluso un país. [...] Allá donde el tema tenga que ver con la justicia, la corrupción, la opresión, etc., lo más probable es que el conflicto sea social.”

Por otra parte, existen los conflictos de situación quienes necesitan personalizarse para poder mantener al espectador involucrado en lo que está pasando. Esto debe ser así ya que este tipo de conflictos no son infinitos en el tiempo y puede que no lleguen a durar toda la película, es decir, una situación embarazosa o un incendio son conflictos puntuales que afectan a una parte del tiempo del film y no a todo.

“Sin estos conflictos de relación, el conflicto de situación sería difícil de mantener por mucho tiempo. Contra un huracán, un fuego o un barco que se hunde podemos luchar solo durante un tiempo determinado. Como en otras formas de conflicto, es necesario que el de situación se personalice para que nos mantenga involucrados.” (Seger, 2001, p.192)

Por último, y en pocas ocasiones, se plantean conflictos cósmicos, es decir, un conflicto entre una persona humana y una fuerza sobrenatural. Como Seger dice: “necesitamos ver cómo un personaje proyecta los problemas que tiene con una fuerza invisible sobre un ser humano que tiene la mala fortuna de cruzarse en su camino” (Seger, 2001, p.193).

Otros autores, como Robert McKee, reducen los tipos de conflictos y establecen tres niveles capaces de englobar todos los conflictos que pueden ocurrir dentro de un film.

LOS TRES NIVELES DE CONFLICTO

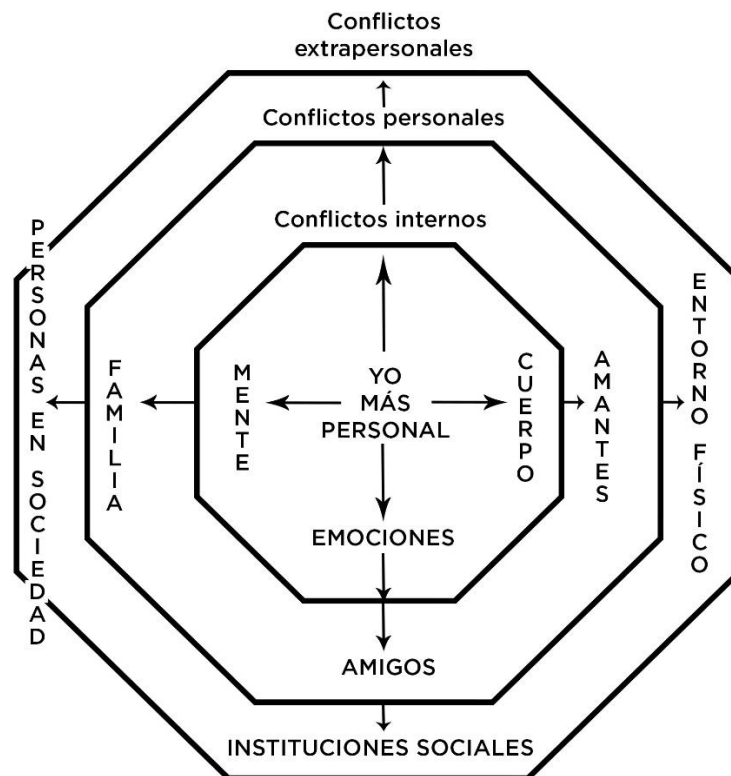


Figura 2: Los tres niveles de conflicto de McKee (McKee, 2002, p.183)

En la figura anterior están esquematizados los tres niveles que identifica McKee para explicar los tipos de conflictos a los que se enfrenta nuestro protagonista. Lo más cercano a él que puede reaccionar en su contra o puede provocarle un conflicto es su yo propio, es decir, su mente, sus emociones y su cuerpo (conflictos internos de la persona). En un nivel más exterior encontraremos los conflictos personales que puede tener con personas de su alrededor, aquellas que, consideramos, forman parte de su círculo más íntimo ya sean sus amigos, familiares o parejas. Por último, en el extremo exterior, nos encontramos con lo que McKee denomina conflictos extrapersonales los cuales están formados por la sociedad, es decir, cuando el conflicto se crea a partir de la sociedad que rodea a nuestro protagonista.

“El nivel de antagonismo más cercano en el mundo de un personaje es su propio ser: sentimientos y emociones, mente y cuerpo, todos o cada uno de ellos podrían reaccionar o no de un momento a otro como él espera. [...] El segundo nivel incluye las relaciones personales, las uniones de una intimidad superior a las desempeñadas por la función social. [...] Cuando dejamos a un lado el papel convencional es cuando nos encontramos la verdadera intimidad de la familia, de los amigos y de los amantes, quienes entonces no reaccionan como esperábamos y nos llevan a penetrar en el segundo nivel de conflicto personal. El tercer nivel corresponde a los conflictos extrapersonales. Todas las fuentes de antagonismo que se encuentran fuera de lo personal: los conflictos entre las instituciones sociales y las personas [...]; los conflictos

con personas [...]; y los conflictos con los entornos tanto artificiales como naturales.” (McKee, 2002, p.184)

Ahora bien, ¿cómo podemos aplicar el conflicto? Pues, primero, debemos tener en cuenta que al definir el conflicto tendremos que definir las metas del protagonista y del antagonista, es decir, el por qué entran en conflicto. “Al trabajar sobre el conflicto, trata de encontrar modos de expresarlo en términos que tengan fuerza visual y emocional.” (Seger, 2001, p.197)

Por lo tanto, al analizar el conflicto de nuestro guion, según Seger, nos tenemos que preguntar lo siguiente:

“¿Quién es mi protagonista y quién es mi antagonista? ¿Cuál es su conflicto? ¿Es de relación? ¿Social? ¿De situación? ¿Cósmico? ¿He expresado la mayor parte del conflicto de un modo relacional? ¿Cómo está expresado el conflicto? ¿Utilizo las imágenes y la acción, a la vez que el diálogo, para mostrarlo? ¿He creado pequeños conflictos entre personajes que proporcionen fuerza adicional a cada escena? ¿Hay un conflicto principal que defina el tema de la historia? ¿Hace relación tanto a la línea argumental como a la espina dorsal del personaje?” (Seger, 2001, p.198)

Un único conflicto será el centro de la historia y el hilo conductor de la misma. Aun así, y con el propósito de enriquecer y darle más vida a la película encontraremos diversos conflictos que nos ayudarán a entender al protagonista y a seguirlo hasta llegar a la resolución final del conflicto principal.

Los obstáculos a los que el protagonista se enfrenta van dando forma al conflicto por lo que debemos tener en cuenta cómo van a ser las dimensiones de dichos obstáculos ya que si son demasiado fáciles de superar la atención del espectador va a decaer, pero si, por el contrario, son demasiado complicados también disminuirá la atención del espectador porque va a saber que es totalmente imposible que pueda resolver el problema.

“No es necesario que exista un único obstáculo: pueden ser varios que se suceden uno tras otro en el tiempo, o que se presentan a la vez. Lo que sí es conveniente es que haya una cierta proporción entre las fuerzas del protagonista y la consistencia del obstáculo. Si el protagonista es mucho más fuerte que la dificultad, el interés decae, pues el espectador supone que será capaz de vencerlo fácilmente. [...] Pero si los obstáculos son tan serios que superan al protagonista de modo que no le queda esperanza de vencerlos, también se cae en la falta de interés, pues de entrada se sabe que no hay nada que hacer.” (Brenes, 2001, p.82).

2.4. El detonante

El suceso que provoca que el relato comience algunos autores lo denominan detonante, otros lo llaman incidente incitador y otros *catalyst* o catalizador (Linda Seger). El detonante será el encargado de definir la historia y provoca que el protagonista tenga que empezar a moverse y la historia en sí se desarrolle.

“El incidente incitador, el primer gran acontecimiento del relato, es la causa principal de todo lo que ocurre después y pone en movimiento los otros cuatro elementos: *las complicaciones progresivas, la crisis, el clímax y la resolución.*” (McKee, 2002, p.223).

“El detonante es el primer «empujón» que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado.” (Seger, 2001, p.41).

El acontecimiento que supone el detonante debe ser dinámico y completo y no una acción estática, es decir, debe ser un suceso que cambie algo drásticamente en la vida de nuestro personaje. McKee en su libro *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*¹⁸ explica: “Se produce un acontecimiento que altera de manera radical ese equilibrio, la carga del valor que tenga la realidad del protagonista oscila hacia lo positivo o hacia lo negativo.” (McKee, 2002, p.234).

Linda Seger cuando explica el concepto de detonante o catalizador hace hincapié también en los tipos de detonantes que podemos encontrar en un film.

En primer lugar, existen los detonantes que están caracterizados por una acción determinada la cual provoca que la historia empiece a desarrollarse. Por ejemplo, la desaparición de alguien, etc.

“Los más fuertes son las acciones específicas que comienzan una historia.” (Seger, 2001, p.41).

Por otra parte, hay detonantes donde el protagonista recibe una información que desatará el inicio de la historia y que el personaje tenga que empezar a moverse. Por ejemplo, cuando el protagonista recibe la noticia sobre la muerte de alguien, una enfermedad, etc.

“Algunas veces el detonante se expresa a través del diálogo. Es entonces una pieza de información que recibe un personaje y nos orienta acerca del tema de la historia.” (Seger, 2001, p.42).

Por último, observamos un tipo de detonante mediante el cual la línea argumental de la película no va a quedar definida hasta el final del primer acto ya que este tipo de detonante, que Seger denomina de situación, va construyendo poco a poco la situación que va a llevar el argumento creando cada vez más interés en el espectador.

“Otras veces el detonante es de situación: una serie de incidentes o sucesos que construyen una situación a lo largo de un periodo de tiempo” (Seger, 2001, p.42).

Por lo tanto y como cita McKee: “el incidente incitador primero desequilibra la vida del protagonista y después le hace sentir el deseo de recuperar el equilibrio. Partiendo de esa necesidad el protagonista concibe un objeto del deseo. Por último, el incidente incitador empuja al protagonista a perseguir de forma activa su objeto o meta. [...] se produce un acontecimiento que descentra la vida del protagonista, haciéndole consciente de que tiene un deseo por algo que cree que arreglará las cosas, y sale en su busca.” (McKee, 2002, p.236)

Hay que añadir que, a nuestro personaje, a veces, no le va a bastar un deseo consciente, sino que también necesitará un deseo inconsciente, es decir, “Esos personajes complejos sufren intensas batallas internas porque los dos deseos están enfrentados entre sí. No importa lo que piense conscientemente el personaje porque el público sentirá o intuirá que en el fondo de su ser inconscientemente desea lo contrario.” (McKee, 2002, p.237)

Para diseñar el detonante hay que tener en cuenta que se puede producir de varias maneras y que debe mostrarse en pantalla dentro de la trama principal.

“Todo incidente incitador se produce de dos maneras: al azar o casualmente, ya sea por casualidad o por decisión. [...] El incidente incitador de la trama central debe mostrarse en pantalla. [...] resulta crucial para el diseño narrativo contar con la

¹⁸ McKee, R. (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, Trad.) Barcelona: Alba Editorial.

presencia del público en el incidente incitador de la trama principal por dos motivos. Primero, cuando los espectadores experimentan un incidente incitador, les viene a la mente la principal pregunta dramática. [...] Segundo, presenciar el incidente incitador lleva al público a proyectar mentalmente una imagen de la *escena obligatoria*¹⁹ (McKee, 2002, p.242-243)

2.5. El clímax

El clímax suele presentarse en los últimos minutos de la película y, posteriormente, aparece una resolución breve que pone fin a cualquier cabo suelto que puede presentarse.

“El clímax es el final de la historia: es el gran final. Es el momento en que se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo.” (Seger, 2001, p.54).

En el caso de McKee, propone que cada escena, secuencia, acto o trama tenga su clímax, pero el clímax del último acto será el esencial, es decir, sin él no podríamos tener historia.

“Una escena produce un cambio menor pero significativo. El clímax de una secuencia estará constituido por una escena que produzca un giro moderado [...]. El clímax de un acto estará constituido por una escena que produzca un gran giro [...]. Por consiguiente, [...] nos esforzamos por alcanzar el siguiente ideal: crear un diseño narrativo en el que cada escena constituya un punto de inflexión moderado o importante.” (McKee, 2002, p.284)

2.6. La trama

Cuando hablamos de la “trama” de la película no nos referimos a la historia sino a los acontecimientos capaces de organizar la acción principal, es decir, si conseguimos que una acción o acontecimiento sea resultado de otra de ellas crearemos una trama.

“La trama requiere la capacidad para recordar lo que ya ha sucedido, para imaginar las relaciones entre los acontecimientos y las personas y tratar asimismo de predecir el resultado final.” (Tobias, 2004, p.31)

Para otros autores como McKee, la trama es un término muy preciso ya que “se refiere a la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración.” (McKee, 2002, p.65)

Lógicamente, durante todo el film, no se produce una única trama, sino que existe la trama principal y las subtramas encargadas de dar profundidad al guion y sin las cuales el protagonista no llegaría al objetivo final de la misma manera.

“La trama principal conduce la acción, y las secundarias, el tema” (Seger, 2001, p.59)

Existen varios tipos de tramas aquellas a las cuales denominaremos *tramas de acción* o *tramas de la mente*. Las primeras corresponden a aquellas historias donde no se

¹⁹ McKee explica que la *escena obligatoria* o crisis es “un acontecimiento que los espectadores saben que se debe producir antes de que pueda terminar la historia. Esta escena lleva al protagonista a enfrentarse con las más poderosas fuerzas de antagonismo de su búsqueda, fuerzas que han cobrado vida en el incidente incitador y que se centrarán y fortalecerán durante el curso del relato.” (McKee, 2002, p.243)

desarrollen temas morales y donde nuestro personaje no va a evolucionar de una manera tan notoria.

“La trama de acción es como un rompecabezas: se nos reta a resolver algún tipo de enigma. Y la recompensa es el suspense, la sorpresa y la angustia.” (Tobias, 2004, p.54)

En cambio, si nos referimos a las tramas de la mente indagaremos, como la misma palabra dice, en la mente de nuestro protagonista, es decir, él o ella van a intentar buscar un significado a lo que les está pasando. “Examina el interior de la naturaleza humana y las relaciones entre las personas (y los acontecimientos que las rodean). Estos son viajes que analizan las creencias y los comportamientos.” (Tobias, 2004, p.55)

Por lo tanto, al hablar de trama no estaremos hablando de la historia o del tema de la película sino de una serie de acciones (unas veces más simples y otras más enrevesadas) que conjuntamente crean la acción principal (en el caso de la trama principal) o una acción secundaria que ayudará al fin del protagonista (en el caso de las subtramas).

3. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE BIRDMAN o (la inesperada virtud de la ignorancia)

3.1. El desglose de los tres actos y las ocho secuencias narrativas de Frank Daniel

Para realizar nuestro análisis tenemos que dividir el film en fragmentos lo más pequeños posibles, es decir, por escenas. A partir de este desglose seremos capaces de dividirla por secuencias y actos.

Como el desglose de la película tiene una extensión demasiado larga, se podrá encontrar en el apartado de ANEXOS. Este apartado está centrado en comprobar si la película de Alejandro González Iñárritu, *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)*, cumple el paradigma elaborado por Frank Daniel y que hemos explicado en el apartado anterior de *Marco teórico*.

PRIMER ACTO

El primer acto está compuesto por las dos primeras secuencias que cumplen con el objetivo que los especialistas del guion proponen: la presentación de los personajes y el planteamiento de la historia en la primera de las secuencias y en la segunda secuencia se muestra el conflicto que va a ser el hilo conductor de la historia.

SECUENCIA I (A)

La primera secuencia está delimitada por los primeros trece minutos del film, incluyendo de esta manera, las ocho primeras escenas: (Escena 1: Títulos de crédito. (00:00:37 a 00:02:04), Escena 2: Interior. Camerino de Riggan. Día. (00:02:05 a 00:04:15), Escena 3: Interior. Pasillos del teatro. Día. (00:04:15 a 00:04:44), Escena 4: Interior. Escenario del teatro. Día. (00:04:45 a 00:06:42), Escena 5: Interior. Pasillos del teatro. Día. (00:06:43 a 00:08:21), Escena 6: Interior. Camerino de Riggan. Día. (00:08:22 a 00:09:48), Escena 7: Interior. Camerino de Riggan. Día. (00:09:49 a 00:13:21) y Escena 8: Interior. Pasillos del teatro. Día. (00:13:22 a 00:13:37))

Normalmente, el inicio de una película está caracterizado por un plano abierto que nos deja identificar en qué lugar nos encontramos lo que ayuda a la audiencia a situarse y a entender dónde van a ocurrir los hechos. Esta vez Iñárritu, decide empezar con un plano más cerrado en referencia al espacio, es decir, tenemos un plano general de una habitación la cual se asemeja a un camerino, pero no podemos identificar en qué lugar está dicha habitación.

Es, en el primer segundo de imagen que tenemos en pantalla, cuando se nos empieza a presentar a los personajes que van a formar la historia. El primer personaje que aparece en pantalla, es el protagonista de la historia, Riggan Thomson. Acto seguido aparece su hija Sam vía Skype y a lo largo de esta primera secuencia van apareciendo Jake (su productor y abogado), Lesley (actriz de la obra), Laura (actriz y novia de Riggan), Ralph (actor al que le cae uno de los focos del escenario) y, por último, aparece uno de los personajes que más va a influir en la historia: Mike Shiner. Es verdad, que a lo largo de las otras secuencias aparecerán más personajes relacionados con el pasado de nuestro protagonista o que influyen de alguna manera en el presente de Riggan. Pero, es en esta primera secuencia donde aparecen todos aquellos personajes que van a ser decisivos en las decisiones que va a ir tomando el protagonista.

Riggan, el primer personaje que aparece en pantalla y nuestro protagonista, está en una habitación solo, pero hablando con otra persona: su otro yo, sobre cómo han podido acabar en aquel antro. El personaje está en trance ya que, en pantalla, aparece levitando. Esto termina cuando su hija Sam le llama por Skype, empieza a gritarle odiando todo lo que le rodea y su trabajo evitando completamente que su padre pueda articular alguna palabra. Una vez finalizada la llamada, la mente de Riggan vuelve a entrar en acción recalcando la frase de *“una cosa es una cosa y no lo que se dice de ella”*. Se le ve cansado, sin ganas de seguir haciendo cosas y muy pensativo, pero es interrumpido por un interfono para que baje al escenario a ensayar. Con firmeza, empieza a recorrer los pasillos del teatro hasta llegar casi a su destino cuando se encuentra con Jake el cual intenta darle ánimos pese a que Riggan piense que Ralph sea un pésimo actor. Aburrido de la sobreactuación de Ralph, Riggan empieza a mirar uno de los focos con el deseo de que alguno de ellos le aplastase la cabeza al actor cuando de repente ocurre: Ralph es alcanzado por uno de los focos y cae inconsciente al suelo. Todos los presentes de la sala, excepto Riggan, van en su ayuda. Sin embargo, Riggan sale confundido del escenario creyendo que ha sido él quien ha causado el accidente.



Figura 3: Fotograma de la película Birdman del momento donde empieza la acción.²⁰

Jake empieza a seguir a Riggan para intentar hacerle ver que lo que ha ocurrido es grave ya que el actor podría denunciarles, confundido, Riggan le pide que cancelen la obra porque afirma haber provocado el accidente a lo que Jake se niega.

Una vez en el camerino, con el poster de *Birdman* detrás de él, la misma voz con la que hablaba Riggan cuando estaba en trance intenta convencerlo de que el actor ese es la mitad de bueno que él. Esa voz pertenece al personaje que está en el poster, pertenece al personaje que interpretó, a Birdman. Para la voz que Riggan escucha en su cabeza, ambos eran capaces de conquistar el mundo, pero Riggan parece estar intentando que Birdman desaparezca de su cabeza cuando de repente le pregunta: *¿me estás escuchando? Eso, acepta tu ira, pero no pienso irme, sabes que tengo razón*. Es en este

²⁰ Todos los fotogramas mostrados tanto de la película Birdman como cualquier otra película nombrada en el documento están extraídos del propio DVD referenciado en el apartado de Bibliografía (página 46) siempre que no se indique lo contrario.

momento cuando el espectador se percata de quién es quién y que, aunque sepamos que la trama principal se dibuja a partir de la obra de teatro, el problema que tiene Riggan es su Trastorno de Identidad Disociativo (TID) o también llamado trastorno de personalidad múltiple.

Confundido se queda mirando las flores que le ha traído su hija, algo con lo que está completamente disconforme porque no le gustan las rosas y, por ello, las tira de la mesa.

Riggan atiende a la prensa en su camerino, al principio está a gusto intentando hablar de su obra teatral y de todo lo que la envuelve cuando, una de las periodistas, le pregunta si se ha hecho retoques en la cara. A partir de este momento Riggan se pone nervioso porque van a publicar declaraciones que él no ha realizado. Por otra parte, la situación va empeorando debido a que aparece el tema de las películas de Birdman algo que intenta evitar a toda costa. Jake, en el momento justo aparece en escena para sacar a todos los periodistas de la sala. Enfadado por lo que acaba de pasar, intenta quitar el poster del pájaro de su camerino mientras que Jake le explica que Ralph los quiere denunciar, pero ha conseguido pararle amenazándole con publicar ciertas fotos sobre él.

Lo que le preocupa ahora a Jake es que están sin actor y éste no va a llamarles a la puerta por arte de magia. De repente, Lesley se asoma por la puerta para ofrecerle a Riggan que Mike Shiner sea el actor que están buscando, algo que les llena de emoción por el buen nombre del actor. Emocionado, Jake le pide a todo el mundo que se tome un descanso y se preparen para el ensayo de la tarde con el nuevo actor.

Tras habernos presentado algunos de los personajes más importantes de la película, tiene que ocurrir un suceso capaz de desencadenar el inicio de la historia y, por ello, que nuestro protagonista empiece a moverse para resolver su conflicto de desprenderse de su otro yo que le dice que va a ser un fracaso y solo puede ser un buen actor como pájaro, es decir, como Birdman. El detonante del film aparece prácticamente al final de la secuencia cuando a Ralph, actor que interpreta un papel en la obra, le cae un foco en la cabeza dejándole inconsciente. Esto va a provocar que Riggan necesite un nuevo actor para que su obra pueda llegar a estrenarse y deja entrever que hay algo dentro de él que le provoca paranoias.

El detonante en sí, no hace referencia simplemente a la acción ocurrida, sino que Riggan, transmite al espectador y le confiesa a su mejor amigo y abogado Jake, que él ha provocado el incidente con el foco mentalmente. Esta acción forma parte de su deseo de ser un buen actor de teatro, pero su otro yo, Birdman, se revela a dicho deseo. Como veremos a lo largo de la película Riggan cree que puede provocar hechos fantásticos como volar, mover, romper o quemar objetos, etc. Por lo tanto, el tipo de detonante que encontramos es el que Seger, en uno de sus libros, denomina *de situación*²¹, es decir, no es un hecho solamente el que provoca que nuestro protagonista tenga que moverse, sino que es una situación la que terminará desencadenando que el protagonista se dé cuenta a lo que realmente se enfrenta.

SECUENCIA II (B)

Seguimos con los siguientes quince minutos del film para descubrir cuál va a ser el conflicto que va a tener que resolver nuestro protagonista. También, en esta secuencia, va a aparecer un punto de giro capaz de darle más dinamismo a la historia lo que

²¹Este concepto está explicado en la página 11 del trabajo.

provoca que el personaje tenga que seguir moviéndose para resolver su problema. Por último, la segunda secuencia será la encargada de cerrar el primer acto.

Esta secuencia comprende de la escena nueve a la quince, ambas inclusive. (Escena 9: Interior. Escenario del teatro. Día. (00:13:37 a 00:17:54), Escena 10: Interior. Pasillos del teatro. Día. (00:17:55 a 00:18:16), Escena 11: Interior. Sala de vestuario. Día. (00:18:17 a 00:20:22), Escena 12: Interior. Escalera del teatro. Día. (00:20:23 a 00:21:01), Escena 13: Interior. Pasillos del teatro. Día. (00:21:02 a 00:22:09), Escena 14: Interior. Escenario del teatro. Noche. (00:22:10 a 00:25:45) y Escena 15: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (00:25:46 a 00:27:06)).

Mike ya está en el escenario cuando Riggan llega dispuesto a ensayar la obra ya que el preestreno va a ser al día siguiente. Mike no quiere el texto para ensayar por lo que Riggan se sorprende, aunque empieza a ensayar. Pasmado, le pregunta a Mike como lo ha hecho y entre bromas le confirma que ha estado ensayando el papel con Lesley. Mike intenta ir por encima de Riggan y se permite darle consejos sobre el texto y la interpretación de su propia obra. Confundido, Riggan acepta las críticas ya que toda ayuda es buena para que su obra tenga un gran éxito.

Después de esa pequeña mejora que ha introducido Mike en la obra, llega Sam para llevarlo a la prueba de vestuario. Una vez en la prueba, Mike se desnuda al completo dejando indiferente a Sam, pero todo cambia cuando Lesley entra, no se da cuenta de que Sam está presente y empieza a ponerla verde hasta el momento que se percata y Sam se va completamente enfadada del lugar.

Riggan y Jake, debajo de las escaleras, discuten sobre si se pueden permitir contratar a Mike ya que no les quedan fondos y, es probable que, la obra les lleve a la ruina. Totalmente convencido de que Mike es su salvación, que gracias a él va a conseguir ser lo que siempre ha querido ser, le ruega a Jake que cierre el contrato y ya se encargará personalmente del dinero.

Laura aparece por el pasillo y se lleva a Riggan a un rincón para contarle que tiene un retraso y que lo más probable es que vaya enserio lo de su embarazo. Riggan no sabe cómo reaccionar porque se ha quedado anonadado por la noticia. Finalmente, le dice que si está segura de que el bebé es suyo por lo que Laura se enfada y le da una bofetada.

Es la noche del primer preestreno, Riggan observa la gran actuación del Mike capaz de levantar su obra cuando le avisan de que está bebiendo ginebra de verdad. Al entrar a escena, Riggan cambia la botella de ginebra a por una igual pero llena de agua y mientras tanto siguen con la interpretación, pero es en el momento en el cual Riggan está recitando un pequeño monólogo cuando Mike se percata de que su ginebra ha sido cambiada así que empieza a gritar y el público lo graba con sus teléfonos móviles. Riggan está paralizado observando la escena que se ha desencadenado y decide salir corriendo del escenario. Muy enfadado se dirige hacia su camerino mientras Jake intenta convencerle de que no pueden permitirse despedir a Mike ya que se han doblado la venta de entradas anticipadas y ese dinero no lo pueden perder. Pese a ello Riggan está hecho una furia hasta que Jake le dice que si se ha introducido en este proyecto es porque Riggan quería ser respetado y apreciado por el mundo del teatro. Riggan, esta vez más tranquilo, sigue caminando por el pasillo hasta que Mike lo interrumpe y felicita su actuación. Enfadado le da el aviso de que lo quiere ver en diez minutos en la puerta.

Por fin consigue llegar a su camerino.

Al final de esta secuencia encontramos un punto de giro que va a dotar al film de un dinamismo propio capaz de mantener la atención del espectador durante las próximas secuencias.

Este punto de giro está determinado por la actuación de Mike en la cual Riggan se da cuenta de que se ha equivocado con él y no es el actor que va a llevarle el reconocimiento de ser un buen actor. Esta acción provoca que nuestro protagonista tenga que pensar en otra solución para su problema debido a que ha perdido su confianza en la cual Mike sea su salvación y piensa que su obra va a quedar arruinada.



Figura 4: Fotograma de la película de la noche del primer preestreno donde Riggan se da cuenta de que Mike no va a ser su salvación.

El punto de giro es causante de la nueva dirección que toma la película y por tanto nuestro protagonista. También, nos vuelve a presentar el conflicto sobre el que se desliza la historia observando a un Riggan desesperado por no fracasar en el estreno de esa obra en la que tanto ha trabajado. Al mismo tiempo, ante la audiencia crea la duda de si el personaje va a ser capaz de resolver el problema y llegar por fin a la paz que tanto anhela. Por otra parte, esta acción va a exigir un compromiso y la toma de una decisión por parte de Riggan. Como hemos visto, el fracaso del primer preestreno pone en juego la veracidad de nuestro personaje y eleva el riesgo de fracaso planteando la duda en el espectador de su capacidad para conseguirlo.

Otra de las funciones que cumple este punto de giro es que introduce la historia en el siguiente acto del film y nos sitúa en un escenario diferente centrando la atención del espectador en otra acción. Por todo ello, podemos afirmar que este punto permite que la historia siga su curso sin ninguna adversidad.

De esta manera, después de unos treinta minutos más o menos de película, termina el primer acto e introducimos la acción a un segundo acto.

SEGUNDO ACTO

En el segundo acto nos encontramos en la parte más extendida del film donde se desarrollan las siguientes cuatro secuencias. Dichas secuencias serán las encargadas de profundizar en el conflicto y mostrar las diversas soluciones que el protagonista

ofrece y que, aunque parezca que van a devolverle la vida normal a la que estaba acostumbrado el protagonista, van a ser un completo fracaso. Además, la mitad de este acto significa que llegamos al punto medio del film. Por último, el segundo acto culmina con la aparición de un segundo punto de giro que desencadenará el tercer acto y la finalización del largometraje.

SECUENCIA III (C)

Esta secuencia, compuesta por los siguientes quince minutos de film comprende de la escena dieciséis a la veintidós (Escena 16: Interior. Camerino de Riggan. Noche. (00:27:07 a 00:31:34), Escena 17: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (00:31:34 a 00:31:55) Escena 18: Exterior. Calles de Nueva York. Noche. (00:31:55 a 00:33:19), Escena 19: Interior. Bar. Noche. (00:33:20 a 00:36:48), Escena 20: Exterior. Calles de Nueva York. Noche. (00:36:48 a 00:37:15), Escena 21: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (00:37:15 a 00:37:29) y Escena 22: Interior. Habitación del teatro. Noche. (00:37:29 a 00:41:13)).

Encontraremos el primer desarrollo del conflicto que se ha creado en el primer acto. En ella veremos cómo el protagonista se precipita ante las soluciones que propone para su problema y cómo va a tener que buscar de nuevo como solventarlo.

La acción en las escenas nombradas se desarrolla de la siguiente manera:

- Riggan vuelve al camerino tras el bochorno que acaba de ocurrir en el escenario y aparece su exmujer Sylvia con la cual empieza a hablar sobre él mismo a lo que ella intenta hacerle ver que tiene que ser más cuidadoso con su hija porque ha pasado una mala racha y ella es lo verdaderamente importante. Pero parece ser que a Riggan solo le importa su obra y ha decidido hipotecar la casa que, en teoría, era para Sam. Por este motivo su exmujer se enfada y le recuerda porque ya no están juntos.
- Riggan tiene una disputa con Mike por la escena que se ha montado en el escenario y empiezan a discutir sobre la popularidad y lo que la gente pueda pensar de la obra ya que a Riggan es lo único que le importa. Por ello, Mike, intenta convencerlo de que lo que se dice no tiene nada que ver porque los espectadores han pagado una entrada para ver un ensayo en directo. En ese momento ven a la persona que va a decidir si Riggan cumple con su cometido y triunfa en Broadway o fracasa totalmente ya que, en el mismo bar donde se están tomando una copa, está la crítica más exigente de todos los teatros.
- Riggan, al volver al teatro, se encuentra con Sam con la que tiene una discusión acalorada sobre el ego que tiene su padre ya que el único que le importa es él mismo y su obra de teatro que a nadie más le importa porque es una persona irrelevante en el mundo debido a que se empeña en vivir en un mundo que no es real y no sabe cómo funciona el mundo moderno.

Este desarrollo de la acción nos permite ver como Riggan toma decisiones que no le ayudan en lo personal ni en lo profesional. Su exmujer le hace ver que no se ocupa de su hija ya que solo piensa en la obra, nadie confía en él como actor: Riggan no es nadie, como dice la crítica un actor es alguien que hace teatro y no quien aparece en pantalla. Por lo tanto, la secuencia se cierra con más problemas que soluciones.

SECUENCIA IV (D)

La siguiente secuencia está compuesta por las escenas de la veintitrés a la treinta. (Escena 23: Interior. Escenario del teatro. Noche. (00:41:14 a 00:44:56), Escena 24: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (00:44:56 a 00:45:07), Escena 25: Interior. Camerino. Noche. (00:45:08 a 00:47:42), Escena 26: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (00:47:42 a 00:47:50), Escena 27: Interior. Camerino de Riggan. Noche. (00:47:50 a 00:48:17), Escena 28: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (00:48:17 a 00:48:26), Escena 29: Exterior. Azotea. Noche. (00:48:26 a 00:51:52) y Escena 30: Interior/Exterior. Azotea. Día. (00:51:53 a 00:53:54)).

En ellas veremos una siguiente profundización del conflicto y el quiebro de la historia. Al final de esta secuencia estaremos frente a lo que Field denomina el punto medio de la historia para que el protagonista siga con la resolución del problema.

Es en el siguiente preestreno de la obra cuando Mike y Lesley interpretan la escena final, pero, Lesley se enfada y empieza a discutir con Mike debido a que su comportamiento es totalmente impropio ya que delante de ochocientas personas no puede tener una erección y pretender que la escena de sexo sea real. Cuando Mike se levanta de la cama y el público empieza a reírse de la situación nos percatamos de que este preestreno tampoco va a ser satisfactorio para nuestro protagonista. Tras la tremenda discusión entre los actores, Lesley se marcha de la escena llorando mientras que Laura la persigue por todo el teatro hasta llegar al camerino donde empiezan a hablar de sus problemas y de que Riggan no la trata como a su novia que es.

Mike y Sam se encuentran en la azotea y deciden jugar a verdad o acción, un juego en el que empiezan a preguntarse cosas íntimas de cada uno y vemos a un Mike totalmente diferente al que hemos visto en el escenario.

Como culminación a esta secuencia, aparece la crítica más importante del Times. Este es el punto medio de la historia donde Riggan se da cuenta de que va a ser un fracaso todo y como cada vez se está poniendo más difícil solucionar su problema. En la crítica no aparece nada productivo sobre la obra solamente Mike habla sobre sí mismo y en la página donde supuestamente hablan de Riggan simplemente dicen que es una persona que está intentando no estrellarse en Broadway lo que para él significa que sigue siendo insignificante para el mundo y no llegará nunca a ser un actor de verdad.

Esta secuencia marca como la historia está a punto de quebrarse debido a que su obra sigue siendo un fracaso a los ojos de la crítica y por mucho que intente esforzarse por ser alguien y solucionar los fallos que tiene su obra, nuestro protagonista sigue sin conseguirlo. El punto medio que encontramos en esta película no es algo esperanzador o un cambio de suerte sino más bien un nuevo golpe fuerte para nuestro protagonista que pese a ello va a seguir intentando ser un actor de verdad mediante su propio triunfo.

SECUENCIA V (E)

El propósito de esta secuencia es reconducir sus esfuerzos para resolver el conflicto, es decir, centrarse en ciertos aspectos que van a conseguir que el conflicto se resuelva. Por lo tanto, en este caso, Riggan se va a concentrar en cosas que hasta el momento no se había concentrado. Esta secuencia comprende las escenas de la treinta y uno a la cuarenta y cinco (Escena 31: Interior. Pasillos del teatro. Día. (00:53:54 a 00:54:02), Escena 32: Interior. Camerino de Mike. Día. (00:54:03 a 00:54:51), Escena 33: Interior.

Pasillos del teatro. Día. (00:54:52 a 00:56:57), Escena 34: Interior. Camerino de Riggan. Día. (00:56:57 a 01:01:11), Escena 35: Interior. Pasillos del teatro. Día. (01:01:12 a 01:01:38), Escena 36: Interior. Camerino de Riggan. Día. (01:01:39 a 01:02:33), Escena 37: Interior. Pasillos del teatro. Día. (01:02:33 a 01:02:52), Escena 38: Exterior. Azotea. Atardecer. (01:02:52 a 01:05:57), Escena 39: Interior. Pasillos del teatro. Atardecer. (01:05:57 a 01:06:15), Escena 40: Interior. Arriba del escenario. Atardecer/ Noche. (01:06:16 a 01:07:17), Escena 41: Interior. Escenario. Noche. (01:07:18 a 01:10:08), Escena 42: Exterior. Calles de Nueva York. Noche. (01:10:08 a 01:12:31), Escena 43: Interior. Vestíbulo del teatro. Noche. (01:12:31 a 01:12:51), Escena 44: Interior. Patio de butacas/Escenario. Noche. (01:12:51 a 01:14:10) y Escena 45: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (01:14:10 a 01:15:03)).

Después de tener una tremenda discusión con Mike por lo que ha hecho en el periódico, Riggan se dirige a su camerino destrozando todo lo que hay en él. Jake preocupado intenta animar a su amigo para que no tire la toalla y le dice que hay un montón de gente esperando para ver su obra y que personas tan importantes como lo es Martin Scorsese han comprado una entrada. Riggan ante tal euforia por su obra se calma, se anima y se prepara. Al salir al pasillo Lesley y Laura, que estaban escuchando a hurtadillas, le preguntan si es verdad a lo que Jake responde sarcásticamente.

Esta mentira va a provocar que nuestro protagonista tome un nuevo rumbo y se vuelva a ilusionar por lo que le ha llevado a hacer lo que está haciendo.

Sam y Mike en la azotea vuelven a caer en el juego de verdad o acción. Cuando bajan de ella, entre bastidores, se besan sin saber quién puede estar observándolos. Al estar dentro del teatro, en pleno preestreno, Riggan se percata de su presencia debido a la necesidad de salir del escenario para el cambio de vestuario de la escena final. Al verlos sus nervios aumentan y decide salir del teatro a fumarse un cigarrillo. Una vez fuera deja la puerta entreabierta, pero, de repente, se cierra quedando su bata enganchada a ella y sin poder entrar para representar la escena final. Nervioso e intentando pensar una solución, se quita la bata quedándose en ropa interior y decide dar la vuelta a la manzana para llegar al teatro. Las calles están abarrotadas de gente que no para de identificarlo con su pasado en el papel de hombre pájaro. Por ello, Riggan va poniéndose cada vez más nervioso y anda más deprisa. Al fin consigue llegar al teatro y salva la escena final entrando por la parte del público. Todos los presentes se ríen porque ni siquiera lleva el arma falsa en la mano. De nuevo volvemos a ver que el preestreno es un fracaso.

Por último, en esta escena va a reaparecer un suceso que hasta el momento había quedado en incertidumbre y que el público prácticamente había olvidado: las consecuencias de que a uno de los actores le cayese uno de los focos en la cabeza. Jake sale apresuradamente de detrás del escenario para evitar que Ralph los denuncie y poder aclarar de una vez por todas el asunto. El espectador ve en este momento que cada vez está peor que la obra llegue a triunfar.

SECUENCIA VI (F)

Durante la última secuencia del segundo acto vamos a echar un vistazo al posible final de la película, es decir, se deja entrever la solución del conflicto planteado en el inicio. La audiencia será capaz de proponer un final para la historia: Riggan va a fracasar en su propósito de triunfo alguno como actor en el teatro y va a seguir siendo irrelevante para todo el mundo.

Por otra parte, esta secuencia comprende de la escena cuarenta y seis a la cincuenta y uno (Escena 46: Interior. Camerino de Riggan. Noche. (01:15:03 a 01:17:47), Escena 47: Interior. Bar. Noche. (01:17:47 a 01:22:03), Escena 48: Exterior. Calles de Nueva York. Noche. (01:22:03 a 01:22:44), Escena 49: Interior. Tienda de licores. Noche. (01:22:44 a 01:23:34), Escena 50: Exterior. Calles de Nueva York. Noche. (01:23:34 a 01:24:35) y Escena 51: Exterior. Calles de Nueva York. Día. (01:24:35 a 01:31:10)).

Es la encargada de formar otro punto de giro que pretende dar la resolución final al film o, lo que es más común, el reflejo opuesto (Gulino, 2004).

En la primera escena de la secuencia Sam, su hija, le deja entrever que se está convirtiendo en *trending topic* debido a que alguien lo grabó medio desnudo por la calle y está recibiendo muchísimas visitas en YouTube. De esta manera Sam consigue hacerle ver a su padre que eso, actualmente es poder. Pese a ello, Riggan no está convencido de que eso es lo que quiere.

La noche de antes del estreno de la obra, Riggan va al bar a intentar tranquilizarse, pero, por el contrario, se percató de que la crítica que va a decidir si triunfa o no está sentada en la barra. Para ver qué es lo que va a pasar Riggan habla con ella. Le enseña una nota que llegó a sus manos mucho antes de ponerse el traje de pájaro, pero ella parece indiferente ante lo que quiere contarle ya que va a ser la que destruya la obra. Riggan, perplejo y sin saber por qué no consigue entenderlo. La crítica decide explicárselo diciéndole: *no he leído ni una palabra ni he visto ningún preestreno, pero tras el estreno de mañana voy a hacer la crítica más dura que nadie haya podido leer jamás y voy a retirar su obra, ¿le gustaría saber por qué? Porque le odio a usted y todo lo que representa.* Tras decirle que no puede llegar a Broadway, escribir, dirigir y actuar en una obra sin hablar con ella primero Riggan carga toda su furia contra ella que está escribiendo una crítica en ese momento. Le coge la libreta donde está escribiendo y la tacha de vaga porque lo único que hace es poner etiquetas a todo y no habla de la técnica, de la estructura, ni de nada, solo compara hechos. Tras esto, le dice que es incapaz de saber cómo son las cosas de verdad, pero él sí que lo sabe porque es *un puto actor*. A lo que ella contesta: *usted no es un actor, es una celebridad, eso que le quede claro.* Antes de marcharse, le repite que va a arruinar su obra.

Esta escena es la encargada de prepararnos para un gran final que el espectador no se espera de ningún modo. A partir de esta escena Riggan decae totalmente ya que ve un fracaso inminente en su última oportunidad de demostrarle a todos que es un buen actor aunque, pese a todo, ya no está en su mano el triunfo o el fracaso ya que ha sido la crítica quien le ha afirmado que va a arruinar la obra pase lo que pase. Por ello, él decide emborracharse y dejar de intentar ponerle solución a algo que va a destruir una sola persona en una reseña.

A la mañana siguiente, el otro yo de Riggan le despierta en mitad de la calle tras haberse quedado dormido en un portal. Cuando empieza a caminar, su otro yo le habla para decirle que tiene que acabar lo que ha empezado de una forma épica sin dejar que nadie le pise porque consigue sacar de la miseria a personas en un chasquido, por lo que vemos que Riggan vuelve a estar dominado por Birdman y demuestra su euforia por ser una celebridad, un actor de acción de cine. Esto provoca que Riggan se venga arriba y tenga un nuevo episodio de TID.

Las escenas que forman esta secuencia, como vemos, nos están preparando para aquello que pueda pasar en la noche del estreno, en el gran final ya que, por una parte, en un primer momento Riggan se rinde ante la idea del fracaso, pero vuelve a surgir porque no puede dejar ganar a los demás debido a que es su última oportunidad.

El punto de giro que se ha nombrado al principio de la secuencia, está definido por el golpe de realidad que recibe Riggan después de que la crítica le haya confirmado su fracaso inminente en su obra teatral. A partir de aquí todo el ánimo que Riggan tenía por conseguir el éxito de su propósito se viene de nuevo abajo destrozando moralmente al protagonista. Este punto supone la finalización del segundo acto y la desmoralización del espectador para que el personaje consiga ser alguien relevante en el mundo del teatro y, por lo tanto, ser un verdadero actor y no un actor de cine que más que actor es una celebridad conocida por todo el mundo, pero sin profundidad en su profesión.

TERCER ACTO

Este acto tiene como misión poner fin a la historia que está en curso.

SECUENCIA VII (G)

En esta secuencia se empiezan a atar los cabos sueltos que había y se va dirigiendo hacia el final del film. También dentro de esta secuencia encontraremos el clímax de la película. La secuencia está compuesta por las escenas de la cincuenta y dos a la sesenta y seis (Escena 52: Exterior. Puerta del teatro. Noche. (01:31:10 a 01:31:49), Escena 53: Interior. Camerino de Riggan. Noche. (01:31:49 a 01:36:29), Escena 54: Interior. Pasillos del teatro. Noche. (01:36:29 a 01:37:00), Escena 55: Interior. Escenario. Noche. (01:37:01 a 01:39:38), Escena 56: Exterior. Bosque. Noche. (01:39:38 a 01:39:44), Escena 57: Interior. Escenario del teatro. Noche. (01:39:45 a 01:39:48), Escena 58: Interior. Escenario del teatro. Noche. (01:39:48 a 01:39:50), Escena 59: Interior. Escenario del teatro. Noche. (01:39:50 a 01:39:51), Escena 60: Exterior. Nueva York. Noche. (01:39:51 a 01:39:57), Escena 61: Interior. Escenario del teatro. Noche. (01:39:57 a 01:40:00), Escena 62: Interior. Camerino de Riggan. Día. (01:40:00 a 01:40:04), Escena 63: Interior. Escenario del teatro. Noche. (01:40:04 a 01:40:06), Escena 64: Interior. Escenario del teatro. Noche. (01:40:06 a 01:40:09), Escena 65: Exterior. Cielo. Noche. (01:40:09 a 01:40:12) y Escena 66: Exterior. Playa. Amanecer. (01:40:12 a 01:40:20)).

Es la noche del estreno, el teatro está totalmente lleno y una de las sillas la ocupa la crítica más dura de toda la ciudad, si ella habla mal el fracaso será inmediato.

El camerino de Riggan está lleno de rosas cuando su exmujer entra para hablar con él. Tumbado encima de la mesa le confiesa que dentro de él tiene una voccecita que a veces le empieza a hablar y le dice la verdad, algo que a él le reconforta. Su exmujer prefiere olvidar lo que acaba de decirle. En su propio mundo Riggan le cuenta lo que pasó después de la noche en la cual ella lo pilló con una mujer en la cama. Él le cuenta que se metió en el mar dispuesto a morir cuando se dio cuenta de que el agua estaba infestada de medusas que le picaban por todo el cuerpo. Después de contárselo le dice que se arrepiente de no haber estado presente en muchos de los momentos vividos ya que no ha estado presente en su propia vida. Se besan y suena el interfono reclamando su presencia en el escenario.

Riggan coge la pistola y se marcha al escenario. En los bastidores rechaza ponerse la sangre falsa en la cabeza para cuando reciba el disparo y sale a escena. Cuando llega la hora de pegarse el tiro Riggan repite: *no existo, ni siquiera estoy aquí*. Esta vez, para la actuación, no usa una pistola falsa, sino que el disparo ha sido de verdad. El público da un grito y se queda en un silencio absoluto. Acto seguido todos aplauden eufóricos

por la gran actuación menos una persona de entre el público: la gran crítica, que recoge sus cosas y se marcha del teatro.

El clímax llega en la escena final de la obra donde Riggan se pega un tiro directamente en la cara con una pistola de balas verdaderas. El público empieza a aplaudir sin darse cuenta de la gravedad del acto. Este momento ha sido la culminación del problema de nuestro personaje ya que su solución para conseguir ser reconocido como un verdadero actor ha sido esa debido a que tenía claro que no lo iba a lograr.

Tras el disparo, iluminan la pantalla una serie de imágenes que representan el cine, los superhéroes, la libertad, el pasado, pero no sabemos bien quien ha triunfado si él o Birdman.

Esta resolución del conflicto resulta un poco confusa ya que el público se levanta a aplaudir por lo que podemos hablar de un triunfo como actor, pero no sabemos si Riggan sigue vivo o ha muerto. Este dilema final se resolverá en la última de las secuencias propuestas por Daniel que cerrará por fin el ciclo fílmico.

SECUENCIA VIII (H)

Es la última de las secuencias y contiene al fin la resolución al conflicto y, por ello, el fin de la historia.

Tras el disparo, Riggan se encuentra en una habitación de hospital con toda la cara tapada ya que se ha destrozado completamente la nariz. Su exmujer y Jake están en la habitación con una extrema tranquilidad. Jake tiene el periódico con la crítica de Tabitha Dickinson y, para la sorpresa de todos, cuando la lee descubrimos que ha sido positiva, no ha destrozado la obra. Riggan ha conseguido ser respetado por ella diciendo que *[...]Thomson ha creado sin saberlo una nueva forma que únicamente puede describirse como super-realismo: público e intérprete en comunión metafórica y literalmente, derramaron sangre, sangre real. La sangre que hace tiempo echábamos de menos en las venas del teatro estadounidense.*

Cuando Sam llega al hospital, vemos que está lleno de reporteros y personas que quieren saber su estado de salud. Sam lleva las flores que al principio de la película le había pedido: las alquimilas. Es con esta acción cuando vemos cómo ha cambiado su hija respecto a la relación que tenía con Riggan.

Sam, por fin consigue llegar a la habitación y son su exmujer y Jake quienes se encargan de sacar a la prensa del hospital mientras que ella se queda con su padre para informarle sobre lo que está ocurriendo fuera.

Sam le cuenta a su padre que todo el mundo está hablando de él, que le ha creado Twitter y tiene muchos seguidores, es decir, gracias a lo ocurrido ha conseguido hacerse un hueco en el mundo actual y ser, por fin, relevante por lo que ha hecho y no por, simplemente, interpretar a un hombre pájaro en una serie de películas que no le dieron la felicidad como actor ni como persona.

Finalmente, cuando su hija va a buscar un jarrón para las flores que le ha traído, Riggan se levanta y va en dirección del baño, se mira en el espejo, mira su nueva nariz mientras se oye la cisterna dándose cuenta que Birdman está con él en el baño. Sonríe, sale y dice *adiós y que te jodan*. Va hasta la ventana, la abre, siente el aire en el rostro y sale encaramándose a ella.

Cuando Sam entra en la habitación Riggan ya no está, es entonces cuando se percata de que la ventana está abierta y corriendo, va a ver si su padre está en el suelo de la calle. Acto seguido levanta la cabeza hacia el cielo y sonrío.

El final que plantea Iñárritu deja una duda en el aire: ¿Riggan está en el suelo o ha volado? Por lo que su paranoia deja de ser una fantasía y se convierte en realidad. Riggan no soporta su otro yo y acaba con él.

Riggan no ha conseguido ser feliz aunque haya triunfado como actor en el teatro, pero su hija finalmente ha conseguido entenderlo y empatizar con él.

La última secuencia cumple, al igual que el resto, con el paradigma de Frank Daniel lo que provoca que sea una película fácil de “digerir” para el espectador ya que todos sus elementos forman un conjunto completamente armonizado que permite que la película vaya fluyendo a su ritmo y no deje a nadie indiferente.

Por lo tanto, a nuestro juicio, el film de Alejandro González Iñárritu sigue a la perfección el mecanismo de la construcción de guion en la propuesta de ocho secuencias narrativas que plantea Frank Daniel, aunque la división de tiempos no sea exacta de quince minutos debido a que puede haber pequeñas variaciones. De la misma manera, es un guion correctamente estructurado en cuanto a la división de los tres actos.

3.2. El personaje principal

“El personaje es el fundamento básico de su guion. Es el alma, el corazón y el sistema nervioso de la historia.” (Field, 2001, p.27)

Para McKee, un personaje empieza a diseñarse a partir de dos aspectos principales: la caracterización y la verdadera personalidad. La caracterización es la suma de todas las cualidades del personaje, es decir, aquello que le hace singular mientras que la verdadera personalidad es aquella que nuestro personaje no muestra, la que está oculta bajo la mirada superficial.

“La caracterización es la suma de todas las cualidades observables, una combinación que hace que el personaje sea único: [...] La verdadera personalidad solo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante dilemas. Cómo elija actuar la persona en la situación de presión definirá quién es.” (McKee, 2002, p.446 - 447).

Por otra parte, autores como Syd Field defienden que para diseñar a un personaje primero se debe separar su vida en dos categorías: interior y exterior. La vida interior es aquella que representamos desde su nacimiento hasta su presente, es decir, todos aquellos datos que nos van a resultar útiles para dar forma a nuestro personaje, su físico y su personalidad y, la vida exterior es aquella que se describe a lo largo de la película mostrando como es actualmente el protagonista, como actúa, como son sus relaciones, etc.

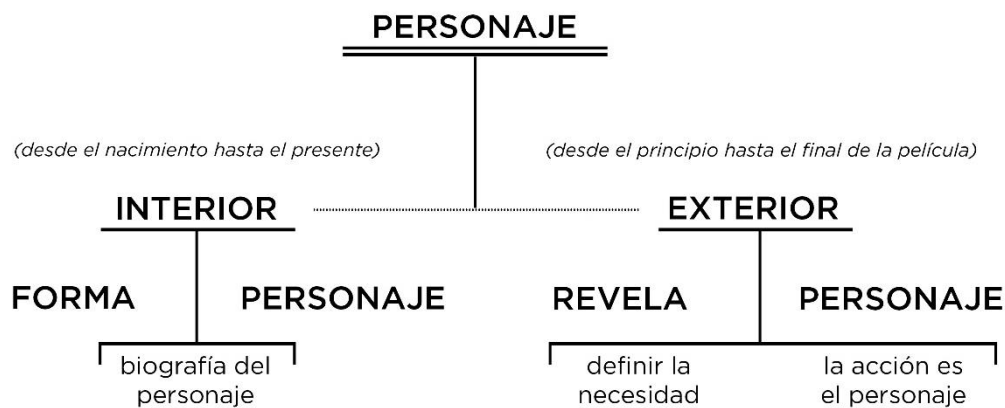


Figura 5: Diagrama explicativo del personaje. (Field, 2001, p.28)

Los personajes dramáticos interactúan de tres formas, según explica Field en su libro *El libro del guion: Fundamentos de la escritura de guiones*. La primera de ellas es enfrentándose a los conflictos para satisfacer sus necesidades. La segunda es cuando interactúan con los demás personajes sea cual sea su relación con ellos y, por último, interactúan interiormente, es decir, con ellos mismos.

A partir de los acontecimientos creados en la película descubrimos que:

Riggan Thomson es nuestro personaje protagonista en este film y ha sido creado para llevarnos alrededor de una historia narrativamente compleja. Es un actor en decadencia. Es famoso por protagonizar la saga de las películas de Birdman y ahora está intentando hacerse un hueco en Broadway ya que, para él, la fama que le ha proporcionado Hollywood no significa ser un buen actor, para él, un actor es aquel que consigue escribir, dirigir y actuar en una obra de teatro. Ha estado casado con Sylvia Thomson y fruto de este matrimonio nació su hija Sam. Actualmente, mantiene una relación con Laura, actriz del reparto de su obra.

Nuestro protagonista es un hombre de cincuenta y cinco años, de más de un metro setenta y se le nota ya, demasiado, la calvicie. Su cara está envejecida por las arrugas y tiene una pequeña barba de tipo piocha. También, vemos en su cara que no es un hombre feliz. No viste demasiado arreglado, no es un hombre elegante, más bien es un poco desastroso.

Hace tiempo que Riggan perdió el rumbo de su vida y está intentando volver a recuperarlo. Su matrimonio no terminó bien, no mantiene una buena relación con su hija, no se siente como un ser importante, relevante ni como un buen actor. Es una persona bastante antipática, pesimista, triste, egoísta y a veces se comporta como un niño pequeño incluso parece que tenga como dos personalidades. En este momento se encuentra arruinado debido a que la obra le está costando «un ojo de la cara», pero aun así sigue empeñado en conseguir que el proyecto salga adelante. Tiene constantes cambios de humor, es decir, si no le gusta algo o no sale como él espera se enfada de tal manera que destroza lo que tiene por delante, incluso puede llegar a las manos con la persona que está enfadado. Es un hombre irritante y que constantemente su mejor amigo y productor, Jake, debe estar encima de él. En el pasado engañó a su mujer en una de sus muchas fiestas por Hollywood, pero, aun así, ella siguió con él hasta que le lanzó un cuchillo de cocina porque le dijo que no le gustó una de sus comedias. Riggan

solo piensa en sí mismo y en conseguir su propósito, aunque tenga que hipotecarse o no mantener una buena relación con su hija.

Riggan, como ya se ha dicho, es un actor en decadencia. Es conocido por su papel en Birdman algo que está intentando borrar de su vida ya que este tipo de actuación (en el cine) no es la que corresponde, para él, a ser un buen actor. Ha decidido dar un giro de ciento ochenta grados en su vida para dedicarse a lo que él considera ser un buen actor y triunfar como tal, no ser una celebridad de Hollywood reconocido por todo el mundo si él mismo no reconoce ese tipo de vida como la de un actor de verdad. Quiere obtener el reconocimiento que hasta el momento no ha obtenido por parte de la crítica y los expertos de la interpretación. Por otra parte, lo que ha llevado a nuestro personaje a estar de esta forma es que quiere ser relevante para el mundo, ser conocido como un actor de mucho caché y para conseguirlo tiene que perseguir su sueño de realizar una obra teatral.

Al decir que Riggan tiene dos personalidades nos referimos a él mismo y su otro yo cosificado en el personaje de Birdman. Este trastorno se identifica como TID (Trastorno de Identidad Disociativo) caracterizado por la existencia de dos o más identidades que controlan al individuo. Su pasado le persigue dentro de él mismo intentando que abandone su obra para ganar millones de dólares siendo lo que siempre ha sido: un actor de Hollywood, una celebridad. Esta voz es la del personaje que representó en sus películas de Birdman y, la misma, es la que no le permite avanzar e intenta que abandone aquello por lo que está luchando. Riggan intenta no escuchar la voz que le habla, seguir adelante, ser, de una vez por todas, feliz y estar satisfecho consigo mismo.

Riggan Thomson está rodeado por su familia, su amigo y los actores de su obra. Su hija Sam, de veintiún años, ha tenido problemas con las drogas e intenta mantener una buena relación con su padre, pero, él está centrado en su obra de teatro y no le presta la suficiente atención. Su exmujer intenta apoyar lo que está haciendo, pero, al mismo tiempo, quiere hacerle ver que su hija necesita su atención por la difícil época que está pasando. Intenta mantener la paciencia, pero en ciertos momentos no puede evitar enfadarse con él por egoísta. Actualmente, mantiene una relación con una de las actrices de la obra: Laura. Es una mujer joven que lo quiere demasiado, aunque haya veces que no consiga entenderlo. Jake, su amigo, está saturado por el comportamiento de Riggan debido a que se ha embarcado en la obra por él, para que consiguiese ser feliz y realizar su sueño, pero, muchas veces resulta superado por la situación ya que Riggan solo piensa en él mismo y no ve lo que los demás hacen por él. Lesley mantiene una muy buena relación con Riggan ya que ella también está intentando triunfar en Broadway. Cabe destacar, también, la relación que mantiene con Mike Shiner actor que es contratado por la baja del antiguo actor y del cual Riggan piensa que va a ser su salvación porque tiene mucho renombre y es un actor espectacular. Este personaje es el que más dolores de cabeza le va a traer a Riggan ya que su forma de comportarse es completamente opuesta a la de él y, al igual que él, es una persona egoísta la cual piensa que todo lo que hace está bien y es lo más correcto. Por último, un personaje que va a desmoralizar a Riggan es la crítica de cine, la señora Dickinson. Ella no tiene ningún problema en admitir que odia a Riggan y todo lo que él representa y por este motivo va a destrozar su obra, así, alguien que de verdad merezca la pena será quien ocupe el tan preciado teatro.

A continuación, el siguiente gráfico muestra las relaciones de nuestro protagonista y los personajes más cercanos:

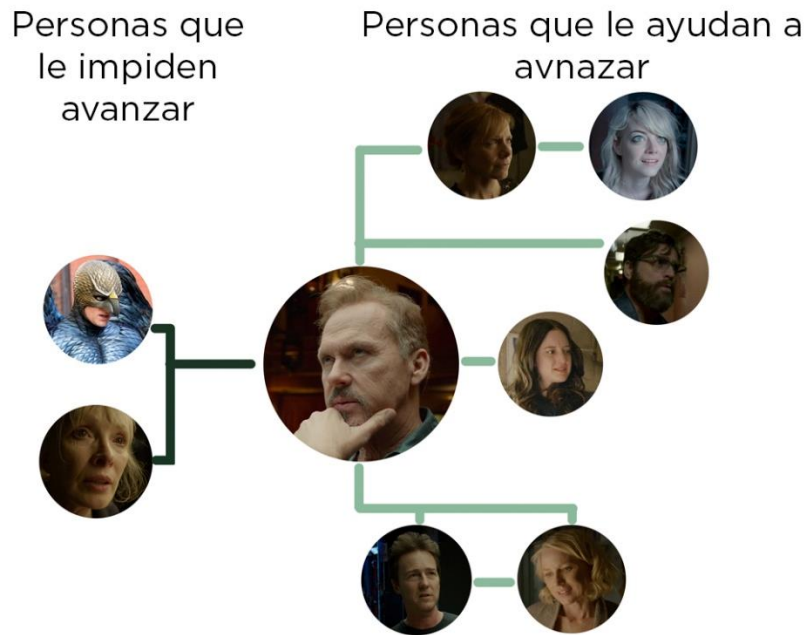


Figura 6: Diagrama de los personajes más importantes de la historia. (Elaboración propia)

Para que Riggan sea nuestro personaje principal debe tener un dilema. En este caso se enfrenta a su propio yo, es decir, tiene que vencer a una parte interior de él mismo que intenta volver a la vida que Riggan no quiere tener. Dentro del personaje se esconde otro que, muy probablemente, lo esté volviendo loco ya que es una voz e imagen de su propio yo del pasado. Dicha voz quiere llevar a Riggan por el mal camino, por el camino del pasado intentando que vuelva a ser una celebridad, con mucho dinero, pero poca felicidad. Por el contrario, el Riggan exterior intenta vencer a la voz pidiéndole que se calle y no haciendo caso de lo que le dice pese a que es muy difícil para él no escucharla. Para poder resolver su conflicto tendrá que ser capaz de avanzar, aunque haya algo dentro de él anclado en el pasado.

3.3. El conflicto

El conflicto que nos presenta Iñárritu en este film es un conflicto interno, es decir, el protagonista se encuentra frente a un problema psicológico donde expresa una especie de Trastorno de Identidad disociativo²². Riggan se enfrenta a la pregunta de ¿Qué significa verdaderamente triunfar como actor? Por una parte, tiene su yo del pasado triunfador en la industria del cine gracias al papel que realizó sobre un superhéroe llamado Birdman que le habla mentalmente y le intenta convencer de que ser actor significa que todo el mundo sepa quién eres, tener un reconocimiento a nivel mundial, en definitiva, ser famoso. Por otra parte, su yo del presente intenta convencerse que ser actor es conseguir hacer una buena obra de teatro donde reciba un buen reconocimiento pese a que no tenga una fama mundial, es dedicar su vida al teatro y que los críticos hagan buenas reseñas sobre ti. Estos dos pensamientos o reacciones conseguirán que Riggan consiga enderezar su vida o siga siendo un fracasado.

²² O también llamado TID se caracteriza por “la existencia de dos personalidades diferentes en el mismo individuo, y cada vez se manifiesta una de ellas. Cada personalidad tiene sus propios recuerdos, comportamientos y preferencias. Generalmente hay una entidad primaria con el nombre del individuo, que es pasiva, dependiente, culpable y depresiva. Las otras entidades pueden mostrar características diferentes y opuestas a la entidad primaria.” (Jarne, Talarn, Armayones, Horta y Requena, 2006, p.162)

Al principio del film el conflicto interno que tiene el personaje se nos empieza a presentar desde el primer momento, es decir, su lucha con Birdman empieza desde que la pantalla se enciende ya que este último no quiere desaparecer y lo que Riggan quiere conseguir es triunfar en Broadway y de esta manera desaparecerá. En la primera imagen aparece nuestro protagonista meditando y una voz (Birdman, el pájaro) le está preguntando cómo han podido llegar hasta ahí, ese lugar no es para ellos unos triunfadores de Hollywood. Es en este momento cuando nos damos cuenta de que el otro yo del personaje no quiere estar donde están, se resiste a aceptar que Riggan no quiera seguir siendo una celebridad, un actor famoso. Llamam a Riggan para que acuda al escenario a ensayar. Por el camino, se encuentra con su amigo Jake y empieza a quejarse sobre uno de los actores, no le gusta como interpreta, es muy malo. Ya en pleno ensayo, Riggan no soporta la actuación de Ralph, no habla, pero con su mirada lo dice todo: está deseando que algo le caiga encima para que deje de hablar. Acto seguido un foco cae sobre su cabeza y es, en este preciso momento, cuando vemos que Riggan piensa que ha sido él el responsable del accidente y por eso sale corriendo de la escena.



Figura 7: Fotograma de Birdman de la escena donde ocurre el detonante del film.

A lo largo de la primera secuencia, vamos a ir descubriendo que Riggan esconde una especie de doble personalidad. Hay algo dentro de él, su yo del pasado representado por la figura que él interpretó: Birdman, que no le permite avanzar y ser feliz con su vida del presente. Birdman no quiere marcharse de su cabeza e intenta convencerle de que su pasado era mucho mejor que su ahora ya que antes era una celebridad conocida por todo el mundo, ganaba millones con sus películas y tenía el mundo a sus pies. Ahora, Riggan está intentando triunfar como un verdadero actor, un actor que se le reconoce como tal por sus actuaciones, sus obras. Para él conseguirlo significa hacerlo desde el teatro, impresionando a los críticos y a todo el público que acuda a verlo. También, vemos en esta primera secuencia que Riggan está anclado en el pasado, es decir, piensa que a todo el mundo le interesa lo que está haciendo y ni siquiera es relevante ante nadie porque los tiempos han cambiado.

Más adelante, durante la película, vamos a ver los diversos actos desesperados que hace Riggan para conseguir que su yo exterior triunfe ante la voz en su cabeza de Birdman. La primera esperanza de que su obra triunfe en Broadway es cuando aparece

Mike Shiner, un actor de mucho renombre y muy querido por el público y la crítica, pero, la noche del primer preestreno se da cuenta de que no va a ser tan fácil triunfar como actor, director y escritor de una obra de teatro ya que Mike no era el actor que esperaba, va a destrozar la obra y con ello la posibilidad de vencer al personaje que lleva dentro. Pese a que quiere despedir a Mike por su arrebato de haber destrozado el preestreno, Jake consigue convencerlo de que no lo haga que Mike ha conseguido vender un montón de entradas así que, por fin, Riggan se relaja e intenta seguir adelante con su propósito.

Por otra parte, una vez se ha vuelto a animar pensando que su obra merece la pena, su hija le da un nuevo golpe de realidad y le hace ver que por mucho que lo intente no le importa a nadie y lo que de verdad le pasa es que tiene miedo de no ser importante para nadie. Riggan, después de los gritos de su hija, vuelve a quedar decepcionado con él mismo. De esta forma, no va a conseguir dejar de escuchar a su voz interna.

Después del segundo preestreno, llega una primera crítica en un periódico y se da cuenta de que solo habla de Mike y mínimamente de él y su obra por lo que queda completamente decepcionado y temeroso de que puedan humillarle en público. Esta situación lo único que consigue es que Birdman vuelva a aparecer en su cabeza diciéndole que no puede permitir que una persona como Mike le robe el protagonismo y, encima, está quedando como un payaso. Riggan intenta evitar a toda costa que estos pensamientos le afecten, pero no puede parar de escucharlos. Esto va a seguir impidiendo que Riggan avance en su propósito de resolver el conflicto interno que tiene.

Poco a poco vamos viendo que su problema interno va agravándose ya que la voz es cada vez más persistente y Riggan no puede evitar oírla. Cada vez está más decaído porque lo que consigue hacer Birdman es hacerle creer que sin él no es nada, sin él no hubiese sido el actor que ha llegado a ser y ahora, simplemente, es un actor mediocre que va a desaparecer.

Por último, en un bar Riggan recibe la decepción más grande hasta el momento, su obra no va a triunfar haga lo que haga. La crítica más dura de todas está tomándose una copa cerca del teatro de Riggan, él también se encuentra en el lugar por lo que decide hablar con ella para hacerle ver que es un actor de verdad y no tiene por qué destruir su obra así sin más. Cuando habla con ella le dice su verdadera intención como actor a lo que ella le responde que no le importa, que haga lo que haga va a destruir su obra porque odia todo lo que es y todo lo que representa debido a que lo cataloga como una celebridad nada más.



Figura 8: Fotograma de la escena donde Riggan se da cuenta de que sus esfuerzos no van a valer la pena.

Este hecho parte a Riggan por la mitad y, totalmente seguro de que sus esfuerzos no van a valer la pena porque todo va a ser un desastre, decide emborracharse con una botella comprada en una licorería. Tras andar por la ciudad, Riggan despierta en un escalón por la luz del día y allí está Birdman para seguir comiéndole la cabeza. Riggan se deja vencer y escucha lo que Birdman quiere decirle. De alguna manera está intentando animarlo para terminar con lo que ha empezado, pero de una forma épica, algo que nos puede confundir porque no sabemos qué va a hacer Riggan la noche del estreno. Vemos como Birdman lo convence de que tiene el mundo a sus pies y puede hacer cualquier cosa, entre ellas volar, es capaz de hacer todo lo que quiera porque él es Riggan Thomson la estrella de Birdman.



Figura 9: Fotograma de la escena donde Birdman convence a Riggan de terminar lo que ha empezado de manera épica.

Es la noche del estreno, la escena final, Riggan entra en el escenario sin ponerse la bolsa de sangre en la cabeza. Todo empieza normal cuando de repente Riggan se da cuenta de que su hija tenía razón, él no existe, no le importa a nadie. Lesley y Mike están desconcertados porque eso no forma parte de la escena. Riggan se dirige al público y se pega un tiro. No era una pistola falsa, el tiro era de verdad por lo que Riggan cae al suelo quedándose inmóvil. El público al principio no aplaude por el shock que ha significado, pero de repente se pone a aplaudir y todo el mundo se queda de pie excepto la crítica del Times que se levanta y se va.



Figura 10: Fotograma del momento en el que Riggan va a dispararse (correspondiente con el clímax del film).

Riggan ha decidido acabar con su actuación, con su vida ya que no ha podido vencer a su otro yo, es decir, no ha conseguido ser el actor que quería ser, ser un padre de verdad, un ser de verdad debido a que hiciese lo que hiciese la crítica Dickinson no iba a permitir que él triunfase como actor por su pasado, por haber sido un superhéroe de Hollywood, por haber sido una celebridad. Al saber de antemano que no podía cumplir su objetivo decide ir por otra vía.

Tras el disparo Riggan despierta en el hospital con la cara completamente vendada porque se destrozó la nariz. Jake entra en la habitación preguntándole que había pasado en el teatro y felicitándolo por lo que su exmujer, también presente en la habitación, se enfada. Riggan ha conseguido la portada en el periódico, todos hablan de él. Thabita Dickinson no ha hecho una mala crítica y por ello su obra va a ser un éxito. Lo ha conseguido. Su objetivo ha sido alcanzado. Ahora es una persona relevante porque todos rezan por él, se preocupan por él y su obra ha sido todo un éxito. Riggan ha demostrado que es un actor de verdad, que en su vida no solo ha importado su papel en Birdman y ahora su vida va a volver a la normalidad.

Aun así, Riggan no parece feliz. Su hija Sam entra en la habitación y le cuenta que le ha hecho Twitter con ochenta mil seguidores en menos de un día algo que vuelve a verificar que su objetivo se ha cumplido.

Riggan se levanta de la cama y va al baño a quitarse las vendas de la cara. Cuando se ve con su nueva nariz su aspecto ha cambiado por completo. Mientras se observa en el espejo alguien tira de la cadena y aparece de nuevo Birdman. No se ha marchado de su cabeza. Pero Riggan decide dejarlo atrás por lo que sale del baño despidiéndose

de él e insultándolo. Se dirige a la ventana, mira los pájaros sonriente, abre la ventana y cuando Sam vuelve a la habitación Riggan ha desaparecido. Va corriendo a ver si su padre se ha tirado por la ventana, pero, al no ver nada en el suelo respira aliviada y mirando al cielo sonríe. Por fin ha entendido a su padre y éste ha conseguido ser feliz.

3.4. La trama principal y la trama secundaria

El paradigma de Frank Daniel utilizado para nuestro análisis, es una herramienta muy útil para ayudarnos a entender la trama de la película debido a la segmentación estructural de la misma. Dicho análisis nos permitirá encontrar los elementos más relevantes de las tramas y la propia subtrama.

La trama principal de la película conduce la acción y en nuestro caso corresponde al estreno de la obra, es decir, la acción de la creación de la obra de teatro con sus preestrenos, ensayos y el propio estreno. Es esta la que nos mueve por la historia y se puede definir como trama principal.

Por otra parte, la trama secundaria es la encargada de llevar el tema del film. El conflicto interno de Riggan es la trama secundaria más importante ya que la doble personalidad que tiene nuestro personaje es la que nos lleva a través de la película y la que provoca que el protagonista evolucione en una dirección u otra para así superar su conflicto.

“Sin tensión no hay trama. Solo una narración breve que probablemente será aburrida.” (Tobias, 2004, p. 37)

Para que una trama o subtrama consiga motivar al espectador debe crear momentos de tensión para que así los que estén viendo la película queden enganchados en ella.

En el caso de la trama principal encontramos diversos momentos de tensión a lo largo del film. En primer lugar, situamos el accidente de Ralph porque en ese momento es cuando la acción empieza. Riggan se queda sin actor y con la posibilidad de que su obra no pueda ser estrenada. Más adelante, cuando Mike Shiner se incorpora a la obra todo parece que vaya a salir bien, pero, lo que no sabe Riggan es que Mike es bastante peculiar. La noche del primer preestreno, Mike se emborracha en plena actuación debido a que su personaje se supone que está borracho. Riggan le cambia la botella algo que Mike no se toma demasiado bien y, finalmente, el primer preestreno es un completo desastre. La reacción de Riggan frente a esta situación es de querer despedir a Mike ya que está convencido de que será el responsable de arruinar su obra y no puede permitirselo. Jake, su amigo, consigue convencerlo de que no lo haga.

La noche del segundo preestreno, Mike vuelve a dejar en ridículo a la obra ya que cuando sale en la escena final tiene una gran erección y el público se hecha a reír. Esta vez Riggan no es el que se enfada con Mike, sino que es Lesley la que lo hace y termina la obra llorando. El siguiente punto de tensión que alimenta la trama principal es cuando Riggan recibe la primera crítica que han hecho sobre su obra y se da cuenta que solo habla sobre Mike y lo que él ha decidido contarle a la prensa por lo que Riggan se enfada y tiene una gran discusión con él ya que es Riggan quien ha creado la obra, quien ha puesto el dinero, quien se lo ha trabajado para que ni siquiera hablen de él o de la propia obra. A raíz de este suceso empieza una discusión que termina en las manos entre ambos porque cada uno quiere llevar la obra de una manera.

La noche del siguiente preestreno, Riggan se queda encerrado fuera del teatro lo que pone al público en tensión ya que puede que por este motivo este preestreno también sea un completo desastre. Pese a ello, el protagonista se las ingenia para poder llegar

mientras pasea medio desnudo por las calles de Nueva York, algo bastante ridículo. Cuando por fin entra en el teatro lo hace sin la pistola y sin la ropa por lo que el público queda anonadado.

Jake, que está detrás del escenario, recibe una llamada del abogado de Ralph que está dispuesto a demandarles lo que hace creer al espectador que la obra no va a poder seguir adelante debido a que si les demanda no van a tener dinero para pagarles.

Como vamos viendo todas estas tensiones hacen creer al espectador que todo va a salir mal y la obra no va a poder salir adelante y el objetivo del protagonista va a quedar frustrado.

La noche antes del estreno, Riggan se encuentra con Thabita Dickinson, crítica del New York Times y la crítica más importante que espera recibir la obra ya que dependerá de ella si la obra es un éxito o un completo desastre. Al verla en un bar decide preguntarle y hablar con ella. Tras la conversación queda totalmente claro que tiene la intención de destruir la obra pese a los esfuerzos de Riggan y aunque no sepa nada de ella. Solo lo hará por lo que ha sido Riggan en el pasado. Esto desmoraliza totalmente a nuestro personaje y crea la tensión de si va a triunfar o a seguir fracasando.

Por último, la noche del estreno, en la escena final Riggan termina de crear una gran tensión que ha ido acumulándose a lo largo del film. Su obra va a ser recordada porque su protagonista se pega un tiro en medio del escenario, un tiro de verdad. Tras el disparo, el espectador no sabe muy bien si está vivo o si ha muerto en el intento de triunfar como actor.

“La función principal de una trama secundaria es «dar dimensión» al guion. En realidad, es la que conduce el tema y profundiza en la historia. [...] Tienen también su principio, su medio y su final.” (Seger, 2001, p. 60 - 61)

Al igual que pasa con la trama principal, la secundaria también necesita tensiones que la alimenten para que el público no se vea abrumado por tanta información ni se aburra por falta de interés.

Como ya se ha dicho anteriormente, la trama secundaria corresponde al problema interno que tiene el protagonista, es decir, Riggan pretende demostrar al mundo que es un actor de verdad que ha triunfado en su profesión, pero, una parte de él, se ha quedado anclada en el pasado cuando era una celebridad y pretende demostrarle al mundo que él no es así. La historia gira alrededor de esta trama secundaria, es el tema de la película.

La primera tensión que define a esta trama es cuando Riggan cree que ha sido él el responsable del accidente de Ralph, que él ha provocado que el foco caiga justo encima de su cabeza. A partir de este momento, aparece el personaje de Birdman que está dentro de su cabeza para intentar disuadirlo de su propósito diciéndole que es un fracasado y que donde debería estar es en Hollywood ganando millones. Cada vez que este personaje aparece en su cabeza aumenta la tensión. Riggan se pone nervioso y se enfada con él mismo porque no se puede quitar de la cabeza esos pensamientos. En algunas escenas de la película vemos como Riggan destroza lo que tiene por delante a causa los nervios que Birdman provoca dentro de él, incluso en varias ocasiones decide quitar el poster del cartel de la película donde aparece el personaje para evitar tener que mirarlo.

Por otra parte, personajes como su hija Sam también son responsables de crear tensión en esta trama ya que ella le hace ver a su padre que, realmente, su obra no le importa a nadie salvo a él ni siquiera existe en el mundo, se ha quedado atrapado en el pasado y no ve que ya no es relevante y eso le hace tener miedo.

El antagonista es causante de presionar al protagonista para no llegar hasta su objetivo final y romper de alguna manera la historia ya que sin él no la habría.

Para que la tensión no sea continua o de la misma intensidad lo que hace Iñárritu es ir aumentándola, cada vez que nos acercamos al clímax la tensión es mayor y siempre dividida porque demasiada tensión aburriría al espectador. Al principio del film Riggan afronta sus adversidades con más positivismo que al final, es decir, a medida que se va acercando el final del film, Riggan ve cada vez más imposible triunfar como actor y que su obra obtenga el éxito deseado. La tensión empieza con el accidente de Ralph, pero se soluciona gracias a que Lesley propone que Mike Shiner sea el actor sustituto algo que encanta a Jake y a Riggan. Finalmente, la última forma de poner en tensión a nuestro protagonista es cuando se encuentra con la señora Dickinson y le confirma que haga lo que haga en el estreno de su obra, lo va a arruinar. Por ello Riggan termina pegándose un tiro en medio del escenario. Como vemos, la dimensión entre ambas tensiones cambia mucho ya que, en primer lugar, la manera de resolver las tensiones al principio da una esperanza al protagonista de que todo salga bien. Sin embargo, a medida que va transcurriendo el film, la tensión que va en aumento deja entrever que no es posible un final feliz para nuestro protagonista.

El personaje protagonista va a ir evolucionando a lo largo del film para poder llegar a su objetivo final. A lo largo de la película, Riggan va a ir dándose cuenta de que los tiempos han cambiado y ahora para ser alguien relevante y triunfar como un buen actor no vale simplemente con hacer una obra de teatro, sino que tienes que estar presente en la vida de las personas. Esto va a suponer frustraciones en el objetivo del protagonista que va a intentar superarlas con las diversas soluciones que presenta. También, es gracias a las personas que lo rodean que consigue hacerse un hueco en el mundo de hoy en día. Al final del film, Riggan ha comprendido lo que es ser relevante y consigue su objetivo. Es en la escena del hospital cuando vemos lo que ha logrado el personaje: aparece en todos los canales, la gente reza por él y su obra ha quedado como algo que ha hecho revivir el teatro estadounidense. El espectador se da cuenta de que Riggan ha conseguido lo que se había propuesto, ha evolucionado, pero, no es hasta que vuela cuando consigue ser feliz.

Por lo tanto, a lo largo de las tramas el personaje va teniendo altibajos encargados de dar más dinamismo al film y también, es gracias a estos que el personaje consigue evolucionar en la dirección correcta.

“Es esencial en la trama hacer una pregunta. [...] El clímax es el punto desde donde no se puede volver atrás. La pregunta se plantea en el primer acto, y todo lo que ocurre durante los actos segundo y tercero conduce a la acción resultante, el clímax.” (Tobias, 2004, p. 48 - 49)

En este caso, la trama principal al inicio del film plantea: ¿La obra consigue llegar al día del estreno y tener éxito? Esta pregunta es contestada al final del film con la gran acogida del público y la crítica en el New York Times de Dickinson.

Si nos referimos a la trama secundaria, el principio del film nos plantea si Riggan va a ser capaz de superar su pasado y, así, que su otro yo representado por Birdman desaparezca para, de alguna manera, conseguir la felicidad. Como ocurre en la trama principal, esta pregunta es contestada al final del film viendo que Riggan ha conseguido su objetivo.

A modo resumen, Seger nos plantea una forma de unir la trama principal con la secundaria quedando de la siguiente manera:

TRAMA PRINCIPAL (A)
TRAMA SECUNDARIA (B)

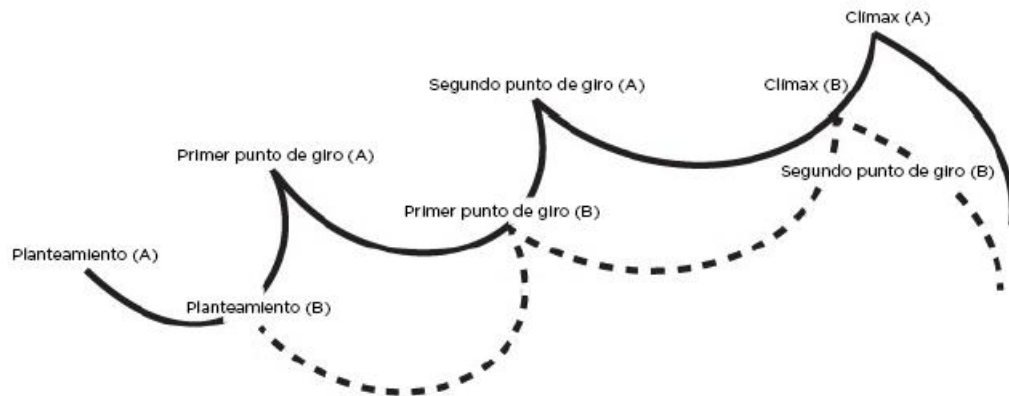


Figura 12: Unión de la trama principal y la trama secundaria (Seger, 2001, p. 73)

Aplicando ahora este esquema a nuestro caso, quedaría de la siguiente manera:

TRAMA PRINCIPAL
TRAMA SECUNDARIA



Figura 13: Esquema de la unión de trama y subtrama según Seger aplicado a nuestro caso.

4. LA PUESTA EN ESCENA: EL PLANO SECUENCIA COMO ELEMENTO AGLUTINADOR DE LA HISTORIA.

4.1. El plano secuencia

Un plano secuencia se puede definir como una secuencia sin cortes, es decir, la cámara sigue a la acción hasta que el plano finalice. También, se puede decir que es un conjunto de planos filmados en una sola toma.

“Un plano secuencia es, en el cine y la televisión, una técnica de planificación de rodaje que consiste en la realización de una toma sin cortes durante un tiempo bastante dilatado, pudiendo usar travellings y diferentes tamaños de planos y ángulos en el seguimiento de los personajes o en la exposición de un escenario.” (“Plano secuencia”, 2017)

Este tipo de plano tiene varias intenciones como pueden ser dar dramatismo a la escena o mostrar la acción de los personajes en tiempo real como si fuese la vida misma, etc.

El plano secuencia no tiene una duración exacta sino más bien puede durar algunos minutos o, incluso, horas ya que va a depender de lo que quieras mostrar en la secuencia o secuencias.

Puede que este plano resulte pesado o sea capaz de marear al espectador debido a los movimientos de cámara que presenta. Por ello, es importante saber dominar este tipo de secuencias para grabarlo con precisión y obtener el efecto deseado.

4.2. Referentes

El primer referente que está claramente ligado con nuestra película es el film de Alfred Hitchcock, *La Soga*²³. Al igual que Birdman es una película que utiliza el plano secuencia como elemento aglutinador de la historia. Lo que pretendía hacer Hitchcock es rodar toda la película en una toma para que la misma tuviese la continuidad de los hechos, es decir, que dichos hechos se representen en pantalla al igual que si hubiesen ocurrido en la vida real dándole al público la sensación de que todo ha ocurrido en el mismo instante.

²³ La soga. Hitchcock, 1948. Warner Bros. Pictures.

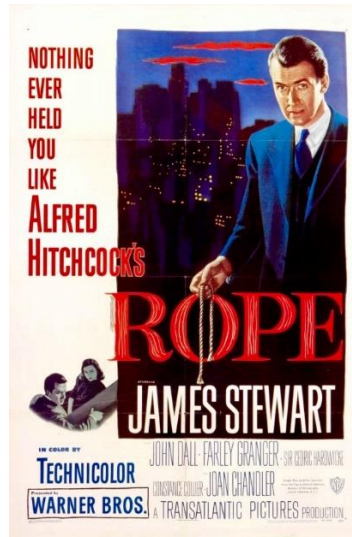


Figura 14: Cartel de La Soga de Alfred Hitchcock extraído en el portal de IMDb

“La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, esta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de una historia.” (Truffaut, 1974, p.152)

Esta adaptación de la obra de teatro supuso un gran esfuerzo técnico ya que Hitchcock se topó con el problema de que los rollos de película de 35mm duraban unos diez minutos por lo que, para que no se notase el cambio de rollo terminaban el plano en la espalda de algún personaje para que quedase la pantalla en negro, en una vista totalmente inmóvil, es decir, alguna pared que no implicase movimientos, etc. También rompía de alguna manera con lo que Hitchcock había hecho hasta el momento, además de ser su primer film en color, algo que le añadió aún más dificultad.

“Actualmente, cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del film y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia. Sin embargo, rodé la película teniendo en cuenta un montaje previo; los movimientos de la cámara y los movimientos de los actores reconstituían exactamente mi manera habitual de planificar; es decir, mantenía el principio del cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional de los momentos dados.” (Truffaut, 1974, p.153)

Para poder llevar a cabo este proyecto, Hitchcock tuvo que lidiar con problemas a los cuales nunca antes se había enfrentado. La cámara tenía que moverse por un escenario un tanto diminuto ya que toda la acción ocurría en tres salas de un apartamento.

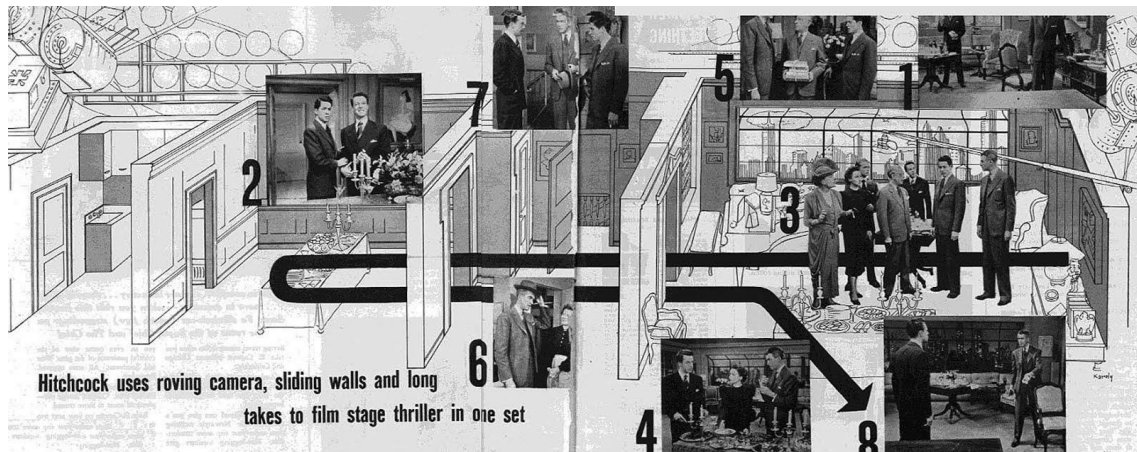


Figura 15: Imagen del escenario de la película. (Santos, A. (2014). Extraído de <http://analisislasoga.blogspot.com.es/>)

Además, en el salón del apartamento había una cristalera donde se podían ver los rascacielos más altos de Nueva York por lo que la luz y el cielo debían estar correctamente ajustados para que las horas del día y la noche coincidiesen con el interior del apartamento.

Hay otros films que utilizan esta técnica en algunas secuencias de sus películas aunque no lo hacen al nivel de rodar toda una película con esta técnica. Aun así, muchas escenas de este tipo han quedado retratadas en la historia del cine como escenas mejores rodadas. Podemos poner algunos ejemplos de estas películas rodadas por directores como Max Ophuls, Orson Welles o Martin Scorsese.

En el caso de Max Ophuls podemos destacar el caso de *The Earrings Of Madame De* en la primera secuencia donde ella se encuentra en la habitación arreglándose antes de salir y la cámara se mueve a lo largo de toda la habitación siguiendo al personaje alrededor del tocador y el armario de una manera elegante y sencilla con planos cerrados y voz en off.



Figura 16: Fotograma extraído de la película *The Earrings Of Madame De...* de la primera secuencia.

En *Sed de mal*, Orson Welles arranca el film con una de las secuencias más frenéticas donde una pareja se sube a un coche con explosivos sin darse cuenta. Todo el recorrido y lugares donde va la pareja quedan retratados en esta secuencia.



Figura 17: Fotograma extraído de la secuencia inicial de *Sed de mal*.

Martin Scorsese, en una de sus películas de gánsteres, *Goodfellas*, sigue a sus personajes por todo el club de Copacabana hasta que llegan a su mesa. El plano empieza en la calle, sigue por los interiores del club donde está todo el personal y termina en el salón donde se encuentran los clientes.



Figura 18: Fotograma extraído de la película *Goodfellas* en la escena de entrada al Copacabana.

Alejandro G. Iñárritu en una entrevista para el periódico de La Vanguardia ha afirmado que gracias a la realización de Birdman ha podido comprender como se tiene que trabajar con una unidad, es decir, ha entendido lo que supone rodar una película o diversas escenas con la técnica del plano secuencia.

4.3. El plano secuencia como concepto de película

“Hacer Birdman [...] era como tratar de escribir un libro sin comas y sin puntos. [...] Tienes que adquirir un proceso completamente diferente de comprensión, y debes prestarle mucha más atención a todo lo que haces. Te ves obligado a saber exactamente qué es lo que quieres, porque cada palabra que agregues va a cambiar el ritmo de todo el texto. En ese sentido, adquirí una claridad muy diferente a la hora de decidir qué es importante y qué no en una escena. Y sobre cómo imponer un tono y un ritmo en los actores. Es que yo sabía que una sola escena que me quedara mal iba a afectar a todo lo demás en la película. [...] Cuando filmas como lo hicimos en Birdman es como hacer el amor sin tener puesto un condón. Todo es mucho más real...” (Lerman, 2015)

El plano secuencia en la película Birdman está utilizado como elemento aglutinador de la historia, es decir, Iñárritu lo que intenta es conseguir crear la ilusión de que el film ha sido rodado en solo una toma y que, por lo tanto, todo pasa en apenas unos días.

A diferencia de sus predecesores, el director ha llevado a cabo el concepto de plano secuencia mucho más lejos ya que no se ha limitado a utilizar este recurso a algunos espacios como pueden ser los de una casa, sino que este concepto ha sido trasladado a utilizarlo en una ciudad entera aprovechando los cambios de luz del día para parar algunas tomas. Iñárritu ha conseguido que la cámara que graba a los personajes sea uno de ellos.

“El cine es una experiencia que se logra con la fragmentación, en tiempo y espacio. Si no hay montaje, todo se tiene que dar mientras lo estás filmando. Por eso tiene que estar todo decidido de antemano. Decides antes de rodar, no después. Lo difícil fue marcar cuál era el punto de vista, para que la cámara pudiera contar la historia de la manera apropiada. Había que decidir quién iba a aparecer en la escena, quién iba a hablar y quién iba a escuchar.” (Lerman, 2015)

Como ya se ha dicho anteriormente, el plano secuencia se utiliza como elemento aglutinador provocando que sea una historia mucho más cercana ya que debido al punto de vista que ofrece la cámara como si fuese otro personaje, e incluso, como el personaje mismo nos hace vivir la historia como si estuviésemos dentro de ella. Por otra parte, es gracias a la actuación del elenco que consigue darle mayor dramatismo al plano secuencia, proporcionar tensión o relajar al público.

Este elemento técnico, en un primer lugar, atrapa toda nuestra atención y puede cansar al espectador ya que tiene muchos movimientos de cámara bastante rápidos, pero poco a poco, a lo largo de toda la película es la propia historia la que nos termina atrapando, es la que termina resultando imprescindible para contar, de una forma u otra, la historia en sí. Por lo tanto, esta concepción de la película como un plano secuencia no deja de ser un recurso estético, que al principio llama la atención de los espectadores, pero es la historia y los acontecimientos detallados en la misma la que cautivan la atención del espectador.

Birdman es la primera película del director que utiliza este recurso de forma tan extendida, pero en su siguiente película, *The Revenant*²⁴, hace un uso significativo del plano secuencia pese a que no lo haga durante todo el film.

²⁴El renacido, 2016, Alejandro G. Iñárritu. Twentieth Century Fox Home Entertainment.

5. CONCLUSIONES

El objetivo principal de analizar la estructura narrativa de la película *Birdman* (o *la inesperada virtud de la ignorancia*) a partir del paradigma de Frank Daniel se ha cumplido satisfactoriamente ya que a partir de lo que Daniel marca hemos aplicado este paradigma perfectamente a nuestro caso.

Como se ha mencionado en la introducción, para cumplir el objetivo principal se han de cumplir los demás objetivos propuestos. En primer lugar, hemos aplicado el paradigma a la película elegida y hemos comprobado que se cumple a la perfección. Es verdad, que las duraciones de las secuencias no son exactamente equitativas ya que varían algunos minutos de lo que el paradigma expone, pero hay que decir que nuestro film no dura exactamente dos horas por lo que los quince minutos se reducen a unos minutos menos por secuencia. Las ocho secuencias en las que se divide cumplen con los propósitos de inicio, medio y fin que Daniel especifica. También, podemos identificar los diferentes elementos que deben encontrarse en cada una de ellas ayudando así a una mejor comprensión del film y a una distribución correcta de los hechos que permiten al espectador disfrutar de lo que está viendo.

El siguiente objetivo cumplido es el descubrimiento de quién es el personaje principal y cuál es el conflicto que hace posible la historia. Gracias al desglose analítico de la estructura nos ha permitido identificar qué personaje es el centro de la historia (Riggan Thomson) y, por otra parte, el conflicto del personaje, que ha sido el motivo para que él tenga algo que resolver, ha ido formándose a lo largo de las secuencias denominadas por Daniel ya que en el momento del clímax se ha respondido a la pregunta que formula el conflicto en las primeras secuencias del film.

Indagar en la trama principal y la trama secundaria ha supuesto fijarnos en los elementos más relevantes que predominan en el film como son los detonantes que consiguen que cada trama empiece a desarrollarse, los puntos de giro o el clímax de cada una de ellas para poder formar la trama entera. Es gracias al desglose que esta tarea ha sido facilitada ya que al dividir la película se divide la información y es más fácil identificar dónde empieza cada trama y qué elementos hacen que den una vuelta de tuerca. Por ello, podemos afirmar que este objetivo específico se ha cumplido.

Por último, a nuestro juicio, se ha podido corroborar que la estructura de guion planteada por Frank Daniel es una buena herramienta para descubrir de qué trata realmente la película y nos permite centrarse en este tema dejando de lado las técnicas de montaje que pueden distraer al público del verdadero objetivo de la película. Esta herramienta sirve a modo de estándar para ayudar en la creación de guiones exitosos.

En conclusión, hemos podido cumplir todos los objetivos propuestos inicialmente lo que aumenta la satisfacción sobre por qué se ha realizado el estudio.

Por otra parte, este análisis me ha permitido aumentar mis conocimientos sobre los estudios de guion y la importancia que tiene narrar coherentemente con lo que se está tratando, es decir, para que un guion tenga éxito es importante que los elementos más destacados estén situados en el momento adecuado para que la película fluya sin contradicciones que puedan provocar en el espectador confusión. Por último, queda decir que este trabajo ha sido una pequeña aportación a este tipo de análisis que ha conseguido adentrarme un poco más en el mundo del cine para poder entenderlo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz Pagán, N. (2016). Las claves de la innovación de Saul Bass en la secuencia de títulos de crédito de *Vértigo* (Doctorado). Universidad Politécnica de Valencia.
- Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)*. G. Iñárritu, 2014. En video - DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2015
- Brenes, S. (2001). ¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Christensen, P. (2017). Frank Daniel: The Stanislavski of Screenwriting. Consulta 10 mayo 2017, de <http://www.actorsinactionclass.com/frank-daniel-stanislavski-screenwriters/>
- Field, S. (2001). El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones. (Sexta edición ed.). (M. Heras, Trad.) Madrid: Plot.
- G. Iñárritu, A., Giacobone, N., Dinelaris, Jr., A., & Bo, A. (2013). Birdman or (the unexpected virtue of ignorance). DINOSAUR OUT, INC.
- Goodfellas*. Scorsese, 1990. En video - DVD. Warner Bros, 1990.
- Gulino, P. J. (2004). Screenwriting: The Sequence Approach. (2004 ed.). New York: Continuum International Publishing Group.
- Jarne A., Talarn A., Armayones M., Horta E. y Requena E. (2006). Psicopatología. (2006 ed). Editorial UOC.
- La soga*. Hitchcock, 1948. En video - DVD. Transatlantic Pictures, 1948
- Lerman, G. (2015). Alejandro González Iñárritu: "Rodar en plano secuencia es como hacer el amor sin condón". La Vanguardia. Extraído de <http://www.lavanguardia.com/cine/20150109/54423154206/gonzalez-inarritu.html>
- Madame De...* Ophüs, 1953. En video - DVD.
- McKee, R. (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, Trad.) Barcelona: Alba Editorial.
- Plano secuencia. (2017). Es.wikipedia.org. Consulta 20 de agosto de 2017, en https://es.wikipedia.org/wiki/Plano_secuencia
- Sed de mal*. Welles, 1958. En video - DVD. Universal Pictures, 1962
- Seeger, L. (1991). Cómo convertir un buen guion en un guion excelente. (2001 ed.) Madrid: Ediciones Rialp.
- Serlin, B. Some like it Frank Daniel. Extraído de http://www.focal.ch/test-online/seminar/PDF/Beth_Serlin.pdf
- Tobias, R. B. (2004). El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual. (J. G. Munguía, Trad.) Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Van Gelder, L. (1996). Frank Daniel, 69, Film Maker Who Fled Prague. The New York Times. Extraído de <http://www.nytimes.com/1996/03/06/nyregion/frank-daniel-69-film-maker-who-fled-prague.htm>