

17 N. Hans, "Bentham and the Utilitarians", *Judges, Pioneers of English Educational Journal*, 1952, 4, p. 94.

18 Ibidem.

19 E.G. West, "The Role of Education in Nineteenth Century. Doctrines of Political Economy". *British Journal of Educational Studies*, vol. 12, 1963, p. 165.

20 Philip Hobsbawm, op. cit. p. 39.

21 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 56.

22 The main reason for the original impact of Robert Malthus's *Essay on the Principle of Population* and the author's subsequent "fame" was his presentation of his striking ratios which show, on the one hand, the powers of man of multiplying the number of the species by reproduction, and, on the other hand, the possibilities of the resources available for the support of these numbers. According to Malthus, there must always be some check or checks operating against the force of population increase, so that the two powers may be kept in balance. One of the most "positive" checks he alludes to, which works naturally against the unrestrictive multiplication of numbers, is Hunger or Famine.

Thomas Malthus, *An Essay on the Principle of Population* (1798 and 1830) (Harmondsworth, Penguin Books, 1982) pp. 72-75.

23 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 56.

24 Idem., p. 65.

25 John Manning, *Dickens on Education* (1959) (London, Oxford University Press, 1959) p. 55.

26 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 71.

27 Idem p. 72.

28 Ibidem.

29 Alexander Pope, "An Essay on Man", *Oxford Anthology of English Literature*, vol. VIII Epistle I, lines 17-18, p. 327.

30 Thomas Robert Malthus, op. cit., p. 169.

31 N. Hans, op. cit., p. 98.

32 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 58.

33 Idem. p. 92.

34 Idem. p. 60.

35 Idem., p. 66.

36 Idem., p. 88.

37 Idem., p. 175.

38 E.G. West, op. cit., p. 166.

39 Idem., p. 161.

40 Idem., p. 162.

41 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 88.

42 Idem., p. 93.

43 N. Hans, op. cit., p. 99.

44 Harold Silver, *English Education and the Radicals 1780-1850* (1975) (London, Routledge and Keagan Paul, 1975), p. 36.

## EL USO DE LA MEMORIA EN EL GUION DE *ACCIDENT*

Celestino DELEYTO ALCALA

Uno de los lugares comunes en la crítica de Harold Pinter es el papel jugado por la memoria en la evolución experimentada por las obras del dramaturgo en la segunda mitad de la década de los sesenta. De ser un elemento secundario, aunque significativo, en obras como *The Birthday Party* (las digresiones de Goldberg sobre su niñez), *The Caretaker* (el famoso monólogo de Aston al final del segundo acto) o *The Dumb Waiter* (los recuerdos contradictorios de Ben y Gus a propósito de un partido de fútbol que vieron hace tiempo), la memoria pasa a ser la clave estructural y temática en *Landscape, Silence, Night, Old Times* y, en menor medida, en *No Man's Land* y *Betrayal*.

No tan estudiados como las obras de teatro, los guiones cinematográficos escritos por Pinter durante esta época, expresan la misma preocupación y la misma consistencia en la utilización de la memoria como hilo conductor de sus estructuras. Este estudio se propone analizar, desde esta perspectiva, uno de estos guiones -*Accident*-, buscando las técnicas concretas con que los diversos aspectos relacionados con la memoria son plasmados por Pinter en el cine.

En la novela de Nicholas Mosley (1965) en la que se basa el guión de Pinter se refieren los acontecimientos de la historia o, más bien, los

recuerdos e impresiones que el protagonista, Stephen, guarda de ellos, dos años después de que hayan ocurrido. Por medio de la narración en primera persona, la novela intenta ser una indagación, desde la objetividad que da el paso del tiempo, en las causas y consecuencias de unos hechos que, estudiados en su conjunto, poco tuvieron de accidentales. Al mismo tiempo, es el recuerdo de los hechos y no los hechos en sí, el que persigue al narrador y el que ha ejercido una poderosa influencia en su vida posterior, influencia que, por medio de un ejercicio libre de memoria, trata de delimitar y diseccionar para, finalmente, poder liberarse de ella.

Tanto la novela como el guión de Pinter pueden ser considerados como esfuerzos de utilización de la memoria con finalidades artísticas. Es decir, ambas obras buscan traspasar ciertas características del funcionamiento de nuestra mente —cuando regresa al pasado, convirtiéndolo en presente y, a la vez, aniquilando el presente que no está inventando— al género literario de la novela, en el primer caso, y al cine, en el segundo.

Establecido este rasgo que novela y guión comparten, veamos ahora las diferencias más relevantes que existen entre ellos. Aparte de la supresión de ciertos aspectos de la narración, como el origen judío de Stephen o las digresiones filosóficas que Mosley combina con el relato de los hechos, ausencias ambas que sobresalen a primera vista pero que carecen de mayor trascendencia para nuestro análisis, Pinter, a diferencia del novelista, no adopta la técnica de narración en primera persona: en su guión, Stephen es aún el principal protagonista pero siempre tomando parte en la acción y nunca narrándola o refiriéndose a ella<sup>2</sup>. Su punto de vista es así equiparado al de los demás personajes y sus motivaciones y reacciones enmarcadas en el contexto de unas relaciones más complejas, que son analizadas fría e imparcialmente.

La objetividad del filme no es, sin embargo, tan completa y tan conscientemente conseguida como, por ejemplo, en *The Servant*, el primer guión de película escrito por Pinter y basado en la novela corta del mismo título de Robin Maugham (1948). En ambas novelas, un personaje que interviene en la acción (en *The Servant* es un personaje secundario) se sale de ella para, un tiempo después de que los hechos se hayan consumado, narrárnoslos. En ambas versiones cinematográficas, este narrador en primera persona desaparece como

tal, aunque en *Accident* sigue presente, pero ya no como creador del relato sino como participante en él. Sin embargo, mientras que en la primera no hay más obstáculos para la objetividad, en *Accident* existe la memoria, la cual, a modo de filtro personal, vuelve a subjetivizar el filme (ya que la memoria, por su mismo funcionamiento, es a la fuerza subjetiva). Por determinados rasgos formales que analizaremos a continuación, el espectador es consciente de que lo que se le presenta no es un filme sobre la realidad sino un filme sobre el recuerdo de la realidad. Se origina así una contradicción entre expresión y contenido, ya que el espíritu objetivo del contenido está en contraste con la propia estructura formal.

Una constante tanto en las obras de teatro como en los guiones de Pinter, es la frecuente aparición de juegos en las historias presentadas<sup>3</sup>. En *Accident* hay tres juegos: un partido de tenis, una especie de rugby en el interior de la mansión de William y un partido de cricket. Una característica común de los tres es la selección de tomas en que se presentan solamente aspectos que son relevantes para la acción o suponen metáforas de ella. Para ello, se subvierte su desarrollo normal, adoptando puntos de vista muy especiales, así como composición de encuadres y distancias de cámara muy concretas. Entre los elementos cinematográficos utilizados para llevar a cabo esta selección, sobresale el montaje.

Así, en el juego de tenis, son intercaladas tres tomas de la silla situada a la altura de la red. En la primera, Rosalind, sentada en ella, sigue atentamente el movimiento de la pelota; en la segunda, la esposa de Stephen ya parece más cansada y aburrida con el juego; en la tercera, la cámara se acerca desde un plano general de la pista a un primer plano de la silla, precediendo a los jugadores al terminar el partido. Al aproximarnos, descubrimos que la silla está vacía. Estas tres tomas constituyen el soporte estructural de la narración cinematográfica del juego y reúnen a su alrededor los tres estadios temporales de que consta. Rosalind, que no participa en el partido, se convierte, mediante el montaje, en un personaje central de la escena.

Asimismo, cada vez que la cámara se aparta o se acerca a la silla, lo hace por medio de zooms, que van acompañados de unas breves notas musicales, las cuales parecen evocar el paso de un tiempo a otro; no necesariamente saltos temporales hacia adelante entre diversos

momentos del partido solamente, sino también sucesivos flashes de la memoria, que mezcla desordenadamente los distintos episodios.

Considerando el filme en su totalidad, vemos que, por primera vez en una obra de Pinter, se rompe la linealidad cronológica: la acción comienza la noche del accidente, vuelve hacia atrás hasta el momento en que William expresa a Stephen su interés por Anna; sigue hacia adelante, a partir de este punto, discuriendo entre el *College* de Oxford, el domingo en casa de Stephen, Londres, la noche en que descubre a Anna y Charley en su casa, las visitas a Rosalind y a Laura (la mujer de Charley) y los partidos de rugby y cricket, este último el mismo día que el accidente. Por fin, saltándose lo que ya ha sido narrado al principio, asistimos a la consumación del acto sexual en la habitación de Stephen, a la mañana siguiente, y dos brevísimas tomas del colegio y la casa en un tiempo incierto, con las cuales finaliza el filme.

Más interesante es la forma en que se pasa de la noche del accidente al pasado. Esta es la secuencia de imágenes: Stephen y Anna se encuentran en el dormitorio, ella tendida en la cama, aparentemente sin sentido, y él observándola. La falda de la chica está ligeramente subida y deja ver sus piernas. Stephen mira a las piernas, luego a los pies. Uno de los pies empuja un zapato, que cae al suelo. Imagen del zapato de Anna pisando el rostro sin vida de William, cuando trataba de salir del coche, en el momento del accidente. Imagen de la cara de William, muerto, tras el accidente. Primer plano del rostro sonriente del joven, tiempo atrás, charlando animadamente con su tutor. Este plano inicia la sección central del filme, la cual se extiende hasta la mañana anterior al accidente.

Una estructura similar tiene la escena en la que se regresa desde este punto a la noche en la que se inició la acción. He aquí la secuencia aproximada de planos: tras el partido de cricket, Stephen ve a los dos jóvenes alejarse, cogidos de la mano. La cámara le sigue a él, dirigiéndose al lugar donde se encuentran los demás profesores. Charley le guiña un ojo. Primer plano del rostro de Stephen, entre asombrado y satisfecho ante la ignorancia de su amigo (Ana y William acaban de comunicar a Stephen que se van a casar y ella le ha pedido que se lo diga a Charley). Primer plano de William y Anna, besándose detrás de un arbusto. Primer plano de William, muerto, tras el ac-

cidente. Anna saliendo del coche siniestrado. El dormitorio de Stephen: Anna acostada en la cama... (FS, 274).

Lo que se está haciendo en estas escenas es un intento de imitación del funcionamiento de nuestra mente, por medio del montaje de imágenes con contenidos relacionados entre sí pero pertenecientes a momentos temporales distintos y mezclados. Es decir, un equivalente cinematográfico del estilo de asociación de ideas que caracteriza a la novela de Mosley. Pinter, tentado en un primer momento de convertir el guión en un equivalente cinematográfico muy exacto de dicho estilo, desistió más adelante de hacerlo, por considerar tal empresa demasiado elaborada para expresar algo mucho más simple, pero mantiene un gran número de recursos estilísticos que se relacionan con su intención inicial<sup>5</sup>.

Así, en el primer ejemplo, el zapato de Anna que cae de la cama recuerda a Stephen el momento, pocos minutos antes, en que la chica estampó ese mismo zapato en la cara de William cuando se abría paso entre los escombros. Del zapato de Anna, la mente de Stephen pasa al rostro sin vida de William y de él al pasado, a un momento en que su memoria recuerda la misma cara, a la misma distancia, aunque en circunstancias notablemente diferentes. Más adelante, cuando el zapato de Anna, sucesor meritorio de la magdalena de Proust, le ha hecho recordar todos los hechos que condujeron al accidente, son las caras de los dos jóvenes, besándose felices, las que, volviendo a pasar por las dolorosas tomas del choque, le devuelven a su dormitorio, en el que se ve a solas con Anna y con todas las ventajas de su parte.

Esta conexión en la mente de un personaje de distintos momentos temporales parece relativamente sencilla de hacer en el cine ya que éste es capaz de visualizar el recuerdo de una manera más literal y efectiva que la novela, por medio de imágenes efímeras, que van desapareciendo a medida que van siendo evocadas; imágenes imprecisas, cuya realidad está más en la imaginación del que las recuerda que en los hechos recordados.

Aparte de los dos momentos en que se vuelve atrás en el tiempo y se regresa al punto de partida, el filme abunda en puntos en los que el montaje está encaminado a conseguir un efecto similar a los anteriores. Veamos algún otro ejemplo.

Anna y Stephen están terminando su primera clase, al menos la primera a que se hace referencia. Vemos un primer plano de la cara de Stephen, mientras dice, "Philosophy is a process of enquiry only. It does not attempt to find specific answers to specific questions" (FS, 230). Sobre sus palabras oímos una melodía suave, elemento discursivo que, al igual que sucedía en *The Servant*, hace acto de presencia para reforzar la carga erótica de determinadas escenas. A continuación, sobre la misma música aún, un plano panorámico del centro de Oxford. Se detiene la melodía y vemos una autopista de las cercanías de la ciudad, ruido de motores y la urbanización donde vive Stephen. Primer plano de la cara sonriente de Clarissa, su hija de tres años. La cámara se va alejando para mostrarnos a Stephen entrando en la casa.

La conexión de imágenes no es ni siquiera inmediatamente temporal sino más bien emocional, a lo que aparte de los elementos visuales seleccionados también contribuye la no total coincidencia entre una determinada sección de imágenes y la banda sonora correspondiente. Es decir, la música en este caso, da un sentido a determinadas imágenes que, sin ella, no podríamos descubrir, relacionándolas además con las inmediatamente anteriores. Se relacionan en la memoria de Stephen sus dos facetas, como profesor atraído por su alumna y como padre de familia. Seguramente, los dos momentos son sucesivos en el tiempo pero la conexión entre ambos en la mente del protagonista ocurre de una manera distinta: unos hechos y unas personas suceden a otros hechos y otras personas, en vez de un punto temporal a otro anterior.

A continuación, tras una breve descripción de su vida en familia, se nos ofrece un cambio a la inversa. Como en los casos anteriores, el montaje es extremadamente cuidadoso y preciso, poniéndose el énfasis en el paso de una situación a otra. Tras discutir los orígenes de Anna, Rosalind se acerca a Stephen y se arrodilla delante de su butaca. Vemos un primer plano de su cara sonriente, mientras dice "And I'm not too old for you" (FS, 233). Primer plano de Stephen, mirándola inexpressivo. De nuevo la cara de Rosalind. Primer plano de Anna, en el despacho de Stephen. Comienza una nueva clase... Los dos planos de Rosalind y Anna son consecutivos en el texto, casi simultáneos por la rapidez con que se pasa de uno a otro, lo cual constituye una subversión más de la linealidad cronológica de la historia, aunque esta afirmación no es correcta en todos los sentidos, como veremos más adelante, ya

que dependerá de cual entendamos que sea la historia de *Accident*. En esta ocasión concreta, se está librando en el interior de Stephen una terrible batalla entre ambas mujeres, como representantes de las dos fuerzas que gobiernan su persona. Cuando lo recuerda, más adelante, las imágenes de una y otra aparecen mezcladas, tan unidas entre sí que la presencia de la una le hace evocar automáticamente a la otra, pese a su antagonismo.

En el análisis estamos estudiando la relación que esta forma de montaje tiene con la memoria, pero en una visión superficial del filme, esta conexión pudiera pasar desapercibida en todas estas escenas. El hecho de que la historia completa se esté desarrollando—incluidos el principio y el final, la noche del accidente y la mañana siguiente—en la mente de Stephen, un tiempo después de que los hechos hayan sucedido, no queda claro hasta la escena de la visita a Francesca (FS, 256-59).

En esta escena, Stephen va a visitar a la hija del decano de la facultad y antigua novia suya. Salen a cenar y, de vuelta a la casa de ella, se acuestan juntos. Se mueven, se miran, pero de sus bocas no sale ningún sonido que pueda ser apreciado por el espectador. Simultáneamente, sin embargo, oímos sus voces que dialogan entre sí sobre lo que estamos viendo, pero las palabras no salen de sus labios, sino que se encuentran superpuestas a las imágenes, sin sincronización entre unas y otras. Estas son las indicaciones del guión:

The words are fragments of realistic conversation.

They are not thoughts. Nor are they combined with any lip movement on the part of the actors. They are distributed over the sequence so as to act as a disembodied comment on the action (FS, 256).

En realidad, también se podría decir que las imágenes actúan como comentario de las palabras, así como la música es un comentario de ambas. Pinter se encuentra en el grado más alto de experimentación a lo largo del filme, una experimentación que dará su fruto no sólo en esta obra sino también en *Landscape, Silence, Night* y *Old Times*, de las que esta escena constituye un predecesor inmediato. Sin corresponderse punto por punto, imágenes y palabras se complementan y se explican entre sí. Es en este instante cuando el espectador empieza a darse cuenta de una manera consciente del carácter rememorativo de la acción: no

son hechos narrados objetivamente sino referidos a través de la memoria de Stephen.

Pero llevemos el análisis aún más lejos. Para ello consideremos una escena posterior, similar a ésta por su carácter experimental. Cuando descubre a Charley y Anna juntos en su casa, Stephen recibe también una carta de Laura, en la que le habla de su sufrimiento ante la infidelidad de la que está siendo víctima. Al día siguiente, Stephen hace dos visitas: una a su mujer Rosalind, en la casa de campo de los padres de ésta, y otra a Laura. En el filme, ambas visitas están superpuestas: vemos fragmentos alternativos de una y otra. Al final de su conversación con Rosalind, le anuncia su intención de ir a ver a Laura, cuando en el discurso fílmico, ya lo hemos visto despedirse de ella (FS, 265-69).

Es lógico que, al recordar acontecimientos tan relacionados entre sí como estos dos, se salte del uno al otro. Extraña, sin embargo, la precisión y armonía con que se dan estos saltos. En la memoria aparecerían más bien revueltos y confusos. Lo mismo sucede con la escena de Francesca: en la memoria imágenes y palabras pueden no coincidir exactamente, pero el orden, la sucesión lógica, la relación estrecha entre unas y otras que se observan en el filme no se corresponden al funcionamiento de nuestra mente. Los recuerdos se vuelven incontrollables y nos asaltan de una manera más brusca, entrecortada y desordenada.

En un filme, como en cualquier obra de arte, no se da nunca una reproducción fiel y exacta de la realidad. La sección de ésta que se utiliza como referente se encuentra de alguna forma transformada, estilizada, reordenada o variada, en una estructura que recuerda a ella pero que es distinta. Lo mismo sucederá cuando se intente representar la memoria humana: la confusión y desorden con que se agolpan los recuerdos en la mente dejan paso a una cuidadosa ordenación en la obra de arte. Pero aún así, la separación que se lleva a cabo en *Accident* entre el referente inicial y su resultado cinematográfico—o entre la estructura de la historia y la del discurso—es excesiva, hasta el punto que hace sospechar que, a no ser que el autor haya fracasado en su propósito, esta distorsión es consciente: no se está tratando, después de todo, de reproducir cinematográficamente el funcionamiento de la memoria.

La misma impresión se extrae de los demás ejemplos citados. Las conexiones entre escenas se inspiran en la asociación de ideas pero funcionan de una manera mucho más eficaz y concisa. No hay ningún plano que se de sin razón de ser—como sin duda tendría que ocurrir en una transposición fiel de la memoria—sino que todos son significativos y sirven para completar al anterior e introducir al siguiente. Los nexos, como hemos visto, no son temporales sino emocionales o de proximidad, pero además establecen siempre un orden de causalidad, de forma que cada escena es presentada como consecuencia de la anterior y causa de la siguiente.

Así Stephen evoca la cara de su hija porque sus pensamientos sobre Anna le hacen sentirse culpable delante de su familia; las miradas provocativas y seductoras de Anna se le aparecen como consecuencia de la cara sonriente y aún confiada de Rosalind, quien, por su edad, ya no le atrae sexualmente; el beso entre William y Anna o, dicho en otras palabras, la entrada definitiva de la joven en la vida del personaje masculino, trae como consecuencia el accidente y su muerte... Al final llegamos a la conclusión de que nada, a lo largo de todo el filme, ha sido accidental. Es, por lo tanto, un comentario del autor sobre los hechos narrados, una intervención a nivel de discurso para explicar ciertas implicaciones de la historia.

La novela de Mosley no es un ejercicio de memoria porque sí. Los hechos han marcado la vida de Stephen y, al recordarlos, intenta buscar las relaciones de causa/consecuencia entre ellos, para, desde la objetividad que da el paso del tiempo, reconstruirlos más racionalmente y exorcizar para siempre su influencia. Pinter convierte este planteamiento inicial en un estudio, sin una referencia directa al momento en que tiene lugar el recuerdo, de las motivaciones y culpabilidades de unos y otros, de las causas que condujeron al accidente fatal de William.

De la misma manera que el recuerdo es el utensilio que utiliza Stephen en la novela para su examen de conciencia, la memoria se convierte para Pinter en un elemento formal que, a través del montaje, define su estilo cinematográfico. En otras palabras, *Accident* no es un filme sobre la memoria o sobre el pasado sino una obra en la que son asumidas algunas características formales de la primera—considerada

como un lenguaje artístico más que como una actividad humana— y, por medio de transposiciones semiológicas, adaptadas libremente al lenguaje cinematográfico.

Uno de los objetivos temáticos del Pinter y Losey en este filme es el retrato y la crítica de un determinado estamento profesional y social. Su interés en este análisis viene dado por la influencia que ejerce sobre la estructura del discurso del filme, la cual se vuelve a dar, a mi entender, por medio del montaje. En varios lugares de la obra son intercaladas vistas panorámicas de la ciudad de Oxford, de sus alrededores o del interior de los *colleges* en los que transcurre la vida académica, incluso planos del cielo de la ciudad. Estos planos parecen estar desligados del resto de la narración. Muestran a la ciudad quieta, tranquila, perenne, como si, pase lo que pase en las vidas de los personajes, ella va a seguir existiendo, sin sufrir ningún tipo de alteración. Estas imágenes, intercaladas aquí y allá de una manera irregular dan a entender precisamente esta característica de la ciudad: su permanencia.

Fijémonos ahora en una escena concreta: la que tiene lugar en la sala de profesores (FS, 233-34). Es un descanso rutinario entre clases, en el que los "dones" leen el periódico o escuchan aburridos la misma anécdota que el decano les ha contado en miles de ocasiones y que se dispone a referirles una vez más. El mismo debe ser consciente también de que ellos ya conocen su anécdota pero, de cualquier forma, vuelve a repetirla. El silencio que, por los demás, reina en el lugar, es un silencio tenso, cargado, como si existiesen diferencias insalvables entre unos y otros, y sin embargo sabemos que no pasa nada, que nunca pasa nada. Formalmente la escena está resuelta con un conjunto de planos cortos y medios de cada uno de los cuatro personajes que intervienen en ella. Además se inicia con un gran picado en plano general de la habitación y concluye con el mismo plano, reforzando la impresión de que allí no ha sucedido nada.

Lo mismo ocurre en el partido de cricket (FS, 272-73). William se convierte en el gran triunfador; Charley es un mediocre derrotado; Stephen reacciona emocionalmente ante lo uno y lo otro pero continúa observando el juego desde la banda. Todos ellos aparecen comprendidos entre dos panorámicas del campo de juego, con el colegio y otros edificios al fondo.

Esta característica confiere al filme una notable simetría formal. Cada acción se va desarrollando y, a partir de cierto momento, va yendo hacia atrás hasta volver a encontrarse con su propio inicio. La ordenación temporal contribuye a reforzar esta sensación, así como los nexos basados en la memoria. Es un filme muy acabado, sin cabos sueltos, y las escenas, como las vidas de los personajes, parecen círculos que se van cerrando. Ello tiene que ser así antes de que llegue la escena final, o, más bien, el plano final, que no es sino el mismo que abrió el filme, un plano sostenido de Palling Manor, la casa de Stephen. Dos planos que comprenden entre sí al resto de la historia narrada y que, de alguna forma, le quitan importancia. O casi...

En efecto, para ser más exactos, habrá que decir que en el guión el principio y el final son idénticos, incluido el ruido proveniente del accidente (FS, 284). En él no está previsto ningún otro accidente y el ruido que se escucha en la escena final no tiene correspondencia ni explicación directa en las imágenes. Sin embargo, en el filme hay una variación: el perro no entra en la casa con la familia sino que se queda a la puerta durante unos instantes y luego corre hacia la verja, la atraviesa y desaparece del encuadre, segundos antes de que, en la banda sonora, se repita el sonido del choque del principio. Losey afirma que todo fue consecuencia de un imprevisto del rodaje: el perro debía haber entrado en la casa pero, en el preciso momento de rodar la escena, el animal se resistió a hacerlo y, por miedo de arruinar la toma completa, el director, situado detrás de la cámara, lo llamó hacia él. En cualquier caso, el resultado final abre una nueva perspectiva al guión y lo mejora, haciendo que, al mismo tiempo, el círculo acabe de cerrarse por completo con un supuesto nuevo accidente y quede abierto cara al futuro, aunque en esta ocasión sea tan sólo la muerte de un perro la que perturba la paz del lugar. La muerte de William ya ha sido perfectamente asimilada y olvidada por los demás personajes; la del perro, al menos, queda en suspenso.

## NOTAS

1 El guión de *A la recherche du temps perdu*, publicado como *The Proust Screenplay* ya ha sido analizado por mí mismo en "Lenguaje cinematográfico, estilo y punto de vista en *The Proust Screenplay*", *Miscelánea*, nº 7 (1987), pp. 37-52.

2 Hubiera sido la segunda vez en la historia del cine en que una película se "narrase" íntegramente en primera persona o con cámara subjetiva. El hasta ahora único experimento lo realizó Robert Montgomery en 1946 en *Lady in the Lake*.

3 En este sentido ver Almansi y Henderson (1983), quienes analizan toda la producción dramática y cinematográfica de Pinter como distintos tipos de juegos.

4, Harold Pinter, *Accident*, en *Five Screenplays* (1976), p. 228; en sucesivas citas de este guión, me referiré a la página que ocupan en esta edición, precedida de las iniciales FS (*Five Screenplays*).

5 Noel King (1981) hace referencia a esta intención inicial del autor, posteriormente abandonada.

6 Joseph Losey es citado en Jack Byrne (1982: 140).

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALMANZI, Guido y Simon HENDERSON, 1983. *Harold Pinter*. London: Methuen.  
 BYRNE, Jack, 1982. "Accident/Novel/Script/Film: Mosley/Pinter/Losey". *The Review of Contemporary Fiction*, 2, nº 2, 132-42.  
 DELEYTO, Celestino, 1987. "Lenguaje cinematográfico, estilo y punto de vista en *The Proust Screenplay*". *Miscelánea*, nº 7, 37-52.  
 KING, Noel, 1981. "Pinter's Screenplays: The Menace of the Past". *Southern Review*, 14, nº 1, 78-90.  
 LOSEY, Joseph, dir, 1962. *The Servant*. Warner.  
 LOSEY, Joseph, dir, 1967. *Accident*. London Independent.  
 MAUGHAM, Robin, 1948. *The Servant*. London: Falcon Press.  
 MOSLEY, Nicholas, 1965. London: Hodder & Stoughton.  
 PINTER, Harold, 1969. *Landscape and Silence* (contiene también *Night*). London: Methuen.  
 PINTER, Harold, 1971. *Old Times*. London: Methuen.  
 PINTER, Harold, 1971. *The Servant*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.  
 PINTER, Harold, 1971. *Accident*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.

FORM AND MEANING  
IN THE COLLECTOR

Susana ONEGA

Of all the novels written by John Fowles *The Collector* is possibly the one which shows the most discreet handling of time: a very simple story, with no subplots to divert our attention, *The Collector* seems at first sight a linear story told from the point of view of one narrator-character (Frederick Clegg), only interrupted by the reading of Miranda's diary.

Clegg's narration can be described as a narrative with internal focalization where the narrator and the focalizer are the same: Clegg speaks in the first person and restricts his observation to his own perception of events, to his own "point of view". Inserted in this first narrative, Miranda's diary functions as an enormous anachrony, within the primary discourse. After the first chapter, Clegg hands over the narration to the only other actor in the story, Miranda, the victim, who gives her own version of her drama. That is, we have the same story told twice from different perspectives; thus *The Collector* may be described, in Genette's terminology (1972), as a narrative with variable internal focalization where the second version functions as a homodiegetic internal analepsis. The function of Miranda's diary, as a recall, is to modify the meaning of the first narrative by offering a divergent