TIEMPO, REVELACIÓN Y TRAGEDIA ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE: LA DINÁMICA NARRATIVA EN *INCENDIES* A LA LUZ DE *EDIPO REY*

TIME, REVELATION AND TRAGEDY, BETWEEN LITERATURE AND FILM: THE NARRATIVE DYNAMICS IN *INCENDIES* IN THE LIGHT OF *OEDIPUS THE KING*

TOMÁS FERNÁNDEZ
Universidad de Buenos Aires / CONICET
tomas.fernandez@conicet.gov.ar
ORCID ID: 0000-0001-8730-0249

CECILIA J. PERCZYK
Universidad Nacional de Hurlingham / CONICET
cecilia.perczyk@unahur.edu.ar
ORCID ID: 0000-0003-3521-5784

Resumen: El artículo examina la dinámica narrativa en el film *Incendies* (2010), de Villeneuve. Nos centramos en el modo en que la articulación entre historia principal y prehistoria genera efectos dramáticos como suspenso, sorpresa y curiosidad. Sostenemos que, mientras la tragedia griega *Edipo Rey*, de Sófocles (marco de referencia estructural del film), reconstruye el pasado a partir de interrogatorios en tiempo real, el film emplea *flashbacks* que fragmentan la causalidad y priorizan la empatía por sobre el efectismo espectacular. El análisis de las funciones cardinales revela que Villeneuve modula estos recursos para enfatizar crisis identitarias y un trauma histórico, adaptando (además de la obra teatral de Mouawad en la que se basa) arquetipos clásicos al cine contemporáneo.

Palabras clave: tragedia clásica, adaptación cinematográfica, narratología, efectos maestros, funciones cardinales.

Abstract: This article examines narrative dynamics in Villeneuve's film *Incendies* (2010). It focuses on how the articulation between the main story and the prehistory generates dramatic effects such as suspense, surprise, and curiosity. The study argues that, while Greek tragedy Sophocles' *Oedipus Rex* (which serves as the film's structural framework) reconstructs the past through interrogations unfolding in real time, the film employs flashbacks that fragment causality and privilege empathy over spectacular effect. An analysis of cardinal functions reveals that Villeneuve modulates these narrative devices in order to emphasize identity crises and historical trauma, thereby adapting (as well as the play by Mouawad on which it is based) classical archetypes to contemporary cinema.

Keywords: classical tragedy, film adaptation, narratology, master effects, cardinal functions.

1. INTRODUCCIÓN

El impacto de *Edipo Rey*, estrenada en Atenas en el 431 a. C., ha sido determinante en el desarrollo del teatro, la novela y el cine, así como en el campo del psicoanálisis, donde autores como Miller (1949) o Zachrisson (2013) han analizado su vigencia. En torno a esta tragedia, se ha generado una riquísima tradición crítica que explora la repetición de motivos arquetípicos como el incesto y el asesinato del padre, así como la gestión de la *hamartía* (error trágico), la anagnórisis (reconocimiento) y la peripecia (cambio repentino de situación)[1]. Nuestra contribución propone un análisis de la dinámica temporal en *Incendies* (2010), del director Denis Villeneuve, film que constituye la adaptación de la pieza teatral homónima del autor líbano-canadiense Wajdi Mouawad y que toma como referencia fundamental la estructura de la tragedia clásica[2].

El film narra la historia de los mellizos Jeanne y Simon Marwan, quienes, tras la muerte de su madre Nawal, reciben un testamento que les impone una misión inesperada: entregar cartas a un padre que creían muerto y a un hermano cuya existencia desconocían. La premisa da inicio a una búsqueda que traslada la acción desde Canadá hasta el contexto bélico de Oriente Medio. En términos contextuales e históricos, la obra se sitúa en un marco que remite a la Guerra Civil Libanesa, aunque el film evita nombres geográficos precisos. La «prehistoria» (el pasado de Nawal) abarca varias décadas, desde los años 70, mostrando el impacto de los conflictos religiosos, el desplazamiento de refugiados y la violencia de las milicias. La

[1] Para un estado de la cuestión sobre los diversos prismas de análisis de la obra de Sófocles, véase Bloom (2007) para las interpretaciones críticas modernas; Zachrisson (2013) sobre la formación de conceptos psicoanalíticos a partir de la tragedia; Swift (2016) respecto a los temas de identidad e ignorancia del héroe; Yuehua (2006) sobre la tríada del destino, la verdad y la voluntad propia; García Gual (2012) en cuanto al impacto del mito como drama de la reconstrucción identitaria; y Propp (1983) sobre la repetición de motivos arquetípicos y el folklore. Recientemente, Nazemi (2025) ha explorado la recreación de este modelo en el film iraní *Nader y Simín, una separación* (2011), centrando su análisis en la vigencia del héroe trágico en contextos contemporáneos no occidentales.

[2] Wajdi Mouawad, el dramaturgo líbano-canadiense que es el autor de la obra de teatro, ha destacado en diversas entrevistas la influencia de Sófocles y la tradición trágica griega en su producción. En declaraciones al diario *El País* (Vicente, 2014), el dramaturgo se define como un gran admirador de la tragedia griega y de Sófocles, autor que ha llevado a escena íntegramente en *Proyecto Sófocles*. Asimismo, en sus intervenciones para *France Culture* (2006), grabadas en el Théâtre 71 de Malakoff, Mouawad vincula el origen de sus relatos con la necesidad de «hacer algo bello» a partir del horror y el exilio, un proceso que desemboca en la anagnórisis trágica de su obra teatral.

producción destaca por su estética sobria y una gestión del tiempo que utiliza el *flashback* para reconstruir la vida de Nawal, «la mujer que cantaba».

El foco en el presente artículo no recaerá en la resignificación de motivos clásicos, ya ampliamente estudiados, sino en la identificación de semejanzas menos evidentes entre la tragedia de Sófocles y el film de Villeneuve en las formas de presentación de la historia y, en particular, en los tres «efectos maestros» de Meir Sternberg: la curiosidad, el suspenso y la sorpresa[3]. Asimismo, nos proponemos destacar las especificidades de cada obra a la hora de ocultar, retardar, subrayar y enlazar elementos mínimos y mayores, con vistas a intensificar el efecto dramático, a partir de los tres efectos maestros antes mencionados, que pasamos a definir.

La *curiosidad* consiste en una orden de búsqueda hacia el pasado: algo ha sucedido, el auditorio desconoce en qué consiste y se formulan preguntas al respecto (Sternberg, 2001: 117). El *suspenso* corresponde a un orden de búsqueda hacia el futuro: algo sucederá, sus contornos son indefinidos y la audiencia se pregunta cuáles serán las consecuencias que tendrá sobre los personajes (Sternberg, 2001: 117). La *sorpresa*, por su parte, remite a una orden de búsqueda hacia un plano oculto del presente. Típicamente, ciertas acciones de la historia narrada en primer plano se ven interrumpidas por las consecuencias de una historia secreta que se manifiesta de manera repentina (Sternberg, 2001: 117). La tríada de Sternberg, así entendida, puede caracterizarse en términos temporales de la siguiente manera: la retrospección caracteriza a la curiosidad, la prospección al suspenso y el

[3] La repetición de motivos más o menos arquetípicos o la pervivencia de ciertos dispositivos dramáticos de la obra de Sófocles en el film de Villeneuve han sido ampliamente estudiados por la crítica. En lengua española, destacamos los siguientes autores: Malpartida Tirado (2015), que se ocupa de los procedimientos de adaptación, señala que las adiciones de Villeneuve son sumamente oportunas, al igual que las supresiones de personajes, acciones y parlamentos del guion. Por su parte, Marín Cobos (2017) destaca que en *Incendies* los personajes y los planos temporales de *Edipo Rey* se desdoblan. Por otro lado, Merino Paredes (2021) se centra en el modo en que Mouawad y Villeneuve trasladan a la obra de teatro contemporánea y al film, respectivamente, algunos de los elementos característicos de la trama de las tragedias, como el concepto aristotélico de anagnórisis; así, la relación de la tragedia moderna con la tragedia clásica se advierte en la búsqueda de la verdad que se va descubriendo poco a poco y que modifica de manera inesperada y trágica las vidas de los protagonistas. En este sentido, podría decirse que *Incendies* es una tragedia compleja, donde el cambio de fortuna va acompañado de peripecia y reconocimiento.

reconocimiento a la sorpresa (Sternberg, 1992: 532; *retrospection, prospection, recognition*)[4].

La elección de analizar el film de Villeneuve, y no la obra de teatro de Mouawad en la que este se basa, responde a que el medio cinematográfico permite ilustrar de modo más claro que el drama un número asombroso de categorías narrativas. En lo que sigue, no nos detendremos en la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, ampliamente conocida, salvo para señalar algunas de sus diferencias principales con respecto al film.

1.1. Historia y prehistoria

Comenzamos por lo que consideramos un elemento central en términos narrativos para ambas obras. En *Edipo Rey*, la prehistoria –los hechos anteriores al inicio de la historia principal– se reconstruye únicamente a partir de aquellos que los protagonistas descubren en el presente escénico. El pasado es clave, pero solo aparece proyectado desde ese presente. En cambio, en *Incendies*, la prehistoria se presenta mediante escenas «objetivas», relativamente independientes de los personajes que intervienen en la historia principal. Uno de los ejemplos más claros es la escena en la que Nawal reconoce a su hijo por una marca en el pie en una pileta de natación, descubre que es su violador y, por lo tanto, el padre de sus otros hijos. Ese reconocimiento solo es posible para ella o para un narrador heterodiegético. No hay nada parecido en la tragedia de Sófocles; todas las analepsis principales están puestas en boca de los personajes. Constituye la primera gran diferencia en términos de perspectiva entre *Edipo Rey* e *Incendies*[5].

En el film, los relatos de la prehistoria y la historia conforman una unidad orgánica que podríamos calificar como relativamente débil. La relación entre ambas partes no presenta el mismo nivel de cohesión y necesidad que adquiere en la tragedia griega, donde la perspectiva es única y no se fragmenta. En el film, la perspectiva se duplica: en la

[4] El modelo de Sternberg recibió incontables críticas, en ocasiones destructivas, en los últimos años. Sigue resultando, sin embargo, funcional para una aproximación a los efectos maestros. Véase al respecto Fernández (2023), que incluye bibliografía actualizada al respecto.

[5] En la obra de teatro *Incendies*, Mouawad divide a menudo la escena, fundiendo, e incluso confundiendo, presente y pasado (Malpartida Tirado, 2015: 95). Sus flashbacks son tan objetivos, e independientes del presente escénico, como los del film, con la salvedad de que le da a Nawal una presencia fantasmagórica. En el final del cuadro 4, por ejemplo, una Nawal de 14 años aparece en el despacho del notario. Llama a Wahab (padre de su primer hijo). En el cuadro 5, la escena se transporta al pasado en el que Nawal y Wahab dialogan o, alternativamente, se acentúa la fantasmagoría, pero de un modo circunstanciado y material. Como es evidente, se trata de un tipo de analepsis inconcebible en Sófocles.

prehistoria la protagonista es Nawal, y en la historia, sus hijos, los mellizos Jeanne y Simon, con especial énfasis en Jeanne. Si bien la historia principal reconstruye el pasado de Nawal, por lo que, desde el punto de vista de la totalidad del relato, ella puede considerarse *la* protagonista, la escisión introduce una discontinuidad estructural que no tiene equivalente en *Edipo Rey*.

Otra diferencia clave entre las obras concierne al modo de ensamblar las partes de la historia y la prehistoria. En la tragedia griega, Edipo logra inferir su prehistoria a través de situaciones que están siempre justificadas en el presente escénico. En *Incendies*, en cambio, la aparición de escenas no siempre se encuentra motivada por las necesidades de la historia principal; de hecho, suelen no guardar una relación directa con aquello que los mellizos descubren o podrían descubrir[6]. La historia en este film, a diferencia de la prehistoria, se construye, sin excepción, a través de causas cuyos efectos son, a su vez, causas de nuevos efectos. La cadena de causa y efecto en la historia no se interrumpe. Los eventos de la prehistoria, en cambio, presentan una alternancia cuya motivación es más laxa.

2. PRINCIPALES EVENTOS DE *INCENDIES*

En este apartado nos enfocaremos en las coordenadas temporales y el contexto general del film, para poner de relieve sus funciones cardinales, esto es, aquellos núcleos narrativos que abren o resuelven puntos esenciales para la progresión de la trama. Con este objetivo, aplicaremos el concepto de «función cardinal», propuesto por Barthes[7].

La historia principal de *Incendies* transcurre en 2009, tras la muerte de Nawal, mientras la prehistoria se extiende desde 1970, cuando da a luz a su primer hijo, hasta 2009. De los primeros años de su vida, desde su nacimiento en 1949 hasta 1970, se ofrece poca información: el asesinato del padre de su primer hijo, un refugiado musulmán, la conduce a entregar al niño en adopción. La reconstrucción de esta

[6] Desde luego, el mundo narrativo de la prehistoria, considerado en sí mismo, tiene una lógica témporo-causal tan implacable como el de la historia; solo su presentación en el cuerpo del relato no la tiene.

[7] Barthes la define del siguiente modo: «Para que una función sea cardinal, basta que la acción a que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre» (1972: 20). Además, este autor la denomina «nudo» (de una historia); como señalan Herman – Vervaeck, casi todos los eventos cruciales de una historia son funciones cardinales. Se oponen a las catálisis, que simplemente complementan las funciones cardinales (Barthes, 1972: 20, Herman-Vervaeck, 2005: 48). El concepto de función cardinal no ha sufrido un desarrollo significativo desde que fuera propuesto por primera vez por Barthes.

prehistoria es llevada a cabo por los mellizos, con la asistencia de dos notarios.

A continuación presentamos una selección de escenas del film, subrayando su relevancia en términos de la cardinalidad de los hechos allí narrados, con el objetivo de analizar los efectos de curiosidad, suspenso y sorpresa. Pondremos el acento en la historia, dado que consideramos que la prehistoria cumple una función secundaria en términos dramáticos, salvo en la medida en que los mellizos logran reconstruirla.

1. En la escena inicial se afeita la cabeza de un niño que presenta tres puntos tatuados en el talón, mientras suena «*You and Whose Army?*», de Radiohead (2001), canción cuya letra han estudiado de forma pormenorizada Pranger y Malpartida (2023) en cuanto a la función que cumple en esta adaptación de Villeneuve. Es la misma canción que escuchará Jeanne cuando llega al pueblo de su madre hacia la mitad del film. Es una escena crucial en términos de información, pero no cumple una función cardinal, ya que su relevancia no radica en introducir un acontecimiento, sino en poner de manifiesto una situación: ofrece un *dato cardinal*[8]. La escena genera curiosidad respecto de los siguientes temas: ¿quién es ese niño? ¿Qué significan esos tres puntos que tiene tatuados? Se trata, sin embargo, de una curiosidad tenue. La identificación a través de la marca en el pie constituye el vínculo más explícito a la tragedia de Sófocles. La etimología de Edipo remite a sus pies hinchados, resultado de las perforaciones que sufrió al ser expuesto de niño. La cicatriz es un dato latente que estalla cuando el mensajero de Corinto revela el origen del héroe (*Edipo Rey*, vv. 1030-1040). Villeneuve traduce este motivo visualmente mediante el tatuaje de los tres puntos, pero invierte su función: mientras que en Edipo la marca es una prueba de su origen que él ignora, en Nawal es el dato que activa su anagnórisis[9]. El dato es clave: cuando Nawal observe el tatuaje en los pies de un hombre en la pileta, lo reconocerá como su violador y padre de sus hijos. Esta identificación la hará enmudecer y ya no será más «la mujer que

[8] Una función cardinal es una acción, del estilo «X mató a Y»; un dato, aunque sea crucial, no es una función cardinal, en tanto no implica una acción. Un ejemplo: la información de que X en realidad es, contra todas las expectativas, hijo de Y. A este tipo de datos, por analogía, podemos denominarlos «cardinales».

[9] A diferencia del film, donde el reconocimiento se produce en una piscina, en la pieza teatral de Mouawad este momento tiene lugar en un tribunal de justicia, donde el propio Nihad evoca su origen mediante el objeto que su madre dejó en su cuna: «Una pequeña nariz roja. Una nariz de clown. […] Dejadme ponérmela y cantaros una canción de mi cosecha» (Mouawad, 2011: 188-189).

cantaba»[10]. Evidentemente, durante la tortura, Nawal no podía ver la marca en el pie.

2. En la escena de la lectura del testamento de Nawal, Jeanne descubre que debe entregarle una carta a su padre –a quien los mellizos presumían muerto– y Simon a un hermano –de quien ignoraban la existencia–, bajo la amenaza de que, en caso de no entregarlas, Nawal deberá ser enterrada anónimamente. La escena genera, en primer lugar, sorpresa, por la excentricidad del pedido, y, luego, una curiosidad progresiva: ¿qué secreto oculta alguien que ha violado –según ella misma declara– una promesa? Asimismo, la escena genera una dosis de suspenso ligada a la pregunta de si los mellizos honrarán su voluntad. Sin embargo, la presencia de los tres efectos maestros es aquí sutil, por más que uno de ellos –la curiosidad– sea muy visible. El film no pretende exacerbarlos o explotarlos en sí mismos, como ocurre con la literatura folletinesca o el policial típico, sino, en todo caso, subordinarlos al desarrollo efectivo de la trama.

3. Jeanne parte hacia Medio Oriente y descubre que su madre estuvo quince años en prisión y que, como consecuencia de la violación cometida por Abou Tarek, tuvo un hijo. Jeanne informa a Simon por teléfono que su madre tuvo a su hermano en prisión, conclusión que resulta errónea. Se genera una curiosidad y un suspenso tenues: ¿dónde está ese hermano? ¿Lograrán encontrarlo y cumplir la voluntad de la madre?

4. Los mellizos, ya reunidos, encuentran a la partera que ayudó a dar a luz a su madre. Ella relata que se trataba de un parto de mellizos. El público había accedido a esta información poco antes, por un relato «objetivo» con foco en la madre. De este modo, se evita que la sorpresa de los mellizos coincida con la del espectador.

5. El notario menciona el nombre del primer hijo de Nawal: Nihad. Además, señala que lo dejaron en un orfelinato en 1970, destruido en 1974 por Chamseddine, jefe de la milicia cristiana. Estos datos, también cardinales, se proporcionan del modo menos dramático posible. El espectador, sin embargo, ya los conocía por el relato «objetivo» de la prehistoria. Otro cineasta habría intentado crear una incertidumbre real sobre la supervivencia o no del hijo perdido, que Villeneuve desactiva desde la primera escena. En este punto, con mayor nitidez que en los casos anteriores, la atención se dirige hacia dilemas existenciales, como el reconocimiento del abismo interior, la

[10] El título del film en Hispanoamérica es *La mujer que cantaba*.

crisis de identidad, la tragedia omnipresente, etc., más que hacia búsquedas sensacionalistas de espectacularidad. Representa uno de los momentos en los que con mayor claridad el director rehúye el efectismo. Si bien, en algunas circunstancias, recurre a él, basta recordar la escena en la que Jeanne, gracias a las palabras de Simon, deduce la verdad sobre su padre-hermano (cf. *infra*, 7).

6. Chamseddine, entrevistado por Simon, relata que tomó a Nihad del orfanato y lo convirtió en francotirador. Luego, Nihad fue capturado y llevado a una prisión en la que se desempeñó como verdugo. Poco después, se revela que Nihad es en realidad Abou Tarek. Nuevamente, se evita la curiosidad: no se alimenta la incertidumbre, sino que se presentan los actos de manera transparente, sin obligar al espectador a formular hipótesis acerca de los vacíos en la vida de Nihad.

7. Jeanne y Simon se reúnen. El hermano, a la manera de la Esfinge, plantea el acertijo que funciona como motor final de la trama: «uno más uno, ¿puede ser uno?». La formulación aritmética del trauma encuentra su espejo inverso en la tragedia de Sófocles, específicamente en *Edipo Rey*, v. 845: «uno no podría ser igual a muchos» (Lloyd Jones – Wilson, 1990; la traducción nos pertenece). Mientras Edipo intenta aferrarse a la diferencia numérica para salvarse de la verdad (si fue un grupo de ladrones y no uno solo quien mató a Layo, él es inocente), para Jeanne la resolución del enigma requiere aceptar una unidad imposible: el torturador, que violó a su madre, es su padre y, al mismo tiempo, su hermano.

El suspenso reside en la pregunta sobre cómo se lo hará saber su hermano y cómo reaccionará ella al enterarse. Un director efectista habría intentado sorprender también al auditorio con una revelación repentina; en cambio, aquí deja espacio para que el espectador llegue a comprenderlo de manera gradual, incluso antes que los mellizos. La sorpresa que se verifica concierne a la reacción de la hermana, y al artificio del enigma que, pese a todo, resulta legítimo: el hermano no puede mencionar lo que constituye un trauma y recurre a una formulación enigmática. Podría decirse, en un sentido existencial, que todo el film es un enigma y muchas formulaciones se presentan como un acertijo, lo que podría llevar a pensar que su cercanía con la investigación policial o detectivesca es considerable. Sin duda esta indagación es un componente central, pero más por el método de acceso a la realidad, con esa manera trabajosa de desentrañarla, que por la resolución misma. Descubrir al culpable en el film resulta irrelevante: más crucial parece la imposibilidad de ser inocente en determinadas circunstancias desesperadas, así como la exploración en torno a la responsabilidad, la culpa y las graves consecuencias

imprevistas de acciones relativamente menores. Recordemos una cita de Jiménez Justicia sobre el film: «se trata de un misterio, el de la identidad propia, pero no de una especie de «intriga policial» que acaba resultando algo muy distinto, como en la magistral obra de Sófocles. Ello se debe a que Villeneuve ha eliminado el tema del parricidio […]» (2014: 30). Coincidimos solo parcialmente con la autora, en la medida en que entendemos que no hay aquí «intriga policial» en sentido estricto. Sin embargo, sí pueden identificarse elementos típicos del policial y, más específicamente, del *thriller*. En el film se observa, en primer lugar, una orientación al futuro (¿qué pasará?). Un elemento típico del *thriller* aparece en el crimen político que comete Nawal al asesinar al líder para quien trabajaba. ¿Qué pasará con ella luego? La escena de la prehistoria funciona como un claro disparador de suspenso. Otro elemento análogo a varios típicos del policial tiene que ver con develar la identidad oculta del hermano de los mellizos, por un lado, y del padre, por el otro. La clave del relato policial no radica en el crimen en sí, sino en el proceso de investigación, tanto dentro del mundo narrativo como en los efectos que inspira en el auditorio, habitualmente ligados a la curiosidad por el develamiento de un enigma o un misterio. En este sentido, el factor propiamente policial es el contagio del enigma a la forma de la trama. *Incendies* y *Edipo Rey* participan de este mecanismo central del policial pese a que no pretendan exacerbar el suspenso o la curiosidad de modo efectista y a pesar de que, desde luego, resulta históricamente absurdo considerar la tragedia de Sófocles una precursora directa de los relatos detectivescos del siglo XIX.

3. ANALEPSIS Y EFECTOS MAESTROS

¿Qué papel cumplen las analepsis en el film? Jiménez Justicia arriesga la siguiente tesis: «los continuos *flash-backs* funcionan a modo de ironía trágica, pues anticipan al espectador los sucesos que los protagonistas descubrirán más tarde» (2014: 30). La ironía trágica explota –como señala Rutherford (2012: 325)– la ignorancia de uno o varios personajes frente a un público que conoce la verdad o puede anticiparla. Los *flashbacks*, en este sentido, pueden contribuir a que la audiencia posea esa información de la que el personaje carece. El suspenso, en particular, suele ser correlativo de la ironía trágica, aunque esta asociación no se verifica en todos los casos. *Incendies* lo demuestra con claridad: las escenas de la prehistoria en las que más fácilmente puede identificarse suspenso carecen de cualquier atisbo de ironía trágica. Los *flashbacks*, por su parte, no funcionan estrictamente como mecanismos de la ironía trágica, sino como dispositivos de redistribución del saber narrativo, activando de manera diferenciada los tres efectos maestros de Sternberg.

Desde la perspectiva de la curiosidad, el suspenso y la sorpresa, en el film, y en particular en la historia, en contraste con la prehistoria, se adopta una postura cercana a la de Sófocles. Para empezar, no solo no se generan sino que se neutralizan las preguntas típicas del folletín, la comedia de reconocimientos y las telenovelas. Los protagonistas ignoran la identidad de su padre y su hermano hasta muy avanzada la trama, pero el auditorio no. Cuando en el film se sugiere que el hijo de Nawal pereció en la catástrofe de 1974, sabemos que esta información es engañosa. La primera escena, que muestra al niño con el tatuaje de los tres puntos, no deja lugar a dudas. Otro tipo de narrador habría omitido la escena inicial para inspirar curiosidad. Villeneuve, como Sófocles, prefiere «poner las cartas sobre la mesa» y evitar trucos de ilusionista. Esto no le impide mostrar los efectos devastadores de la incertidumbre en los protagonistas; por el contrario, los intensifica. Nawal se desespera ante la supuesta muerte de su hijo, esta desesperación provoca empatía con el auditorio y, al mismo tiempo, la conduce a cometer un homicidio.

Los momentos de mayor curiosidad, suspenso y sorpresa se concentran en la prehistoria, caracterizada por un intenso «tiempo de aventuras», en el que la joven Nawal enfrenta riesgos de vida y graves incertidumbres. En esta parte, Villeneuve se distancia notablemente de la técnica dramática de Sófocles, logrando efectos más evidentes. Por ejemplo, la curiosidad y el suspenso se despiertan cuando Nawal declara que los nacionalistas le quitaron todo y planea vengarse; el espectador se pregunta qué hará, especialmente tras mostrar la foto de un líder nacionalista –aunque resulta dudoso que pueda matarlo dadas sus limitadas posibilidades–. La sorpresa aparece cuando Nawal efectivamente dispara dos veces y mata al líder, acción que, aunque había sido anticipada, resulta impactante.

El suspenso se intensifica con la incertidumbre sobre lo que ocurrirá con Nawal después del homicidio. Los ejemplos de riesgo de vida y obstáculos aparentemente insalvables son frecuentes en la prehistoria. En contraste, las funciones cardinales de la historia principal no enfatizan de modo directo la curiosidad, el suspenso o la sorpresa. Esto prueba que *Incendies*, a diferencia de un *thriller* o policial, no estimula estos efectos por su valor intrínseco, sino que los mantiene en un segundo plano, concentrándolos en la prehistoria.

4. CONCLUSIONES

A través del examen de sus funciones cardinales, este artículo ha buscado poner de manifiesto que *Incendies*, en su historia principal, no explota los tres efectos maestros de Sternberg; estos sí operan, de manera mucho más visible, en la prehistoria. La película exacerba la versatilidad temporal del cine sin someterla a una cohesión causal estricta. Su doble foco puede oponerse al foco único de *Edipo Rey*,

donde las analepsis, directamente motivadas por los eventos del presente escénico, nunca adquieren autonomía. El film de Villeneuve, a diferencia de la tragedia de Sófocles, participa de una fragmentación generalizada y una amplitud temporal cercana a la de la novela. Sabemos que esta, por lo demás, suele poner el acento en los destinos individuales de sus personajes, resaltando elementos de la esfera privada. Precisamente esto sucede en *Incendies*. Aquí radica una de sus diferencias centrales con *Edipo Rey*: en la tragedia, la peste inicial en Tebas es una amenaza externa y colectiva que exige una resolución para la supervivencia de la ciudad. En el film, en cambio, el disparador es un evento del ámbito privado. Las aventuras de los mellizos y de Nawal, si bien se ligan de modo directo a un contexto sociopolítico, ponen en escena una comunidad desintegrada. Esta desintegración tiñe las identidades de los protagonistas y el mismo entramado temporal, mucho menos orgánico que el de Sófocles. *Incendies* es un modelo de representación de experiencias fragmentadas en las que el trauma colectivo se encarna de manera aguda en individuos cada vez más privados, estos solo suelen participar de la vivencia propiamente social cuando los obligan a ello las necesidades de resolver un enigma en el que se les va la vida.

Para concluir, quisiéramos subrayar que el enfoque propuesto intenta presentar un modelo narratológico que resalta la vigencia de las estructuras trágicas clásicas en el cine contemporáneo pero, en mayor medida aún, dar cuenta del surgimiento y de la explotación de estructuras distintas. Desde esta perspectiva, el trabajo intenta abrir nuevas líneas de indagación para estudios sobre la recepción del teatro clásico en el cine, en particular en relación con las dinámicas temporales y la gestión del saber del espectador.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1972), «Introducción al análisis estructural de los relatos», en R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, págs. 9-43.

BLOOM, Harold (2007), «Introduction», en H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Oedipus Rex*, New York, Infobase Publishing, págs. 1-4.

FERNÁNDEZ, Tomás (2023), «Zielinski y el suspenso homérico», *Circe*, 27/1, págs. 113-130.

HERMAN, Luc y Vervaeck, Bart (2005), *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln and London, Nebraska University Press.

FRANCE CULTURE (2006), «Wajdi Mouawad : «Incendies» (2006 - Théâtre 71 - Malakoff / France Culture)», Le Sémaphore [Video]. [En línea: https://youtu.be/hPpMXTRnyac 01/08/2025].

GARCÍA GUAL, Carlos (2012), *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

JIMÉNEZ JUSTICIA, Lorena (2014), «La tragedia de la identidad humana: del *Edipo Rey* de Sófocles a *Incendies* de Denis Villeneuve», en A. J. Quiroga Puertas (ed.), *Texto, traducción, ¡acción!: El legado clásico en el cine*, Almería, Círculo Rojo, págs. 25-33.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2015), «Historias en la Historia: la adaptación de la literatura al cine en *Incendies* (Wajdi Mouawad/Denis Villeneuve)», en F. Salvador Ventura (ed.), *Cine e historia(s)*, *Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Paris, Université Paris-Sud, págs. 95-113.

MARÍN COBOS, Nieves (2017), «La reescritura mítica en *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad: Edipo en el contexto de la guerra», en J. M. Losada y A. Lipscomb (eds.), *Myths and Emotions*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, págs. 223-232.

MERINO PAREDES, Xabier (2021), *El mito de Edipo en* Incendios*: un héroe trágico en el teatro contemporáneo y en el cine*, Universidad del País Vasco [Trabajo de fin de grado].

MILLER, Arthur (1949), «Tragedy and the Common Man», *New York Times*, s. pág. [En línea: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html 01/08/2025].

MOUAWAD, Wajdi (2011), *Incendios*, Oviedo, KRK Ediciones.

NAZEMI, Zahra (2025), «Ascenso y caída de un héroe decente: la recreación del *Edipo Rey* de Sófocles en la película iraní *Nader y Simín, Una separación* (2011) de Asghar Farhadi», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 7, págs. 271--290. DOI: 10.24310/tlc.7.2025.20898.

PRANGER, Carlos y Rafael Malpartida (2023), *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial*, Sevilla, Renacimiento.

PROPP, Vladimir (1983), *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona, Bruguera.

RUTHERFORD, Richard B. (2012), «The Irony of Greek Tragedy», en *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*, Cambridge, University Press, págs. 323-364.

SÓFOCLES (1990), *Sophoclis Fabulae*, H. Lloyd-Jones, y Nigel G. Wilson (eds.), Oxford, Clarendon Press.

STERNBERG, Meir (1992), «Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity», *Poetics Today*, 13/3, págs. 463-541.

STERNBERG, Meir (2001), «How Narrativity Makes a Difference», *Narrative*, 9/2, págs. 115-122.

SWIFT, Laura (2016), *Greek Tragedy: Themes and Contexts*, London and New York, Bloomsbury.

YUEHUA, Guo (2006), «Oedipus Rex: Fate, Truth and Self-will», *Canadian Social Science*, 2/2, págs. 45-49.

ZACHRISSON, Anders (2013), «Oedipus the King: Quest for Self-knowledge-denial of Reality. Sophocles' Vision of Man and Psychoanalytic Concept Formation», *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, págs. 313-331.

Fecha de recepción: 16/12/2025.
Fecha de aceptación: 09/04/2026.