



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Audiovisual
Trabajo de Grado

EL SIGNIFICADO DE AMAR: GUIÓN PARA LARGOMETRAJE SOBRE UNA
HISTORIA DE AMOR IMPOSIBLE ENMARCADA EN EL TRÁFICO DE ARMAS
LATINOAMERICANO DEL SIGLO XXI

TESISTA: *Silvia Carpio*

TUTOR: *Elisa Martínez*

Caracas, Abril de 2013

DEDICATORIA

*A mi Dios porque así como con el hijo pródigo, siempre será el Padre que me recibirá
con los brazos abiertos.*

*A mi madre porque gracias a ella mis limitaciones nunca me impidieron cumplir mis
sueños de ser una profesional.*

*A mi padre porque su dulce amor siempre ha estado presente en mi vida para
impulsarme luego de cada una de mis caídas.*

*Al amor de mi vida porque por él pude cambiar de perspectiva en cuanto a relaciones
interpersonales y hacer una historia ficcional de amor más rica en experiencia.*

*A mí misma porque al final de un largo caminar de 5 años este trabajo hoy es una
realidad que se traduce en el inicio de un nuevo camino por empezar.*

RECONOCIMIENTOS Y AGRADECIMIENTOS

A ti, Señor, porque estoy convencida de que todo lo que he logrado en mi vida ha sido por tu presencia en ella. Mis sueños, mis fuerzas, mis habilidades, mis dones, mis experiencias y cada una de las personas que has puesto en mi camino para ayudarme en mi caminar son porque tú lo has permitido. Gracias por cada día que me regalas.

A mis padres. A ti, mamá, porque en cada pequeño gesto me demostraste tu apoyo y tu amor. A ti, papá, porque sin duda me ayudaste a fijar la mirada sobre el objetivo final. Sé lo que esto significa para ustedes y por esto les agradezco: por acompañarme hasta el final del cumplimiento de esta meta que solo será la primera de muchas otras que deseo cumplir.

A Alejandra López, una luz que estoy convencida Dios ha puesto en mi camino. Mi segunda madre me ha ayudado en cada ámbito de mi vida al impulsarme a ver las cosas fuera de la pequeña burbuja de nuestras pequeñas vidas. Por ella también he logrado llegar hasta el final de la empresa que representa conseguir un título universitario. Gracias por siempre darme la fortaleza para soñar en grande.

A mi profesora de *Seminario de Grado*, Adriana Arias Simonovis, y a mi tutora, Elisa Martínez. Ellas fueron mis guías en este proceso para ayudarme a dar forma metodológica a un sueño: mi guión. Gracias por su tiempo invertido al estudiar cada una de las páginas de este proyecto de investigación. A Mónica Monzón, psicóloga clínica, porque pese a nuestra amistad nunca dudó en ser crítica con mi trabajo. Gracias a ella procuro alcanzar la excelencia y tuve el valor de estudiar un campo que no es el mío: la psicología de Sigmund Freud.

A mis amigas Akyaruz Caldera y Sandy Barreto. Sus locuras me ayudaron a mantener la cabeza fría en los momentos más críticos y fueron un sensor para saber que no andaba tan perdida en la proeza de llevar a cabo este proyecto. Las quiero.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I – MARCO TEÓRICO.....	9
1.1.- LA AMBIVALENCIA DEL AMOR IMPOSIBLE	9
1.1.1.- <i>La importancia del amor: Erich Fromm</i>	9
1.1.2.- <i>Perspectiva psicológica del amor</i>	15
1.1.3.- <i>¿Cómo explica la psicología los sentimientos contrarios?</i>	18
1.2.- EL AMOR IMPOSIBLE EN LA LITERATURA Y EL CINE	24
1.2.1.- <i>Clásicos de la literatura sobre amores imposibles</i>	24
1.2.3.- <i>Romeo y Julieta en la literatura y el cine</i>	26
1.3.- TRÁFICO DE ARMAS EN AMÉRICA LATINA COMO CONTEXTO DE LA HISTORIA.....	33
1.3.1.- <i>Datos sobre el tráfico de armas</i>	33
1.3.2.- <i>¿Qué representa para una sociedad el tráfico de armas?</i>	37
1.4.- EL GUIÓN COMO OBJETO INESTABLE.....	39
1.4.1.- <i>De la idea al film</i>	39
1.4.2.- <i>Construyendo un guión</i>	42
Historia y narrativa.....	42
Personajes.....	43
Diálogos.....	45
Lugar.....	47
Acción.....	48
Tiempo.....	48
Secuencias.....	48
1.4.3.- <i>Juego de pistas</i>	49
Psicología del juego.....	49
Mantenimiento de la intriga.....	50
Solución apropiada de la intriga.....	52
Ocultamiento de la identidad de un personaje.....	53
1.4.4.- <i>Estructura narrativa</i>	55
Tres actos.....	55
Plot Points.....	59
Pinzas.....	60
CAPÍTULO II – MARCO METODOLÓGICO	62
2.1.- PLANTEAMIENTO	62

2.2.- OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.....	66
2.2.1.- <i>Objetivo General</i>	66
2.2.2. <i>Objetivo Especifico</i>	66
2.3.- JUSTIFICACIÓN.....	67
2.4.- DELIMITACIÓN.....	69
2.5.- PROPUESTA DE GUIÓN APOYADA EN LOS AUTORES.....	71
CAPÍTULO III – CREACIÓN DEL GUIÓN	74
3.1. GUIÓN	74
3.1.1.- <i>Idea</i>	74
3.1.2.- <i>Sinopsis</i>	74
3.1.3.- <i>Tratamiento</i>	75
I Acto.....	75
II Acto	77
III Acto.....	81
3.2.- DESARROLLO DE PERSONAJES	84
3.2.1.- <i>Personajes principales</i>	84
ANIA FANEITE/SONIA ZAMBRANO - Heroína de la historia	84
RICHARD PERALTA – Antihéroe	92
TOTO VALENTINO/VOZ RONCA - la Sombra.....	98
3.2.2.- <i>Personajes Secundarios</i>	101
LAURA DE FANEITE - Madre de ANIA.	101
JORGE FANEITE - Padre de Ania	101
DON FAUSTINO PERALTA - Padre de Richard	101
ELIZABETH HERNÁNDEZ - Tía paterna de Ania	101
LUIS HERNÁNDEZ - Tío de Ania.....	102
IVÁN OVIEDO – Mentor de Ania.....	102
DULCE MORALES - Shape Shifter - Guardia del Umbral	102
BORIS – Mentor de Richard	103
PEDRO – LENNY= Guardián del Umbral	103
3.3.- ESCALETA	104
3.4.- GUIÓN LITERARIO	105
CONCLUSIÓN	271
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRÁFICA	275

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Estructura de Syd Field.....	56
<i>Figura 2.</i> Estructura de tres actos de los autores Vogler, Field y Shomon	61
<i>Figura 3.</i> Estructura aplicada al guión.....	73

INTRODUCCIÓN

El tema del proyecto de grado es el amor imposible y entra en la categoría de Proyecto de Producción al elaborar un mensaje para un medio de comunicación como el cine.

A lo largo de proyecto se verá una línea argumentativa en la que se señala la importancia del amor para la humanidad según el psicólogo Erich Fromm en tanto que ofrece una respuesta a la sensación de *separatidad* que siente el hombre al tomar conciencia de sí. Por otra parte, bajo la teoría pulsional de Sigmund Freud se coloca de manifiesto la posibilidad de crear una historia sobre un amor imposible donde sus protagonistas se enfrenten a la disyuntiva de amar a aquella persona por la que sienten un profundo odio porque según este autor las pulsiones de la vida (*Eros*) y las de la muertes (*Tánatos*) coexisten y una no puede existir sin la otra.

También, para encontrar soporte en otros trabajos similares, se indagará sobre historias de amor imposible por la oposición de dos sentimientos contrarios, amor-odio, en la literatura clásica y en el cine.

Para contextualizar la historia ficcional en el tráfico de armas se hará una breve revisión de lo que es este negocio, los factores que intervienen y algunas estadísticas mundiales a través de declaraciones prestadas por Santiago O'Donnell para la página web Amnistía, por Lora Lumpe, asesora de Amnistía Internacional y por voceros de ONG venezolanas contra el tráfico de armas como Redes por la Vida y Control Ciudadano. También, en conversaciones con Ricardo Sánchez, diputado a la Asamblea Nacional y miembro de la Comisión Política Interior y de la Comisión Para El Desarme, se evidenciará de manera directa las consecuencias de este contrabando para el país.

Francis Vanoye y Lauro Zavala serán usados para desarrollar elementos como la psicología del juego para sembrar pistas a lo largo de la historia, mantenimiento de la

intriga y la solución apropiada de ésta, así como el ocultamiento de la identidad de un personaje para ser aplicados en la estructura narrativa de tres actos según Syd Field, Christopher Vogler y Mary Shomon. En la construcción del perfil psicológico se recurrirá a la guía de Matt Grohening para darle una perspectiva tridimensional (pensamiento, acciones y emociones) a los personajes principales. Con todo ello se buscará crear una historia congruente, sólida y verosímil en cuanto a las acciones desarrolladas y a los personajes mismos.

Por último, se desarrollaran las conclusiones que se desprenden de la creación del guión para la historia ficcional sobre un amor imposible enmarcada en el tráfico de arma latinoamericano del siglo XXI.

CAPÍTULO I – MARCO TEÓRICO

1.1.- LA AMBIVALENCIA DEL AMOR IMPOSIBLE

1.1.1.- La importancia del amor: Erich Fromm

El amor constituye la respuesta a todos los problemas existenciales del ser humano; esta es la premisa básica de la teoría que el psicólogo Erich Fromm despliega al referirse a la relevancia que tiene este sentimiento para el hombre. Al atribuirle semejante lugar a este constructo social en el completo desarrollo del hombre, es entonces de vital observación la complejidad que representa para el individuo el que no pueda materializar sus deseos de amar y ser amado por conflictos externos y su consecuente sensación de incompletitud al no conseguir aquello que le es esencial para sentirse a pleno, el amor.

Erich Fromm, psicoanalista, nace el 23 de marzo de 1900 en Frankfurt (Alemania). Hijo de padres judíos, es criado en un ambiente de espiritualidad y búsqueda de la salud del alma. Para Fromm la búsqueda de dinero representa un desperdicio de la vida y pérdida de la salud del alma, de allí sus críticas por el mundo burgués y capitalista. Es conocido por aplicar el psicoanálisis a problemas sociales y culturales. “Su orientación teórica llevará la marca importante de la Teoría Crítica lo que redundará en un sistema teórico psicoanalítico con fuerte interpretación sociológica” (Anónimo, s.f., Biografía). Cursó filosofía en la Universidad de Heidelberg en 1922, y se especializó en psicoanálisis en la Universidad de Munich y en el Instituto Psicoanalítico de Berlín. El ascenso del nazismo al poder, lo obliga a emigrar a EE.UU. y posteriormente se establece en México, y en 1956 funda la Sociedad Psicoanalítica Mexicana. Gracias a él se iniciaron tales prácticas en el país. De ese mismo año data la publicación de su obra *El arte de amar* que junto con su obra *La sociedad sana* (1955) afianza su prestigio en los círculos universitarios al hablar del amor maduro “como ingrediente para una realización individual que permitiera escapar a la enajenación

producida por la sociedad de consumo o la omnipotencia del propio Estado” (Jiménez, 1998, p.1).

Retomando su tesis, Fromm (1993, Capítulo II, p. 19) plantea que cuando el hombre toma consciencia de sí mismo en relación con todo lo que le rodea, se percata de que es un ente aislado, un ser incapaz de poder aprehender de manera activa el mundo que le circunda y que además, sin que él tan solo pueda reaccionar, ese mismo mundo puede invadir su espacio. A esta sensación sumamente angustiante, y en algunos casos avergonzante, la denomina “*separatidad*”.

La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatidad, de abandonar la prisión de su soledad. El fracaso absoluto en el logro de tal finalidad significa la locura, porque el pánico del aislamiento total sólo puede vencerse por medio de un retraimiento tan radical del mundo exterior que el sentimiento de separación se desvanece –porque el mundo exterior, del cual se está separado, ha desaparecido– (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 20).

Así pues, hombres de todas las épocas y de todas las culturas han incursionado en las muchas maneras de superar esa sensación desoladora. Las respuestas orgiásticas –en la que se procura entrar en trances con sustancias alucinógenas o se usa la experiencia sexual– constituyeron prácticas muy útiles en épocas primitivas para unirse con el otro y superar ese sentido de aislamiento y separación en tanto que constituían actividades grupales socialmente aceptadas. Pero hoy en día, en el mundo occidental, las orgías, las drogas y el alcohol no son respuestas muy idóneas, generando así en el individuo que desee tomar dicho camino para superar esa sensación de soledad, el sentimiento de vergüenza y malestar, poniendo a la persona a merced de esas dependencias, porque ya no sólo debe recurrir a ellas para superar la abrumadora consciencia de su individualidad en el mundo, sino también para superar la vergüenza de haber recurrido a esos métodos.

La cuestión es que estas experiencias orgiásticas son muy intensas y violentas y trabajan en la mente y el cuerpo de la persona haciéndolas más efectivas en cuanto a sensaciones, pero representan una solución transitoria y periódica, en tanto que debe

recurrir una y otra vez a ella cada vez que sus efectos pasen para solucionar un problema que acompaña al hombre en todo momento.

Otro método utilizado por el hombre es el sentido de pertenencia a un grupo y la rutinización de las actividades. En el primero de ellos, el sentimiento de separación se supera al identificarse con un grupo social en gustos, conocimientos, modos de vestir, manera de pensar. Aunque muchos se jacten de no seguir el rebaño, formar parte de algo da esa sensación de salvación al no estar aislado.

La mayoría de las gentes ni siquiera tienen conciencia de su necesidad de conformismo. Viven con la ilusión de que son individualistas, de que han llegado a determinadas conclusiones como resultado de sus propios pensamientos –y que simplemente sucede que sus ideas son iguales que las de la mayoría–. El consenso de todos sirve como prueba de la corrección de "sus" ideas. Puesto que aún tienen necesidad de sentir alguna individualidad, tal necesidad se satisface en lo relativo a diferencias menores (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 24).

En el segundo de los casos, la rutina de los planes de trabajo y de diversión es tal, que ya al hombre no le queda espacio para pensar en su individualidad, en el hecho de que sólo tiene una vida para vivir, con un camino lleno de esperanzas desilusiones y temores. No hay cabida para que el hombre profundice en su ser, porque cada una de sus actividades ya están planificadas por eso que se llama convenciones sociales. Ambos métodos suelen ser insuficientes para superar la separación porque está marcada por la calma y la rutina.

La actividad creadora, una respuesta más útil, conecta al hombre con el mundo exterior, sin embargo, esto únicamente es efectivo si el hombre es capaz de ver el producto final de lo que crea y en la actualidad, con la revolución industrial y la división del trabajo, el hombre se convierte en sólo un apéndice de la cadena productiva.

A todas estas respuestas, la teoría de Erich Fromm, las considera insuficientes para salvar a la humanidad de ese sentimiento de *separatidad* que le es propia, al

interiorizar su vulnerabilidad frente al mundo del que forma parte. Según Fromm en su libro *El Arte De Amar*:

La unidad alcanzada por medio del trabajo productivo no es interpersonal; la que se logra en la fusión orgiástica es transitoria; la proporcionada por la conformidad es sólo pseudounidad. Por lo tanto, constituyen meras respuestas parciales al problema de la existencia. La solución plena está en el logro de la unión interpersonal, la fusión con otra persona, en el amor (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 27).

Para este teórico del amor, “ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre” (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 27). El amor es el motor principal de la humanidad y la incapacidad para alcanzarlo representa “insania o destrucción de sí mismo o de los demás” (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 28). Pero no habla de cualquier clase de amor. El amor al que él se refiere, es al amor maduro en el que al darse la unión con el otro se preserva la integridad y la individualidad.

El amor es pues un poder activo capaz de superar las barreras y acabar con ese sentimiento de separatividad y aislamiento, sin menguar la integridad de ninguno de los miembros. El amor se trata de ser uno solo sin dejar de ser dos, se trata de caminar juntos, pero sin perder la individualidad.

Esa actividad toma forma en el principio del dar. Pero ese dar no significa sacrificio, significa por el contrario la máxima expresión de potencia, de vitalidad, en tanto que se manifiesta en el poder dar de sí mismo, de sus fuerzas, de las cosas materiales, y más importante aún, de la propia vida, de las alegrías, del tiempo, del humor, de las experiencias “de todas las expresiones y manifestaciones de lo que está vivo” en la persona (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 33). Según Fromm, en *El Arte De Amar*, quien da a la otra persona, enriquece a esa otra persona y se enriquece a sí mismo al poner de manifiesto toda su potencialidad y valorar la vida del otro y, aunque no se da para recibir algo a cambio, inevitablemente se recibe porque esa fuerza generadora despierta algo en el otro, que se devuelve sobre sí mismo. Así el amor es productor de amor. Como dice Marx, citado por el mismo Fromm:

[...]Cada una de nuestras relaciones con el hombre y con la naturaleza debe ser una expresión definida de nuestra vida real, individual, correspondiente al objeto de nuestra voluntad. Si amamos sin producir amor, es decir, si nuestro amor como tal no produce amor, si por medio de una expresión de vida como personas que amamos, no nos convertimos en personas amadas, entonces nuestro amor es impotente, es una desgracia (Marx, 1953; cp. Fromm, 1993 Capítulo II, p. 34).

Pero el carácter activo del amor no se limita solo al principio del dar. El cuidado, la responsabilidad, el respeto y el conocimiento son otros elementos que intervienen. La *preocupación por la vida* y el desarrollo del otro es una manifestación intrínseca del amor y quien ama trabaja por ello. La *responsabilidad* se refiere no a una obligación, sino a un acto voluntario de estar dispuesto en todo momento para responder a las necesidades del otro. Y el último factor que da equilibrio y evita la desviación hacia la dominación del otro, es el *respeto* en tanto que se pueda ver al otro tal cual es y se tenga clara presencia de su individualidad. El respeto es pues, efectivamente preocuparse por el desarrollo de otro, trabajar por ello, ser responsable, pero siempre procurando que lo haga en correspondencia a su propia individualidad. El respeto libera al amor del interés de usar al otro para el propio beneficio. Sin embargo, cada una de esas características solo cobran sentido en la medida que el *conocimiento* hacia el otro aumente y no se quede en la superficialidad, penetre hasta lo más profundo y se sepa tanto del otro como de sí mismo. Este conocimiento no se refiere solo al conocimiento del otro, pero ese punto será desarrollado en otro aparte para explicar cómo dos sentimientos contradictorios como lo son el amor y el odio pueden estar tan cerca el uno de otro.

Por ahora, cabe decir entonces, que frente a problemáticas como el sexo desbordado, la dependencia a las drogas y al alcohol, el conformismo, la apatía por la vida, la rutinización y la enajenación de formar parte de una sociedad donde todo se produce en masas coartando la capacidad creadora de algo único –prácticas que a grandes rasgos enferman a una sociedad– se presenta como única salida al amor. La humanidad ha recurrido a lo largo de su historia a estas experiencias como un recurso de continua estimulación para despojarse del trauma producto de la toma de consciencia de sí mismo:

El hombre está dotado de razón, es vida consciente de sí misma; tiene conciencia de sí mismo, de sus semejantes, de su pasado y de las posibilidades de su futuro. Esa conciencia de sí mismo como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida, del hecho de que nace sin que intervenga su voluntad y ha de morir contra su voluntad, de que morirá antes que los que ama, o éstos antes que él, la conciencia de su soledad y su "separatidad", de su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insostenible prisión. Se volvería loco si no pudiera liberarse de su prisión y extender la mano para unirse en una u otra forma con los demás hombres, con el mundo exterior (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 18-19).

Y en la teoría de Erich Fromm el amor se plantea como la herramienta definitiva y contundente para ayudar al individuo a superar aquello que de otro modo puede trastocarlo. He allí la importancia que tiene este sentimiento en la vida del hombre para que se desarrolle a plenitud porque no sólo se supedita al amor la solución a todos los malestares de la sociedad porque elimina la sensación producto de la *separatidad*, sino porque al ser la única y fidedigna respuesta a este mal, se libera al individuo de prácticas negativas y agobiantes como las antes mencionadas.

Ahora bien, si la imposibilidad de superar el sentimiento de aislamiento se traduce en la ruptura del equilibrio de un individuo y se vuelve para él imperativo la necesidad de ejercer una acción encaminada a cesar con tal sentimiento tan desolador, cabe preguntarse qué sucedería en la psique de dicho individuo si por cualquiera que sean las circunstancias no puede alcanzar la única solución apropiada para ese malestar: el amor. La falta de plenitud que un individuo puede experimentar al no poder desarrollarse en su totalidad por no poder cristalizar el tan anhelado deseo de amar y ser amado al encontrarse ante la encrucijada de destruir justo aquello que se supone le es esencial para vivir, al amado, es lo que se plantea en este proyecto mediante una historia ficcional.

En este sentido, se ha escogido a este autor profundamente humanitario, entorno a sus teorías psicológicas, por abocarse a problemas sociales, al darle semejante posición de importancia al amor en la autorrealización del individuo. Así busca romper con un tipo de "psicoanálisis [que] es conformista, y no trata de plantear problemas psicológicos

que lleven a una crítica de la sociedad contemporánea” (1993, Capítulo II, p. 44). En esta teoría el amor no queda relegado a simples impulsos sexuales y cobra un papel esencial en la vida del hombre como la solución a todos los problemas de la humanidad.

1.1.2.- Perspectiva psicológica del amor

Erich Fromm en su obra declara que la consecuencia última de la psicología es el amor.

Para esta disciplina “el amor no es una entidad material observable, sino un constructo psicológico, un estado interno cuyos referentes externos no son tan obvios” (Sangrador, 1993, p. 2). Desde esta perspectiva, la importancia que se le confiere al amor es producto del acervo sociocultural del mundo occidental en el que incluso la familia, la base de una sociedad, está sostenida sobre el amor. El amor está construido socialmente y responde a las características de una sociedad específica en un tiempo determinado.

“Los individuos se autoperciben enamorados basándose en los paradigmas proporcionados por la cultura y las actitudes hacia ellos” (Sangrador, 1993, p. 2). Actitudes que se aprenden desde la infancia, durante el período de socialización, de manera implícita, el niño aprende de quién debe y de quien no enamorarse, cuándo y cómo hacerlo.

Ahora bien, los factores que intervienen en el nacimiento de una relación o su culminación son *el sujeto, el objeto y la situación* amorosa. Todos y cada uno de ellos deben intervenir de manera equilibrada para el establecimiento de ésta. Fromm en su desarrollo teórico fundamenta que el error en el proceso amoroso está en el enfoque que se tiene de cómo debe ser el amor:

La mayoría de la gente supone que el amor está constituido por el objeto, no por la facultad. En realidad, llegan a creer que el hecho de que no amen sino a una determinada persona prueba la intensidad de su amor. Trátase aquí de la misma falacia que mencionamos antes.

Como no comprenden que el amor es una actividad, un poder del alma, creen que lo único necesario es encontrar un objeto adecuado –y que después todo viene solo–. (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 52).

Para este teórico, pese a la relevancia del amor en la vida de los seres humanos, las personas tienden a degradarlo y ni siquiera toman el tiempo para aprender sobre él. Consecuencia de ese desconocimiento es el hecho de que las personas tiendan más a preocuparse por el objeto en quién depositar su amor, por encontrar a la persona adecuada, que en desarrollar su capacidad para aprender a amar. En la premisa de este autor, la cuestión no está en esa búsqueda por ser el objeto de amor o en ser el sujeto en busca del objeto adecuado, sino saber amar. Y he acá el punto álgido. Al parecer, la mayoría de las personas se enfocan en su deseo de ser amado o en encontrar a la persona correcta para amar y no en aprender a amar.

Así pues, en ese juego de posición cambiante en el que unas veces se desea ser el sujeto (ser quien elige) y otras se desea ser el objeto (ser quien es elegido), Concepción Fernández desarrolla un aspecto ambivalente del amor, en tanto que se usan estrategias y tácticas propias de la guerra para atraer así a ese objeto de amor que tanto se desea alcanzar. Las técnicas de seducción, asociada comúnmente con estrategias amorosas, son en realidad estrategias de caza o de guerra más que de amor “ya que su objetivo final es la dominación y la posesión del objeto amado y no su consideración o respeto”. (s.f., p. 126)

Pero esa manera de vivir el amor no soportaría la carga que Erich Fromm le atribuye como salvador de la humanidad, por eso es que el teórico establece una clara diferencia entre aquel tipo de amor y el tipo de amor que funge como bálsamo curador del sentimiento de aislamiento y soledad, sentimiento que no es irracional, pues como él mismo afirma se da en la medida que el hombre toma consciencia de sí mismo, un proceso racionalizador ulterior, por lo tanto. En esta última clase de amor intervienen una serie de características esenciales de las cuales Fromm destaca uno de ellos al comienzo de su obra, *El Arte De Amar*:

Quien no conoce nada, no ama nada. Quien no puede hacer nada, no comprende nada. Quien nada comprende, nada vale. Pero quien comprende también ama, observa, ve... Cuanto mayor es el conocimiento inherente a una cosa, más grande es el amor... Quien cree que todas las frutas maduran al mismo tiempo que las frutillas nada sabe acerca de las uvas (Paracelso, s.f.; Fromm, 1993, p. 11)

Así pues, Fromm establece la esencia de lo que es el conocimiento dentro del amor. Sin uno no puede darse el otro. Sobre ese conocimiento pleno de la persona amada, de sus gustos, sentimientos y pensamientos, el autor deja recaer una gran importancia, ya que lo identifica como el eje que permite que las otras características esenciales intervinientes en el amor maduro (el principio del dar, la preocupación, el cuidado, el compromiso y el respeto) cobren sentido. Pero ese conocimiento capaz de fungir como piedra angular de los otros elementos no se limita sólo al ámbito del conocer al otro.

Fromm, (1993) desarrolla en su teoría que por medio del amor no solo se accede al conocimiento del otro, sino también al conocimiento de sí mismo y en ello a la humanidad entera. En el amor:

se basa [...] nuestro conocimiento de las limitaciones fundamentales, y no accidentales, de nuestro conocimiento. Es el conocimiento de que nunca captaremos el secreto del hombre y del universo, pero que podemos conocerlos, sin embargo, en el acto de amar (Capítulo II, p. 40).

Por medio de este sentimiento que el teórico ya posiciona como la panacea de la humanidad a todos sus problemas; el hombre pretende no sólo satisfacer esa necesidad de unidad con el otro y superar el sentimiento de *separatidad*, sino que abarca el deseo humano de trascender los límites de los secretos de la humanidad, en la medida de que al unirse con su semejante no solo se conoce a sí mismo, sino a su compañero y en él a la humanidad en pleno. Pero este conocimiento es limitado y no total por la naturaleza compleja y subjetiva del hombre, por tal razón nunca se llega al conocimiento profundo de sí mismo, del otro y menos de la humanidad. El amor es pues ese deseo de

conocimiento al que se sabe claramente que nunca se llegará, pero que igual se ambiciona.

Entonces, el conocimiento en el amor no solo responde al mero deseo de saberlo todo sobre la persona amada, ese deseo trasciende y busca límites inalcanzables al querer penetrar los secretos del hombre y del universo, cosa imposible pero que sólo alcanza una mediana cercanía a la meta mediante el acto de amar al otro. Intentar llegar a ese conocimiento mediante el pensamiento, aunque se podría avanzar en materia, jamás se hizo efectivo por la incapacidad de llegar al fondo, y seguiría siendo un enigma. Es por esto por lo que la consecuencia última de la psicología es el amor como ciencia que pretende penetrar hasta el alma para obtener los secretos más profundos de la psique.

1.1.3.- ¿Cómo explica la psicología los sentimientos contrarios?

Para Erich Fromm, el amor no es lo único capaz de despertar en el hombre ese deseo por adentrarse en ese misterio que comprende la vida y al hombre mismo. Un sentimiento contrario es capaz de motivar el mismo deseo.

La crueldad y el sentimiento de destructividad es otra fuerza generadora de tal deseo, sólo que por su naturaleza contraria, deriva en consecuencias distintas. El sentimiento destructivo es propiciado por el deseo de conocer “el secreto de las cosas y de la vida” (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 38), al igual que el amor, solo que mediante éste último se satisface el deseo de conocer mediante la fusión con el otro, conociéndose a sí mismo, al otro y en el otro a la humanidad entera, pero a la vez conociendo nada –para Fromm, el camino para conocer lo que está vivo solo es por esta vía y no por medio de un proceso racional–. En cambio, mediante el sadismo se trata también de responde al deseo de desentrañar el secreto de la humanidad, pero en este caso contrario, se destruye el objeto, se separa, no se busca hacerse uno con el otro, no se busca una integración real, que es la manera más aproximada para obtener el conocimiento anhelado, sino que al dar rienda suelta a la perversión, eso que se desea hacer inteligible

queda en la misma oscuridad en la que permanecía al principio con el agravante de la destrucción.

Este principio de ambivalencia amor-odio también fue desarrollado por Sigmund Freud en su teoría pulsional. La clave de toda su teoría está en el término *pulsión*. Éste se distingue de los instintos en tanto que estos son comportamientos heredados propios de una especie animal y que no varían mucho de uno a otro individuo, mientras que una pulsión es un “proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin” (Laplanche y Pontalis, s.f., p. 324). Freud establece que una pulsión es el:

[...] límite entre lo anímico y lo somático, un representante de lo psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, que arriban al alma, y como una magnitud de la exigencia de trabajo impuesta a lo anímico a consecuencia de su conexión con lo somático (1948, p. 1029).

Así, se puede desglosar una serie de elementos interviniente en la pulsión: la *perentoriedad* que es la cantidad de energía empleada para alcanzar el *fin*, que no es otra cosa que la satisfacción obtenida al suprimir la excitación (un estado de tensión) producto de su *fuerza* que está ubicado en lo corporal, dicha supresión sólo se puede conseguir mediante un *objeto*. Una pulsión, entonces, dada su naturaleza procede del mundo interior y no del exterior imposibilitando al individuo de escapar de él, así a un estímulo pulsional “lo denominaremos mejor una necesidad y lo que suprime esta necesidad es la satisfacción” (Freud, trans. 1948, p. 1038).

Una satisfacción que es necesaria partiendo de la premisa que Freud establece en su ensayo *Más Allá Del Principio Del Placer* sobre la antítesis placer-displacer. El aparato anímico tiene una tendencia a conservar un estado de excitación (tensión) bajo o al menos estable porque semejante estado es percibido como una falta, y al hacer esto la psique consigue un estado de placer, caso contrario ocurre cuando aumenta la excitación, pues se llega a un estado de displacer. Esta es la teoría básica del principio del placer que es esencial para entender la dualidad establecida por Freud entre

pulsiones de la vida y pulsiones de la muerte que sirve como explicación para la existencia de sentimientos contrarios hacia un mismo objeto.

De sus estudios de casos, Freud establece que una pulsión es una “tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior” (Freud, trans. 1948, p. 1103). De allí se deriva la existencia de *pulsiones de muerte* en contraposición a las *pulsiones de vida* que él ya había planteado en teorías anteriores. Partiendo, entonces, de la premisa de que antes de la vida estuvo la nada, antes de lo animado estuvo lo inanimado, Freud apela a la característica de las pulsiones de volver a un estado anterior para explicar que ante la tensión (excitación) generada por convertirse lo inanimado en animado, la pulsión haga un intento de volver a lo inanimado para reducir dicha tensión y alcanzar el principio del placer y alejarse del displacer producto de dicha excitación. A este tipo de pulsión Freud la denomina *pulsiones de muerte*. En ellas se encuentran los instintos del yo o de conservación cuya función básica es preservar la vida de actuaciones exteriores por lo que se pueden constituir en instintos de destrucción. Para este psicólogo la pulsión considerada como parte intrínseca del hombre es la pulsión de la muerte. Freud, citado por Ana Brass en su ensayo, afirma en su obra *El Malestar De La Cultura*, que “la tendencia agresiva es una disposición instintiva innata y autónoma del ser humano [...] que constituye el mayor obstáculo con que tropieza la cultura”. (s.f., p. 1).

En las *pulsiones de vida* se encuentran por otra parte los instintos sexuales que también tienden a ir hacia un estado anterior por lo que en sí mismo son conservadores, pero también lo son porque intentan preservar la vida pero esta vez por más largo tiempo, ya que son más generadores nueva vida. Así pues, en las pulsiones de vida se alojan los instintos sexuales y los instintos de conservación o del yo, ambos con tendencias libidinosas solo que los primeros se manifiestan hacia el objeto y los segundos hacia el propio yo.

Esta dualidad se ve claramente acentuada en la lucha de ambas pulsiones que halan cada una hacia su propio lado para disminuir la tensión que ocurre en la psique y alcanzar el estado de placer. Así lo expresa Sigmund Freud (trans. 1948):

Uno de los grupos de instintos se precipita hacia adelante para alcanzar, lo antes posible, el fin último de la vida [la inercia], y el otro retrocede, al llegar a un determinado lugar de dicho camino, para volverlo a emprender de nuevo desde un punto anterior y prolongar así su duración (p. 1106).

Ahora bien la pulsión de la vida, también llamada Eros, tiende hacia la unión, lo sexual, lo erótico y el amor. Apuesta por la cohesión y por crear unidades vitales. *Tánato*, la pulsión de la muerte, apunta por su parte hacia la destrucción, el odio, el silencio, la desintegración. *Tánato* es menos dócil que Eros y “tiene dos caminos: o la autodestrucción del individuo o de la comunidad, o la exteriorización como pulsión de destrucción dirigida hacia el exterior” (Brass, s.f., p. 2). Esta dualidad en la naturaleza del individuo hace posible que el sujeto pueda tener ambos sentimientos, amor-odio, al mismo tiempo y hacia un mismo objeto, en primer lugar porque entendiendo la estructura del aparato psíquico (en el que el *ellos* se encuentran todos los impulsos que se quieren satisfacer, en el *superyó* todas las normas morales y de lo que es correcto y en el que *yo* debe lidiar entre esas dos instancias para moverse entre lo que se quiere y lo que se puede), en la fuerza y la energía propios del *ellos* se evidencia que allí se encuentran todas las pulsiones, las de vida y las de muerte, indistintamente reunidas.

En segundo lugar, los sentimientos contrarios hacia un mismo objeto también es posible porque aunque para Freud el amor y el odio no solo son opuestos, sino que tienen orígenes y modos de desarrollo distintos en su relación de placer-displacer, ellos siguen están entremezclados durante las primeras fases del desarrollo psicosexual. Freud establece que 4 etapas para sexualidad infantil. La oral, anal, fálica, latencia y genital. En cada una de estas etapas la zona erógena o fuente de placer es distinta. En la oral el niño obtendrá placer a través de la boca. En la anal el placer proviene del control de esfínter al retener y expulsar las eses. En la etapa fálica el niño siente descubre sus órganos sexuales y conoce la diferencia del sexo opuesto a través de los genitales que

pueden tocar con facilidad. En la latencia el niño desvía su atención de la sexualidad y hacia otras cosas como las relaciones interpersonales, se prepara para la siguiente etapa: la genital. En ella comienza el despertar sexual, se toma consciencia del propio cuerpo y el placer está viene de la genitalidad.

Entendido esto, y volviendo a la antítesis amor-odio, se observa que amar es una relación de placer entre el yo y el objeto estrictamente sexual y aquellos que satisfacen los instintos sexuales sublimados, así el amor es una síntesis de todos los instintos sexuales al servicio de la genitalidad como placer y de la reproducción. El odio por su parte es una relación de displacer del yo con el objeto, en el odio se aborrece y se persigue el objeto con fines destructivos en tanto que se oponen a la conclusión de los instintos sexuales o de preservación del yo.

Al amor se le ha atribuido un componente sádico que puede lograr una total independencia y dominar todos los impulsos sexuales de la persona. Este instinto sádico aparece en las etapas pregenitales (etapas previas a la fase genital del desarrollo psicosexual que plantea Freud obsérvese la teoría planteada anteriormente) durante el cual se lleva a cabo el desarrollo de los instintos sexuales y aparecen las fases preliminares al amor. El sadismo es una expulsión del yo por una manifestación libidinosa hacia el objeto entrando al servicio de los impulsos sexuales y de todas las etapas del desarrollo sexual del individuo (oral, anal, fálica, latencia y genital). En la etapa oral el apoderamiento erótico (porque se estimula la zona erógena, en este caso la boca, para obtener placer) del objeto y su destrucción coinciden. En esta primera fase de ingestión e incorporación, la forma de expresar amor es compatible con la supresión del objeto, una primera ambivalencia entre amor y odio. Pasada esta etapa se expulsa el instinto sádico hasta llegar a la etapa genital. Durante la etapa pregenital sádicoanal surge la necesidad de dominio del objeto para el cual es indiferente la destrucción, no hay diferencia entre el amor y el odio en cuanto a la conducta hacia el objeto. Finalmente, en la fase genital se sigue buscando dominar el objeto sexual, pero solo en función de la culminación del acto sexual. Es en momento en que el amor se constituye

en antítesis del odio porque éste último nace de la repulsa de los objetos con respecto al yo cuando el objeto produce displacer en contraposición al amor que (luego de satisfacerse autoeróticamente al yo por la adquisición de placer orgánico en un primer momento) se dirige hacia el objeto para satisfacerse al incorporarlo como fuente de placer. Así es cómo se manifiesta el sadismo expulsado del yo pasando a través de las diferentes etapas del desarrollo sexual, los cuales tienden hacia el objeto. En los momentos en los que el sadismo no se mitiga y no se enfoca se da la ambivalencia entre el amor y el odio.

El odio mezclado al amor procede en parte de las fases preliminares del amor, no superadas aún por completo, y en parte de reacciones de repulsa de los instintos del yo, los cuales pueden alegar motivos reales y actuales en los frecuentes conflictos entre los intereses del yo y los del amor (Freud, trans. 1948, p. 1036).

Y es esto la base fundamental de este proyecto de grado. El trabajo se centra en el amor imposible, el amor imposible producto de la contradicción que se genera en un hombre al encontrarse en él de manera simultánea, aspectos vinculados con el amor y con el odio, porque debe odia justo aquello que ama. Freud, en su teoría de dualidad pulsional, deja muy claramente que esto es posible dada las ambivalencias de la psique humana en la que los principios de la vida y de la muerte conviven juntas en tanto que al existir una, existe la otra y viceversa.

Así pues, escribir una historia de amor entre dos personajes que deben odiarse por el contexto en el que se desarrolla sus vidas –el tráfico de armas– no será descabellado. Estos dos personajes en principio se buscan uno al otro para conseguir la destrucción del otro y sin saber quiénes son se enamoran. Cuando descubren sus verdaderas identidades –creando una subtrama alrededor del tema del contrabando pues no solo se comercializa de manera ilegal con armas, sino con identidades– ambos personajes deberán lidiar entre su impulso inicial de destrucción y el impulso a amarse que es igualmente fuerte. Es éste, entonces, un ambiente hostil y poco propicio para que surja en el amor, producto de una guerra familiar en la que ambas partes apuestan por la

destrucción del otro. Es una guerra entre el odio y el amor. Otra afinidad en torno al tráfico de armas en tanto que la mercancía se usa mayoritariamente para la guerra.

1.2.- EL AMOR IMPOSIBLE EN LA LITERATURA Y EL CINE

1.2.1.- Clásicos de la literatura sobre amores imposibles

En la literatura clásica se presenta al amor tan maravilloso como tenso. En este ámbito, la antigua Grecia no coloca los sentimientos de amor y odio como algo opuesto, sino como complementarios. Así pues:

Amor y erotismo, encarnados en la diosa Afrodita, se encuentran emparentados de manera muy cercana, como hermanos, con la guerra y la violencia, atributos de Ares, eterno amante de la diosa. Los encantos de la diosa, y los deseos que provoca, están emparentados con los efectos que, provenientes de Ares, producen dolor y sufrimiento. (Anónimo, 2009, p. 529).

La literatura griega está repleta de ejemplos en los que el amor y el odio conviven y en los que por naturaleza, convierten al amor en un imposible por estar cerca de un carácter destructivo como el odio.

Helena de Troya, cuya belleza es el vínculo entre la seductora Afrodita y el belicoso Ares a través de las bodas y la guerra; (...) Hera, la divina esposa que tanto trabajo le da a Zeus; (...) las Danaides, cuyas bodas terminan con el asesinato de sus maridos; (...); Casandra, cuya belleza despierta el odio real; Medea, a quien el amor lleva a cometer el más triste crimen, y, por supuesto, Afrodita, la diosa que ejerce la más fuerte violencia, a través de su belleza, sobre quienes caen en sus manos. (...) Aquiles, por ejemplo, quien toma las decisiones de abstenerse de la guerra o retornar a ella por causa de asuntos relacionados con el amor, o Héctor, cuya muerte resulta, más que un suceso trágico, un episodio erótico a causa de las marcas que la violencia deja impresas en su cuerpo (Anónimo, 2009, 230).

La oposición franca de estos sentimientos no les quita a las composiciones la total comunión en la que se dispusieron los elementos.

Por otra parte, en la literatura romana *Carminia LXXXV* un canto escrito por Catulo sorprende por su gran brevedad y la capacidad de reflejar sentimientos contrarios en franca oposición:

Odio y amo, por qué razón la causa, probablemente me preguntas
Lo ignoro, más siento que es así y me atormento (De las Heras, 2009, p. 44).

En este canto, Catulo, el poeta, conjuga dos sentimientos contrarios y queda ante la incertidumbre de odiar y amar al mismo tiempo. Acá el canto refleja un tormento por no ser capaz de entender cómo puede odiar a amar al mismo tiempo. Así pues el contraste entre opuestos es algo inherente a la humanidad.

La construcción del concepto del amor romántico que ha dominado en las artes del mundo moderno se debe en gran medida a una creación del mundo medieval. Pero aunque esta construcción se hizo de manera independiente a los clásicos, Ovidio con su tratado intelectual y cínico sobre la conquista amorosa pudo adentrarse en el mundo de la literatura del siglo XII. Nacido en año 43 d.C., este gran poeta adquiere fama por sus poemas amorosos, entre ellos el *Arte a amar*; su tragedia la *Medea*; y, un poema épico-histórico-didáctico en que se narra la metamorfosis del mundo desde su creación hasta Julio César. La literatura francesa e italiana, entonces, se impregnó en gran medida de la influencia de este autor latino. Los *romans* medievales se movían en torno a los combates, el amor y las cosas maravillosas. Con el paso del tiempo el primero de ellos fue dejado a un lado al cesar los conflictos bélicos y establecerse la civilización, y los dos últimos cobran más fuerza. Ovidio, el maestro del amor y de lo maravilloso en lo sobrenatural, encuentra cabida en ese espacio. Él fue la causa principal de que el siglo XII se cargara de estos temas:

Los relatos por él immortalizados no tardaron en entrar en la literatura europea. El primer ejemplo es quizás *Píramo y Tisbe*, poema francés de unos novecientos versos, [...] Este poema es versión libre del relato de dos infelices amantes que Ovidio tomó, según nos dice, no de Grecia ni de Roma, sino del Oriente, y que, al parecer, él es el único que encontró y salvó del olvido. El tema de *Píramo y Tisbe* [...] se hizo muy popular de nuevo y tuvo una larga historia. De Ovidio lo tomaron los trovadores provenzales y los poetas franceses e italianos que tan a menudo lo citan desde fines del siglo XII en adelante; suministra Chaucer la segunda historia de su *Leyenda de las claras mujeres*; John Gower lo incluye su *Confessio amantis*; Boccaccio lo adapta en su *Fiammetta*, y reaparece en Tasso; hay varias correspondencias notables entre él y la trama de *Aucassin et Nicolette*, y es, en el fondo la misma historia de *Romeo y Julieta*: los amantes, separados por los odios de sus padres, se ven en secreto, y mueren uno después de otro por creer equivocadamente que el otro ha

muerto; dos de las últimas apariciones de este tema se hallan en Shakespeare y en Góngora (Highet, 1949/1954, 103-104).

En este sentido la influencia de Ovidio en las obras de Shakespeare se evidencian. Sin duda la cultura griega y latina impregnó sus obras por encima de la cultura medieval imperante para la época. “Shakespeare fue, pues, directa e indirectamente un poeta educado en los clásicos y amante de los clásicos. Ellos fueron su principal fuente de educación. Ellos fueron uno de los más agudos acicates de su fuerza creadora” (Highet, 1949/1954, 319).

1.2.3.- Romeo y Julieta en la literatura y el cine

La principal característica del dramaturgo William Shakespeare ha sido su capacidad de producir obras inmortales, no solo por el brillo que obtuvieron en su época, sino por la relevancia que alcanzan a través de los siglos.

El hombre siempre ha sido, es y será un ser de cuerpo y alma. No puede escapar de su verdadera naturaleza. Y precisamente, cuando se expone a alguna de las obras de William Shakespeare logra identificar hacia donde apunta el drama o la comedia (Centeno y Ranzolin, s.f. p. 75).

Es de allí de donde proviene la universalidad de sus obras. Trata temas profundamente humanos capaces de ser entendido por distintas generaciones, distintos estratos sociales y en todos los ámbitos posibles. Él tuvo esa enorme capacidad de tomar sentimientos universales y trabajarlo independientemente de la fuente que toma para la inspiración de sus obras. Así es como, *Romeo y Julieta* se convierte en una de sus obras más emblemáticas, o bien digamos más conocidas, porque en ella se tocan temas ampliamente conocidos por los seres humanos como el amor y el odio. Por supuesto que no es la única obra, pero para efectos de interés, la atención se centra en ella.

La creación de la obra se ubica entre 1591 y 1595 y se convierte en uno de sus más grandes éxitos perteneciente a su primer período creativo. Las numerosas representaciones de las que fue objeto desde el principio es indicio de que aún en su época la obra gozó de una popularidad inmediata. Hoy en día *Romeo y Julieta* no ha

dejado de ser fuente de inspiración para numerosas adaptaciones de la obra como tal y elementos de nuevas historias. Esto la convierte en uno de los más grandes íconos de la literatura clásica sobre amores imposibles. En el imaginario popular o en el más culto, *Romeo y Julieta* es fácilmente identificable.

En este drama se exalta la tragedia de un amor juvenil y el tema central gira en torno al amor y al odio. La fuente de inspiración proviene de una antigua leyenda de la ciudad de Verona, Italia. Shakespeare no fue el primero en contarla pero sí en inmortalizarla. En esta historia de amor juvenil entre dos personas que pertenecen a familias que deben odiarse, Shakespeare pone en enfrentamiento dos sentimientos contrarios y los coloca en una eterna lucha durante toda la obra para ver cuál de ellos ganará. Por supuesto, aún desde el inicio de la obra, en el Coro (Ordoñez, 1991, p. 5) se ve muy claro el desenlace final.

Dos familias de iguales abolengos, señores,
en el hermosa Verona, lugar de nuestra escena,
alzan nuevas discordias por antiguos rencores
y las manos civiles, sangre civil las llena.
De ese seno fatal de familias rivales
dos amantes nacieron, de malhadada suerte,
cuyo infortunados y terribles finales
la lucha entre su padres sepultan con su muerte.
Los pasos de ese amor, a morir condenados
y el furor de sus padres eternamente vivo,
-con el fin de sus hijos solamente apagado-
han de ser por dos horas de la escena motivo. (...)

Para nadie es, entonces, un secreto que la historia de estos dos amantes terminará en una tragedia, que nace en medio del odio de dos familias que solo morirá con la muerte de estos dos amantes. De hecho, en numerosas escenas los diálogos de los personajes son más premonitorios que otra cosa. Romeo, antes de entrar furtivamente a la fiesta de sus enemigos, los Capuletos, y en la que conocerá a su amada, afirma:

El corazón presiente que una triste consecuencia,
todavía en los astros suspendida,
ha de iniciar su temeroso curso
entre las algazaras de esta noche,

poniendo fin al palzo
de esta vida despreciada
que enciérrese en mi pecho,
con pena vil de muerte prematura.
¡Pero que aquel que marca el rumbo mío,
guíe mi nave! ¡Alegres compañeros,
adelante, por fin! (Ordoñez, 1991, p. 31)

O cuando el Fray Lorenzo (Ordoñez, 1991, p. 49-50) intenta dar consuelo a Romeo por su desdicha de haber sido desterrado justo después de su boda con Julieta por haber dado muerte al sobrino de Lady Capuleto en venganza de su amigo Mercurio:

Se ha enamorado la aflicción de ti y
desposado estás con la desgracia
(...) Sobre tus hombros llevas
una leve carga de bendiciones;
te corteja la dicha en sus mejores atavíos. más tú,
como una moza desdeñosa y arisca, a tu fortuna y a
tu amor les pones cara fosca. ¡ten cuidado, quien
tal hace, desdichado muere!

Shakespeare pues, se vale de otros elementos para generar intriga. Uno de ellos es revelando el final para que el espectador de manera automática se pregunte el cómo estas dos personas llegan al final anunciado. Además, se apoya como ya se ha dicho en un elemento altamente intrigante: en la dificultad que supone para el ser humano amar a quien se debe odiar.

Cabe destacar entonces, que según Edgar Ordoñez (1991) tres son los temas claves que están presentes en la historia: el amor, el odio y el destino.

Shakespeare revela varias visiones del amor a través de sus diversos personajes. En una primera visión del amor, éste es enfocado desde una perspectiva puramente erótica y vulgar. Los criados de los Capuletos, la Nodriza y el mejor amigo de Romeo, Mercurio, en sus diálogos con dobles sentidos, juegos de palabras y comentarios vulgares, ponen de manifiesto este tipo de amor. Por supuesto que la segunda clase de amor al que Shakespeare se refiere, es el que surge entre los personajes protagónicos y al que podría llamarse *amor verdadero*. Pero a éste se le opone el *amor idealizado* y

sufriente que es el que surge entre Romeo y Rosalina y el *amor convencional* representado en el contrato matrimonial entre el prometido y el padre, que surge entre Paris y Julieta. Todas estas versiones que del amor se pueden ver en la obra, contribuyen a realzar la naturaleza auténtica del amor que existe entre los protagonistas y dentro de los cuales implica características que según Ordoñez, (1991, p. 72) son:

(...) la responsabilidad, la madurez, la protección del amado, la defensa de la relación ante cualquier amenaza, la reciprocidad de sentimientos, la confianza incondicional en el cónyuge, la castidad que evita las relaciones sexuales hasta tanto no se haya celebrado la ceremonia religiosa del matrimonio. Esta castidad sin embargo, no excluye la sexualidad, a la que Julieta abiertamente se muestra propensa, cuando en un monólogo invoca la llegada de la noche a cuya sombra anhela encontrarse con su amado.

Características que por cierto, son muy similares a las desarrolladas siglos después por el teórico del amor, Erich Fromm, en su tesis sobre el amor como salvación de la humanidad: el principio del dar, la preocupación, el cuidado, el compromiso, la responsabilidad y el respeto

Otro elemento esencial en la obra es el odio. Su línea argumental no se presenta en la obra de manera continua como ocurre con el amor. Se presenta de manera episódica alterando cada cuánto el curso que toma el amor y culminado así con el fin trágico de los personajes que de alguna manera es consecuencia directa del enfrentamiento entre dos temas contrarios. En la primera escena se presenta el tema del odio como un mal que se va más allá de las familias involucradas y se extiende a los ciudadanos. El tema no reaparece hasta la muerte de Mercurio y Teobaldo que es cuando recrudece y, luego del desenlace, vuelve a aparecer como tema aniquilado y neutralizado. “Su fin, sin embargo, significa el fin de la fuerza que se le oponía: el amor” (Ordoñez, 1991, p. 73). Sin una no existe la otra, una nace en medio de la otra y al morir aniquila el motivo de existencia de la segunda.

Así puede verse que en *Romeo y Julieta* durante toda la obra quedan bien delimitados estos dos temas esenciales: el odio y el amor. En la primera intervención larga del personaje de Julieta, luego de haberse enterado de la verdadera identidad de su

amado, el odio no desaparece de la nota pese a hablar de su naciente amor por él. “Cuando desesperadamente quiere extirpar de su amado lo que tiene de odioso, sólo encuentra el nombre, que es el elemento que lo liga a la familia Montesco”. (Ordoñez, E., 1991, p. 37)

Solo tu nombre es enemigo mío; pues tú
eres tú sólo y no Montesco. ¡Qué es Montesco?
No es mano, pie ni brazo; no es rostro ni tampoco
parte alguna que a un hombre pertenezca. ¡Oh!
Sé otro nombre. En un nombre, ¿qué hay?
Aunque tuviera otro nombre la flor llamada rosa,
igual fragante olor exhalaría. Aunque Romeo así
no se llamara, seguiría teniendo, sin tal título,
las raras perfecciones que posee. ¡Deshazte de tu
nombre ya, Romeo, y a cambio de ese nombre
que de ti no forma parte, tómame a mí toda!

Ordoñez, en su análisis de este fragmento de la obra, afirma que se pone de manifiesto que aquel odio tan antiguo que despierta el nombre de Romeo en Julieta solo queda en un aspecto formal y que por ende “al verdadero amor únicamente se opone odio vacío” (1991, p. 37).

El otro elemento que interviene en la obra es el destino. Según el autor éste se presenta en dos dimensiones: la primera en su sentido fatalista que lleva a Romeo y a Julieta y a su amor a su fin. Esta es una tragedia, los personajes carecen de libre albedrío y no importa lo que hagan siempre estarán en manos del destino y de su final irremediable. Esto se evidencia en el mismo carácter premonitorio de la obra. Desde un principio se sabe el final. Es lo que les corresponde vivir y nada ni nadie podrá evitarlo. Pero también en sus diálogos la amenaza siempre está al acecho. Romeo (Ordoñez, 1991, p. 45) lo afirma luego de la muerte de Mercurio y Teobaldo.

Ese negro destino de este día sobre otros
[días] Más se cierne; el infortunio en él
no ha hecho sino comenzar, otras desdichas
terminarlo deben

Fray Lorenzo, le advierte a Romeo en medio de su emoción por su casamiento con Julieta (Ordoñez, 1991, p. 43):

Los deleites violentos tienen siempre
Violento fin y en su apogeo mueren,
Como el fuego y la pólvora al besarse
Se consumen

El Fray (Ordoñez, 1991, p. 40) también lo anuncia en medio de sus meditaciones sobre las plantas.

La tierra, a un tiempo, es madre [sobre lo que da la vida o la crea: el amor] y
sepultura [y de lo que la quita o la mata: el odio] de la naturaleza, tumba y seno

Todos los diálogos de este estilo contribuyen a ir preparando el terreno para la acción futura y dar la sensación inminente de no poderlo evitar.

La segunda dimensión en la que obra el destino es el del sentido de justicia divina. En esta obra todos sufren por igual y todos pagan por igual. Del lado de los Capuletos dos de sus miembros mueren: Teobaldo y Julieta. Del lado de los Montesco: la madre y Romeo. Y del lado de la máxima autoridad, el príncipe, mueren Paris y Mercurio sus parientes. Él también debe pagar por su mal obrar al no aplicar justicia con mano dura y cuando se debía, para evitar futuros descalabros como los acontecidos. “El destino, en cuanto manifestación de un poder sobrenatural, se convierte en vehículo que restablece nuevamente ese orden social poniendo en práctica una justicia superior que suplanta, se superpone y corrige las deficiencias de la autoridad política” (Ordoñez, 1991, p. 75)

En la actualidad, Javier Centeno y Flavia Ranzolin (s.f.) en su obra *Romeo y Julieta como reflejo de la sociedad contemporánea* afirman que el cine ha sacado jugosos dividendos de las obras del aclamado escritor William Shakespeare. *Hamlet*, *Otelo* y *Romeo y Julieta* han sido las de mayor fuente de inspiración. En el caso específico de *Romeo y Julieta* la más popular y tal vez la que mayor cantidad de

adaptaciones ha tenido, estos autores fijan su atención en dos: la primera hecha por director Baz Luhrmann (1996), y la otra por Renato Castellani (1954).

Esta dos obras, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) y *Romeo y Julieta* (1954), son emblemáticas para estos autores de entre tantas otras numerosas adaptaciones que de esta obra se han hecho para el cine, por dos razones distintas y que se acoplan una a cada una. En el primer caso la adaptación de la obra es bastante libre. La supresión y añadidura de los personajes es libre, así como la de las escenas que se usan para contar la historia. Acá la historia transcurre en el imaginario mundo de una época isabelina del siglo XX en una playa, Verona Beach, con todas las características de una sociedad en pleno postmodernismo, su imaginario y su perspectiva del mundo. El catolicismo, el poder político, la sexualidad y la violencia son sus temas. El Romeo de la historia no es el típico hombre de imagen intachable y se convierte en un pandillero drogadicto, mientras que Julieta es una mujer de carácter. Así pues, esta es una adaptación plenamente libre trasladada a un discurso que se adhiere a plenitud a la cosmovisión y a las costumbres de una sociedad postmoderna.

Por otra parte, *Romeo y Julieta* de Castellani, sí es lo que se llamaría una adaptación en regla por su fidelidad con la obra original, todo lo original que se puede ser entre un medio y otro tan distinto como lo son el cine y el teatro, sin embargo, esta obra no es la única que procura ser fiel a la obra. Lo que hace distinto este film de otros es que en el de Castellani se sintetiza toda una cosmovisión en cuanto a costumbres y estética del siglo XV y XVI. A través de imágenes, uso de paletas de colores, puestas en escena, vestuario y de más se conjugan en un discurso audiovisual no solo para comunicar la historia en sí de la obra, sino para transmitir información sobre los grandes exponentes del Renacimiento en las artes. Durante la película se encuentran referencias que aluden bien a través del color, bien a través de la disposición de los personajes o bien a través de la mención del nombre de una misma obra de arte, a los grandes exponentes del Renacimiento.

Así pues, “mientras Castellani apela a la fidelidad con los usos y costumbres que imperaron durante los siglos XV y XVI; Luhrmann prefiere traer la obra a tiempos actuales y reconstruirla dentro de la sociedad de finales del siglo XX” (Centeno y Ranzolin, s.f., p. 79). Ambas son entonces fieles a la estética de la época que quieren reflejar en una adaptación de una misma obra literaria.

1.3.- TRÁFICO DE ARMAS EN AMÉRICA LATINA COMO CONTEXTO DE LA HISTORIA

1.3.1.- Datos sobre el tráfico de armas

Después de las drogas, las armas encabezan la lista de productos que se comercializan ilegalmente en todo el mundo.

En una entrevista de Ima Sanchí (2004), Lora Lumpe —analista política, asesora de Amnistía Internacional y Human Rights Watch y autora de *“Tráfico de armas: el mercado negro mundial de armas ligeras”*— explica muy bien el proceso que está detrás de todo la red del tráfico de armas. Para ella la década de los 80 ha sido una de las más violentas y sus principales suministradores de armas fueron Washington y Moscú. De hecho, declara que los EE.UU. “ha utilizado el tráfico de armas para suministrar material a grupos de rebeldes en muy distintos países con la pretensión de derrocar a sus gobiernos”. (Sanchí, 2004: ¶ 12)

El *stock* armamentístico se formó a raíz del excedente de producción de armas durante la guerra fría y al que luego se le sumaron las armas que quedaron en desuso “por la disolución de la Unión Soviética, el derrumbe del Ejército Rojo y la irrupción de varias repúblicas e incluso de unidades militares que, en algunos casos, se apropiaron de dichas armas y, en otros, las vendieron”. (Sanchí, 2004: ¶ 14). Pero otra fuente importante viene de grandes almacenes de Norteamérica en donde a cualquier ciudadano

sin antecedentes penales se le hace muy fácil la posibilidad de comprar armas durante las 24 horas del día que luego puede comercializar en las fronteras mexicanas.

En un artículo publicado en Amnistía Internacional por Abelardo Silva (2008), Santiago O'Donnell afirma que las exportaciones de Estados Unidos a América Latina no se limitan al armamento pesado de uso militar, sino que le da incluso más peso a las armas cortas y ligeras como ametralladoras, granadas y lanzamisiles portátiles. “Esas mismas armas regaron con sangre la selva colombiana, las favelas brasileñas y las fronteras mexicanas”, afirma. (¶ 6)

En cuanto a los corredores de armas, habrá quienes participen en acciones legales, pues son contratados por los mismos gobiernos para comerciar armamentos para funcionarios públicos y militares y para que se dediquen a los complejos trámites de papeleo y transporte. Sin embargo, hay quienes participan tanto de esos trámites legales como de los ilegales. Lumpe (Sanchís, 2004: ¶ 28) afirma que:

La creciente inquietud pública respecto de los derechos humanos también ha llevado a varios gobiernos a delegar el suministro clandestino de armas en corredores privados. Pero el gran negocio se hace con armas robadas, confiscadas o stocks que los propios funcionarios venden.

El problema es que casi ningún país lleva un registro de estos corredores y se les hace muy fácil cambiar de identidad y de base de operaciones. El control sobre ellos es casi nulo por no decir inexistente.

Según Lumpe (Sanchís, 2004: ¶ 24), el transporte se hace bien por contrataciones de flotas de aviones o de barcos privados o comerciales. Los dueños de estos transportes son pues, expertos en la falsificación de documentos, en la ocultación de la mercancía ilegal y dar la apariencia de transportar otro tipo de mercancía. “Debido a la globalización se han reducido las fronteras y las inspecciones y controles en los puertos”, dice. Muchas veces los corredores privados ni siquiera ven la mercancía directamente.

No son los traficantes individuales, sino los gobiernos, los que hacen más daño cuando trafican. Si un gobierno decide entrar en el mercado negro de tráfico de armas las consecuencias son terribles, porque tejen una red potentísima de gente que trabaja para ellos en este mercado negro. Luego, todas esas personas que participan están protegidas, porque forman parte de un plan de estado (Sanchís, 2004: ¶ 34).

De un informe realizado por la ONG argentina Asociación para Políticas Públicas sobre las transferencias legales de armas en América Latina entre 1994 y 2006 –sustentado en la base de datos de comercio exterior de la ONU–, O’Donell (Silva, 2008: ¶ 15) destaca que “el principal exportador de armas a la región es Estados Unidos, con un 33,2 por ciento del total, seguido por Israel (10,4%) y Sudáfrica (8,6%)”. Según Diego Fleitas, autor del informe, esto evidencia lo irónico de que EE.UU. tenga tanto interés en la seguridad siendo el principal exportador de armas, armas que no solo alimentan la violencia existente, sino que son desviadas hacia el crimen organizado y el terrorismo.

El tráfico de armas ligeras, según O’Donell (Silva, 2008: ¶ 7), es capaz de mover unos seis mil millones de dólares por año.

Y menos de la mitad de los países exportadores informa sobre sus ventas. Las armas livianas causan el noventa por ciento de las bajas en conflictos armados a un ritmo de al menos 140 muertes por hora, más que la epidemia de sida en su peor momento.

Así el informe que señala O’Donell revela que:

Colombia es el principal importador de armas con un 37% (US\$ 868 millones) seguido por México con un 18% (US\$ 431 millones) y Brasil con el 10% (US\$ 232 millones). Justamente se trata de los tres países que más problemas tienen con el paramilitarismo y el narcoterrorismo (Silva, 2008: ¶ 16).

Mientras esto representa una tragedia para los países que deben lidiar con el exceso de violencia y muerte en sus calles, países exportadores como EE.UU., Rusia, India y China se encargan de darle una visión de simple comercio y hasta necesario pues

“las armas no matan, sino la gente que las usa. El mundo es peligroso y hay que defenderse” (O’Donell, publicado por Silva, 2008: ¶ 26).

O’Donell en su informe también proporciona información sobre el crecimiento en la compra de armas por parte de Venezuela (482%) seguido por Colombia (158%). Si Colombia había sido ubicado en el primer puesto como principal importador, el que Venezuela en los últimos años lo supere en cifras sugieren que entre ambos países se haya iniciado una carrera armamentista.

Venezuela se encuentra, entonces, dentro de los 15 países más inseguros del mundo y con la mayor tasa de homicidios en América del Sur. Sin tener conflictos bélicos tiene una tasa de homicidios de 52 personas por cada 100 mil habitantes. En cambio, Colombia con toda su historia de conflictos con grupos insurgentes, tiene una tasa de homicidios de 33/100 mil habitantes, y México, con sus asuntos de narcotráfico, apenas presenta 8 homicidios por cada 100 mil habitantes.

Leonardo Prieto, presidente de la ONG Redes por la Vida, afirma que es muy fácil obtener un arma. “Un porte sale 4 mil 800 bolívares y limpiarla cuando está ‘encochinada’ sale 4 mil; es decir, puedes tener un arma que esté involucrada en robos y muertes pagando una módica suma” (Dam, 2011, ¶ 14)

Prieto alega que aunque han existido tres leyes de desarme –una en 1928, otra en 1939 y la última en el 2002– todas ellas para tener control de armas, ninguna es para evitar que personas ajenas a los cuerpos policiales y militares las porten. Por ello, es que la directora de la ONG Control Ciudadano, Rocío San Miguel, afirma que al Estado venezolano le hace falta voluntad para avanzar en materia del control de armas legales e ilegales y en el desarme de la población civil porque ni siquiera él maneja la cantidad de armas de fuego que están en manos de civiles, peor aún que ni siquiera sus organismos de seguridad manejen la contabilidad de su stock.

Siendo éste un tema de vital importancia para las naciones, muchos son los estudios y análisis que se han hecho acerca de las implicaciones, causas y consecuencias del tráfico de armas. Es pues tema obligatorio para la Organización de las Naciones Unidas (ONU), por ello muchas son las ONG que se dedican a hacer estudios para encontrar soluciones y señalar culpables. Amnistía Internacional, principal organización de derechos humanos; Oxfam, agencia que se dedica a la ayuda humanitaria; y, ONG como Fundación Arias para la Paz y Viva Río trabajan directamente con la ONU para lograr mejoras. En Venezuela, ONG como Redes por la Vida y Control Ciudadano se dedican a ser lo propio en el país.

1.3.2.- ¿Qué representa para una sociedad el tráfico de armas?

Ricardo Sánchez, diputado a la Asamblea Nacional por el Estado Miranda, miembro de la Comisión Política Interior y miembro de la Comisión Para El Desarme, en una breve declaración establece tres elementos claves que justifican el tráfico de armas en el contexto venezolano:

Un elemento que tiene que ver con el auge de la delincuencia organizada que cada día busca mecanismos de armarse de manera mucho más sofisticada que los cuerpos de seguridad y que tienen la responsabilidad de combatirlos. Dos el tema de la facilidad con que este tipo de delitos tiene, no por hacer apología, pero efecto, este tipo de delito tiene, es decir, hay más controles internacionales, por ejemplo, para la importación de medicinas y de alimentos que los controles que hay para el tráfico de armas de fuego, tanto armas largas o como armas cortas. Y el tercer elemento tiene que ver a nuestra consideración, tiene que ver con el elemento de poder aspiracional que significa tener armas de fuegos de alto calibre y alta potencia, no, hay un elemento que tiene que ver con la virilidad y la masculinidad. O sea, tener un arma de fuego, sobre todo en nuestras barriadas dignifica, está empoderado. Es el tema de los modelos conductuales de ejemplos. (R. Sánchez, comunicación personal, Junio 26, 2012)

Así se refiere al hecho de que en nuestra sociedad venezolana en los sectores populares se le dé prioridad a seguir esquemas con antivalores que a los que sí tengan valores. Se prefiere seguir al que tiene un arma y que somete al ciudadano común, que al que opta por destacar en el deporte o en las artes.

Por otra parte, otro foco de atención sobre este problema que aqueja a los países de América Latina y África se debe a la oferta y la demanda. Precisamente existe demanda porque existe la oferta, pero de igual modo no existiese la oferta si no hubiese la demanda. “Son los países desarrollados, industrializados, los mayores beneficiarios”. (R. Sánchez, comunicación personal, Junio 26, 2012). Y esta demanda es originada en los conflictos bélicos y políticos de los países subdesarrollados.

Sánchez mencionó como principales exportadores de armamento y por ende a los mayores beneficiarios a EE.UU., Holanda, China, Rusia y Alemania. Él afirma que los “perros de la guerra” son los que realmente sacan provecho del tráfico de armas y mucho más por los pocos controles que existen en torno a este ejercicio.

Una vez más, queda de manifiesto que la razón por la que el tráfico de armas ha tenido tanto auge es porque efectivamente este es un negocio, “que bueno o malo, tiene influencia en los parlamentos del mundo que son lo que en definitiva tienen la responsabilidad de generar los controles” (R. Sánchez, comunicación personal, Junio 26, 2012). Los mayores beneficiarios del negocio de la muerte estarán dispuestos a hacer lo que se requiera para mantener los beneficios que ofrece el tener tan pocos controles y la capacidad de hacer dinero fácil libre de impuesto. Pero peor aún es la disposición de los políticos para negociar con ellos e influir en los hilos de los parlamentos para inclinar la balanza a su favor. Todo esto está sujeto también a la voluntad política de los gobiernos, a su ideología y a sus objetivos.

El tráfico de armas es un negocio y la sociedad siempre se movilizará de la misma manera en torno a un nicho de mercado. Unos se comportan como consumidores, por diversas razones, pero consumidores al fin, y otros serán los comerciantes que sin escrúpulo de utilidad, son capaces de vender lo que sea necesario para la consecución de las regalías.

1.4.- EL GUIÓN COMO OBJETO INESTABLE

1.4.1.- De la idea al film

Francis Vanoye (1996), en su obra, expresa que “el guión es todo lo que se escribe antes, durante o con vista a la elaboración de una película. Pero el guión puede ser también, (...) un tipo de texto que responde a las reglas precisas, a prescripciones normativas (...)” (p. 13-14), esto un tanto para explicar el carácter inestable del guión.

Esto pone de manifiesto la utilización del guión en dos ámbitos, primero como *guión-programa* en el que se organiza el plan de rodaje de una estructura dramática, y segundo como *guión-dispositivo* en el que el guión queda abierto a lo que pueda suceder dentro del período de rodaje, los encuentros y a las ideas del autor. Así pues, en medio de estas dos posturas de “el guión rige al filme o el guión sirve al filme” (Vanoye, 1996, p. 19), se ha ido movilizand o toda la polémica de la utilización del guión como eslabón dentro de la cadena de producción de un producto audiovisual.

Pero es que además, el guión también es inestable porque no es una cosa pero tampoco termina por ser la otra. Un guión situado entre la literatura y el cine, no es una elaboración de un texto como una novela u obra de teatro porque las descripciones solo existen de manera esencial y el mundo interior de los personajes y la narración quedan nulificadas. Pero tampoco termina de ser el filme porque no son las imágenes y el sonido de éste.

Vayone (1991) citando a Pier Paolo Pasolini, escritor, poeta y director de cine italiano, define al guión como “estructura tendente hacia otra estructura” (p. 19). “El guión se deteriora en y por el filme” (op. Cit.) pues él solo existe con el fin último de la producción y una vez que cumpla la función su período de vida útil terminó. Así pues, en la construcción del guión, según Fransis Vayone (1991, p. 14), se pasa por etapas previas y posteriores a ésta:

- a- La *sinopsis* que es el resumen de la historia y pudiese tener un esbozo del guión o ser escrito después de que el guión este escrito por completo
- b- El *tema* es un resumen de la trama de la película con sus personajes, acciones e incidencias.
- c- El *tratamiento* que es la historia pero enfocándose en la intriga, su progresión, la estructura dramática y el esbozo de diálogos.
- d- La *continuidad dialogada* es entonces la distribución de la historia en escenas y secuencias, las descripciones de las escenas y sus diálogos.
- e- El *guión o script* por su parte es el texto narrativo-descriptivo escrito con miras al rodaje.
- f- *Découpage Técnico* mientras tanto contiene información específica de planos, movimientos de cámara, efecto sonoro, entre otros, lo que presupone presupuesto y un plan detallado.

Ese guión cuya vida se limita por y para el filme solo es editable en su presentación de *continuidad dialogada* “sobre la base del filme terminado, o pseudoguiones novelados”. Y justo por este carácter de ser algo que en un futuro implica su conversión en otra cosa, los guiones también implican puesta en escena. El guión como propuesta para la elaboración de una producción audiovisual está involucrado en todo lo que tiene que ver con el proceso de producción y postproducción. “Está presente (...) en los niveles de los contenidos, de los dispositivos narrativos, de las estructuras dramáticas, de la dinámica y perfil secuenciales y, finalmente, de los diálogos” (Vanoye, 1996, p. 20) y por esto es por lo que el guión está tan involucrado en el tema de puesta en escena junto con los elementos relacionados con el plan de rodaje.

Ahora bien, si se ha dicho que el guión forma parte de la cadena de la producción audiovisual, guía abierta o cerrada en el que se sustenta el contenido, allí están al menos las directrices básicas de hacia dónde se encaminará todo el proyecto, entonces, ¿de dónde se originan los guiones?, ¿qué los motiva? Esto es invariable, pues el punto de partida bien pudiese ser el germen de una historia basada en experiencias reales o ficcionales, o bien surgidas por encargos hechos al cine como instituciones, o bien por el deseo de tratar temas específicos como el orden político, las pasiones humanas, entre otros. Estos elementos pueden conjugarse en mayor o menor grado como fuente de creación para una historia que contar. En muchos casos, el tema y la historia son concebidos como un solo elemento sin que se puedan separar porque son consustanciales. Pero de cualquier modo, lo que está detrás de la acción dramática son las pasiones humanas, nada que no se haya inventado ya, pero que sigue sin perder vigencia porque va directo a la fibra del ser humano. Esto es lo que ha garantizado el éxito de Shakespeare. Aunque para un arte distinto, el teatro, este autor desarrolló su capacidad para hablar de temas universales que sólo dejarán de despertar interés en la humanidad cuando ésta deje de serlo. Por esto es que nunca pierde vigencia y prueba de ello es que el cine no ha dudado en adaptar al medio muchas de sus obras.

Para Syd Field, por su parte, lo esencial para comenzar a escribir ese manual, que no termina de ser una obra literaria pero tampoco es el filme en sí, es el tema y su estructura. Bien porque se desea basarse en un hecho anecdótico o porque se tenga que realizar un encargo, lo primero que debe tenerse en la mira es el tema, su estructura, el personaje y la acción. Aún antes de pensar en la primera escena esto debe tenerse claro.

Escribir un guión es un proceso que se realiza paso a paso. Primero se busca el tema; luego se estructura la idea, luego se elaboran las biografías de los personajes, luego se realizan las investigaciones necesarias, luego se estructura el Acto I en fichas de 9 x 15; luego se escribe el guión, día a día, primero el Acto I, luego el Acto II y el Acto III. Cuando se termina el primer borrador de “palabras sobre el papel” (la primera versión en forma de guión), se hacen las revisiones y cambios básicos para reducirlo a la extensión adecuada, y luego se retoca hasta que está listo para ser enseñado. (Field, s.f., p. 14)

Para establecer el tema, se tiene que tener, entonces, plena claridad de lo que se quiere escribir y poder resumirlo en unas cuantas frases y a un personaje. Esto es de vital importancia porque:

un guión sigue una línea de acción narrativa determinada, concisa y ajustada, una línea de desarrollo. Un guión siempre se mueve hacia delante, siguiendo una dirección, hacia la resolución. Hay que mantener el rumbo a cada paso del camino; cada escena, cada fragmento tiene que llevarlo a alguna parte, haciéndolo avanzar en términos de desarrollo argumental. Resulta muy fácil perderse en el laberinto del proceso de escribir día a día. (Field, s.f., p. 14)

Así pues, lo primero por lo que se debe iniciar para llegar al paso concreto del guión es por el tema ya que éste será la guía que demarcará la estructura que el personaje y la acción han de tomar dentro de una línea argumental dramática.

Pero el tema no es suficiente. “Un guión es una historia contada en imágenes, diálogos y descripciones, dentro del contexto de la estructura dramática” (Field, s.f., p. 19) Así que es esencial tener clara la estructura, saber en qué punto comienza y en cuál termina. Field define esta estructura como “una progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática” (s.f., p. 20) y es justo ella la que le dará forma dramática a la historia.

1.4.2.- Construyendo un guión

Historia y narrativa

Una cosa es la historia propiamente dicha y otra es el modo en cómo es contada (narración). Una narración bien trabajada puede dar un cariz distinto a una historia carente de sorpresas.

Michel Chion (1992) llama la atención sobre la distinción entre historia, a la que demarca como el argumento o diégesis, y el discurso, como el modo del relato. Así pues, una historia puede ser contada en diferentes medios (cine, teatro, novela), mientras que el discurso es el espacio que cada uno de esos medios podría utilizar para contar la historia. En este estadio no importa lo que se cuenta, sino el cómo se cuenta y es

justamente esto lo que hace posible que el cine pueda inspirarse de cualquier fuente para crear un discurso. Pero también es precisamente esto lo que explica el cómo una misma historia contada desde modos de discursos diferentes pueden causar sensaciones distintas en el público.

Es esencial, entonces, pensar la narración cinematográfica en función de la historia que se va a contar. De ella depende la fuerza que pueda tener una historia. De nada sirve hablar de un misterio si se cuenta de manera lineal. La historia y la narración van de la mano para juntas crear un discurso acorde con el tema.

Personajes

Syd Field en su obra *El manual del guionista* define al personaje como:

El corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. Los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guión; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guión. (s.f., p. 39)

Un personaje es definido en tres dimensiones: profesional, personal e íntima. Un buen mecanismo para desarrollar al personaje es escribir la biografía del personaje principal desde su nacimiento hasta el inicio de la historia lo que se llamaría el lado interior del personaje. Mientras que el lado exterior es todo aquello que se cuenta desde que inicia el filme hasta su final. En el lado exterior solo se verá una punta del iceberg que constituye el lado interior del personaje. Por supuesto que esta práctica de construcción del personaje ayuda a que el personaje sea más sólido en el transcurso de la historia. Field (s.f.) aconseja que para construir buenos personajes hay “que llegar a conocerlos como la palma de su mano, saber cuáles son sus esperanzas, sueños y temores, lo que les gusta y lo que no les gusta, sus antecedentes y peculiaridades” (p. 39)

Michel Chion (1992) aconseja que cada uno de los personajes tenga una característica dominante resumible en una sola palabra como *frialdad*, *insolencia*. Y en

cuanto al personaje principal, que debe ser interesante, no ser cliché, tener fuerte oposición con el antagonista y guardar cierta coherencia. De allí la práctica de construir todo un mundo interior. Esta coherencia estará garantizada si se conoce todo lo que motiva al personaje y justamente a partir de allí se podrán construir personajes contrastantes, sobre todo con el personaje principal, y que se hagan resaltar mutuamente por las conductas que cada uno toma. De la construcción de buenos personajes dependerá el desarrollo de una buena historia.

Chion concluye que entre los grandes autores de guiones el pensamiento general es que solo se requiere de un personaje principal en torno al cual los demás personajes serán contruidos por antagonismo o por solidaridad con éste, que vendría a ser como la médula espinal de los otros personajes.

Por otra parte, es esencial combinar la dimensión psicológica del personaje, su carácter, con la acción. Sin embargo, Chion advierte que esto no es tan fácil como se dice porque en ocasiones, los caracteres fuertes de los personajes se sobreponen a las acciones y ellos son quienes la dirigen, pero cuando es la acción la que domina en exceso entonces los personajes parecen más unas marionetas que personajes creíbles. A esto, Field plantea dos alternativas, o se construye primero la idea del guión y en función de ello a los personajes, o se construye al personaje y luego las acciones que estos viven. Sería un guión de acción o uno de caracteres. Para Field (Chion, 1992, p. 98) “*Action is Character*”. La acción es lo que define al personaje y el asunto entre acción y carácter se resuelve estableciendo la *necesidad dramática* del personaje que es justamente lo que él quiere conseguir, ganar, lograr el personaje durante todo el guión, y creando los obstáculos que impidan dicho deseo.

Así que ¿cuál es el secreto de un buen personaje? ¿El conflicto? Por supuesto. ¿Sus antecedentes? Por supuesto. ¿Su personalidad? Por supuesto. Pero estas cualidades son sólo partes del todo. Para poder crear un personaje es necesario establecer primero un contexto para ese personaje; de ese modo, más adelante podremos colorear y matizar las diferentes características y peculiaridades. (Field, s.f., p. 40)

Pero esta construcción del personaje estable que denota coherencia en su carácter y por ende en sus acciones, no significa la ausencia de conversión del personaje. De hecho, el no existir una *conversión o cambio* en el personaje luego de haber vivido una experiencia, se percibe como un error. Michel Chion afirma que “desde cierto punto de vista, cualquier historia digna de ese nombre sería una historia de formación, de iniciación y de conversión” (1992, p. 100). Lo que sí está mal es una conversión repentina y arbitrariamente. Estos cambios del carácter en el personaje dan la sensación de comodidad del guionista y esto también es un grave error.

En efecto, es de una facilidad tentadora, para resolver sin mucho esfuerzo una situación compleja en la que uno se ve atascado, el postular en uno de los personajes un cambio de actitud o de opinión: no quería y si quiere. Él que solo pensaba en su interés inmediato, se convierte en un modelo de altruismo. Ella lo amaba, ya no lo ama. (...). (Chion, 1992, p. 100)

En efecto, una historia en la que se generan cambios en los personajes, pero no dejan una enseñanza, da una sensación de vacío en el público.

Otros elementos que desde el punto de vista de Field (s.f.) en su obra *El manual del guionista* expone como elementos para construir un buen personaje aparte de *la necesidad dramática y el cambio*, son *el punto de vista* que es la manera en cómo éste ve el mundo; y *la actitud* que éste pueda tener dándole una mayor profundidad al personaje.

Diálogos

Chion (1992) en su obra *Cómo escribir un guión*, citando a Syd Field (p. 87), establece que la función del diálogo es la

Hacer avanzar la acción
Comunicar hechos e informaciones al público
Establecer sus relaciones, los unos con los otros
Revelar conflictos y el estado emocional de los personajes
Comentar la acción

Pero también recalca que ciertamente deben dar información pero sin detener la acción, y más que información, deben comunicar emociones. Señala que el diálogo adquiere importancia en la medida que refleja cambios. Así pues, los diálogos deben ser verosímiles, interesantes, caracterizar al personaje, hacer reír y tener subtextos, comunicar más de lo que dicen.

Otra característica que Michel Chion señala es el dinamismo de los diálogos. No deben quedarse en un juego de preguntas y respuestas. Dentro de sus consejos, afirma que podría responderse de manera negativa a las preguntas, en ocasiones establecer ausencias de reacción ante una réplica, repetición de la última palabra dada por el interlocutor, responder con otra pregunta, evitar la racionalidad y dar más emociones, tener una meta como sembrar dudas o interrumpir. Estos son algunos de los consejos que Chion cita de autores como Field, Swain y Herman para poder inyectarle mayor dinamismo a los diálogos.

El diálogo también debe reflejar al personaje, por lo que “no [se puede] cometer errores prestando a los personajes un vocabulario, un lenguaje que no les convengan” (Chion, 1992, p. 89). A esto se refiere con la caracterización del personaje por lo que los diálogos terminan siendo tan importante como el mismo vestuario del personaje.

Los diálogos también deben dar la sensación de realidad pero ni por asomo pueden parecerse a los de la vida real, llenos de redundancias, estancamientos y despropósitos. Ellos deben ir directo al punto y por supuesto que más cortos. La palabra escrita no es igual a la hablada. La segunda es más difícil de digerir que la primera, por lo que debe ser más corta. “El equilibrio del diálogo debería encontrarse entre la excesiva concentración del texto escrito, y el carácter demasiado diluido de la verdadera conversación ‘realista’”. (op. Cit.)

Pero la calidad de un diálogo no está sujeta a la brillantez de la réplica, sino a su ubicación en contexto con la situación del momento. Podrá existir un intercambio de

palabras corrientes, pero enmarcado en una situación determinada, este diálogo adquirirá sentido, emoción y sobreentendidos. No se debe echar mano de los diálogos para salvar flojeadas del guión. La imagen debe tener primacía sobre ellos.

Para enriquecer y dar mayor dinamismo a los diálogos se pueden desarrollar el arte del contrapunteo y el del sobreentendido. En el caso del contrapunteo se usa el diálogo indirecto y su fuerza está en la indiferencia de los personajes de la escena que están viviendo en el momento. Así se podrían usar diálogos tranquilos en una escena de fuerza dramática. En el segundo caso, el sobreentendido, se dicen las cosas indirectamente y por insinuación y por lo tanto con mayor elegancia y agilidad. Es el arte de decir más con menos palabras. Usar el recurso de la mentira u omisión, decir medias verdades, también enriquece la trama y las conversaciones entre los personajes.

Lugar

Se dice que el atractivo del cine es la capacidad que tiene de trasladar al espectador a una multiplicidad de lugares. Sin embargo, en el cine se trata precisamente de anclar la historia en uno o dos lugares de referencia. Así pues, es absurdo pensar que la multiplicidad de lugares le da a la obra un carácter más cinematográfico.

Michel Chion afirma que las locaciones también están sujetas a una serie de características como su naturaleza: un cuarto, una sala; su modo: solo, poblado, lujoso; el propósito: funcionalidad en la historia; su situación: el lugar donde se encuentre; su relación con uno o más personajes: escape, refugio; y el ambiente que del lugar se desprende y que al igual que a un personaje también se puede caracterizar.

Los lugares, por su parte, deben ser tomados en cuenta de acuerdo a su función. Así pues, en una escena, la acción ocurrida en un lugar puede apoyar la funcionalidad del lugar (los personajes comen en un comedor) o bien puede contradecirla al darse en la escena acciones incongruentes con el lugar (los personajes tienen sexo en una capilla).

Acción

El cine es acción. La esencia es comunicar con acciones antes que con palabras. Acción es todo aquello que hacen los personajes frente a pantalla. Chion (1992) aclara que esto nada tiene que ver con la historia puesto que pueden existir muchas escenas cargada de acción, pero carentes de historia. Es aconsejable describirlas con precisión usando adjetivos y adverbios pero al tiempo, ser concisos.

Tiempo

En cuanto al tiempo, en el cine no existe ni el pasado ni el futuro. Todo lo que ocurre, lo hace en presente. Así pues, aunque se utilicen escenas para narrar acciones ocurridas en el pasado en relación con historia que se cuenta, ese *flash-back* “una vez situado en la cadena cronológica, siempre se cuenta en presente” (Chion, 1992, p. 109).

Así pues, el cine o medio audiovisual ha establecido unos códigos para expresar cuando una escena se desarrolla en el pasado y los plazos de tiempo entre cada escena. Este recurso puede ser útil en un filme que busca crear intriga o confusión en el espectador. Se tiende a pensar que las escenas que se suceden unas a otras ocurren de manera lineal en el tiempo, si no se indicase un flash-back el espectador pudiese creer que sigue con la continuidad en la historia para luego quedar desconcertado al darse cuenta que no lo era.

Por otra parte, el tiempo entre escena y escena (*time lapse*) puede darse bien por diálogos discretos que ubiquen al espectador en el tiempo, o bien por el ritmo y duración de una escena. Esto puede también propiciarse con el manejo en proporción de escenas diurnas y nocturnas, e indicando si la escena siguiente corresponde al día siguiente o a otro día.

Secuencias

A la secuencia se le define como el “conjunto de escenas unidas, conectadas por una idea, un motivo, una situación, una acción” (Vanoye, 1996, p. 104), mientras que la

escena es una unidad narrativa menos densa que la secuencia y viene determinada por un cambio de lugar o de tiempo. Así pues, el tiempo de una escena está relacionada con una duración diegética, real, pero el tiempo de una secuencia, por su parte, implica elipsis temporal. Puede hablarse de secuencias alternadas, paralelas o episódicas.

La elipsis es el alma de las narraciones secuenciales. Vanoye (1996) afirma que su función es rítmica, dramática y narrativa. Sirve bien para acelerar las acciones, pero también es de gran utilidad para insertar elementos de *suspense* y sorpresa al omitir un hecho o una acción. “La elipsis está entonces al servicio de la discontinuidad y la fundamenta en beneficio de efectos estéticos diversos, emanados sin duda de modelos secuenciales tomados de otras formas de expresión” (p. 110).

Otro dispositivo del discurso secuencial es la alternancia. Esta alternancia se evidencia en tiempos fuertes/débiles, tensión/distención, escenas visuales/dialogadas, de día/noche, interior/exterior. “Todo esto se basa en la dialéctica de la necesidad y su satisfacción, en la necesidad de colmar las expectativas del espectador tras haberlas creado, y de rehabilitar después su deseo” (Vanoye, 1996, p. 111). Se pueden alternar así discursos secuenciales duros con otros un poco más difusos donde no se ven mayores cambios ni variación de intensidad.

La gradación también contribuye con este discurso. Las más de las veces tiende a ser ascendente desde el punto de vista *numérico* (de acontecimientos, de personajes o de elementos referenciales); *rítmico* (de aceleración o ralentización); e *intensiva* (de emociones cada vez más fuertes).

1.4.3.- Juego de pistas

Psicología del juego

El juego como práctica dentro de la historia ficcional “permite construir figuras, objetos, relaciones intermedias entre lo real y lo imaginario” (Vanoye, 1996, p. 33). Pero

la selección de este juego debe ser pensado en función de reflejar la problemática de los personajes.

Pero también como matrices ficcionales el juego tiene su función como *juego de pistas* para el desarrollo de la trama (tales como las policiales) que combinadas junto a otros tipos de juegos insertos dentro de la trama, bien pudiesen servir para aumentar la metáfora y la intriga. El juego le da al guión una dimensión combinatoria “de situaciones, de desplazamiento de personajes-peones sobre un tablero-intriga (...), disposición de escenas y figuras en función de un número limitado de posibilidades” (Vanoye, 1996, p. 35).

Vanoye señala en su obra *Guiones modelos, y modelos de guión* que el juego implica una confrontación con el azar o el cálculo o con ambas. Así pues, compara con un juego a aquellos guiones que involucran al espectador con su maquinaria narrativa y emocional, estos juegos con toda la intención calculan los azares para manipular tanto al personaje como al espectador y los convierte en “víctima de una hábil maniobra sostenida por un guión bien tramado”. (1996, p. 35).

Mantenimiento de la intriga

El suspenso es “una estrategia para generar y mantener el interés en el espectador” (Zavala, s.f., ¶ 10)

Es esencial para mantener la intriga el sentido epifánico de la anécdota: una revelación súbita al protagonista y al espectador en el momento climático del relato. Pero esta revelación puede encontrar un final sorpresivo siempre y cuando sea coherente con el resto del relato, “y que lleve al lector a tener la sensación de que este final era inevitable desde la perspectiva de las opciones posibles” (Zavala, s.f. ¶ 12). Así pues, la revelación, el final sorpresa y esa sensación de inevitabilidad en retrospectiva son elementos esenciales para mantener la intriga en una narración.

Lauro Zavala menciona varios tipos de suspenso, uno basado en el misterio, otro en el conflicto y otro en la anticipación y sorpresa. El que está basado en el misterio, el espectador sabe que existe un secreto pero no sabe la solución del mismo. En el de la anticipación, el espectador sabe lo que sucede y lo que despierta el interés es él cómo se llegó a ese punto. El tercer tipo de suspenso está relacionado con la toma de decisión. Así pues Zavala (s.f.) explica que

En el suspenso definido por el conflicto se evoca la incertidumbre del lector o espectador acerca de las acciones de los personajes, y se resuelve por medio de las decisiones tomadas por ellos mismos. De estas decisiones, suspendidas por el narrador hasta el final, con el fin de mantener la atención del lector, depende la estructura básica del relato (¶ 21)

Sin embargo, el suspenso es muy distinto a la sorpresa. En el primer caso, se le brinda al espectador cierta información en la escena clave para mantenerlo en tensión. En el caso de la sorpresa, lo que sucede es que algo que no se espera se revela en el punto clave. Acá el espectador no sabe de la existencia de un secreto sino hasta uno de los puntos clímax de la historia y es sorprendido.

El cuidado de revelar cierta información en el momento preciso (momento de exposición) y el de ubicar al espectador en un punto de vista de acuerdo a la información que se les quiera hacer saber, son elementos muy útiles para jugar con el espectador, producir equívocos, desorientación e incitación a que descubran el misterio. Con estos elementos bien se podrían ir revelando ciertas pistas, de manera diseminada y paulatina, para contribuir a la solución del secreto o para confundir al espectador.

Ubicar al espectador en una posición que mantenga sesgado su acceso a la información, es un gran aliado del suspenso. La parálisis, la supresión relevante de información para entender el filme, contribuye a eso. Esta supresión es de un hecho importante para el héroe y el mismo narrador, pero se deja al margen al espectador hasta el momento clave.

Otro elemento es la anticipación, generar en el espectador esa sensación en cada escena que le motive a preguntarse qué sucederá después. Acá es esencial adelantarse al espectador y evitar las respuestas comunes a esa anticipación, usar el elemento sorpresa, siempre y cuando esté en consonancia con la historia. El *Hareng-saur* es un truco cuyo único objetivo es el de desviar la atención de la anticipación implementando pistas falsas.

Por último, la implantación consiste en introducir un elemento, un personaje, una locación, un detalle que será útil para la intriga en un momento dado, pero el momento en el que pasa a formar parte de la historia da la sensación de no serlo. Algo que Chion señala es la importancia de no dejar sentir en el espectador la futura importancia que tal elemento tendrá en el futuro desarrollo de la historia.

Así pues el suspenso de decisión, el punto de vista, el momento de exposición, la parálisis, la anticipación, el *hareng-saur* y la implantación son elementos que contribuyen con el mantenimiento de la intriga.

Solución apropiada de la intriga

El secreto para solucionar apropiadamente una intriga está en la misma esencia del suspenso. Tal como lo dijo Zavala, la revelación, el final sorpresa y la sensación de inevitabilidad en retrospectiva son esenciales para crear el suspenso, no son las únicas características presentes, pero sin ellas no hay suspenso, y he acá la frase clave, la inevitabilidad en retrospectiva. Mediante el juego de pistas, el manejo adecuado para sembrar la intriga y la confusión en el espectador y el personaje, al finalizar la historia y llegar a la solución, no del conflicto en sí, pero sí del enigma, el espectador debe sentir que a lo largo de todo el filme se le han dado las herramientas necesarias para que llegara al descubrimiento del secreto, y no que ha sido sacado de la nada como un elemento sorpresa simplemente por comodidad del escritor de no pensar cómo solucionar el conflicto.

Esta es la esencia de toda novela policiaca, se dan las pistas, algunas son falsas, otras son reales, otras conducen a más preguntas, pero en el punto crucial de la historia, cuando el velo cae y todo puede ser visto con claridad, el espectador debe tener esa sensación de la unión de todas las piezas del rompecabezas y al fin, ver el cuadro completo que antes solo era capaz de ver por fragmentos.

Para ello, es esencial, primero saber la intriga, el secreto de la historia. Teniéndolo claro, mediante el paradigma del guión, se ha de estructurar la solución del conflicto, porque al saber el final se sabrá qué camino se ha de tomar. De otro modo sería muy difícil llegar al destino deseado. Por otra parte, es esencial guardar la coherencia de los personajes. Ese conflicto entre personaje y acción y sobre a cual priorizar, es necesario mantenerlo en equilibrio. Que los personajes no dirijan la acción por la construcción de un carácter fuerte y que el guión no dirija a los personajes a salirse de su carácter.

Es importante guardar la verosimilitud, y esto no es que sea real, sino que lo necesario se desprenda de la lógica de los acontecimientos ocurridos. Y he acá el punto. La solución de la intriga debe ser verosímil porque se desprende de la lógica de los acontecimientos acaecidos y no porque de la nada eso fue lo que se le ocurrió al guionista. A esto contribuye la capacidad de ir uniendo cada pista lanzada para dar respuesta al secreto y con ello a la solución en retrospectiva.

Ocultamiento de la identidad de un personaje

Cuando en la narrativa de una historia se obtiene el punto de vista de un personaje, el espectador tendrá acceso solo a la información que este personaje tenga. Con este elemento se podrá ocultar al espectador, y con ello aumentar la intriga, información relevante para entender a plenitud la historia. Así, ocultar la identidad de un personaje se insertará en un flujo verosímil dentro de la historia, precisamente porque a lo largo de toda la trama se pudo penetrar la intimidad del personaje, ya que en la mayoría de las escenas solo se puede ver y oír como el personaje en el que se centra el

punto de vista de la narración, entonces los equívocos del personaje, serán los equívocos del espectador, los descubrimiento del primero, también serán los descubrimientos del segundo. Este punto de vista no solo determina los giros emocionales, sino la línea dramática.

Por otra parte, el arte de escribir un guión, también es el arte de seleccionar la información que se a dar a conocer. “Una información en sí misma poco interesante puede llegar a ser emocionante, si de ella se hace un secreto” (Chion, 1992, p. 167). Michel Chion, explica que existe entonces un momento clave en el que se le brindará al espectador una mayor cantidad de información. A esto se le llama momento de *exposición*. Y jugar con ese elemento, podría permitir jugar con el ocultamiento de información clave que condicione la historia y contribuir con el suspenso. “Pero –cosa muy importante– no basta con disimular una información para hacer de ella un objeto de revelación; hay que crear en torno a ella un contexto de demanda, tensión, de curiosidad, algo que esté en juego” recalca Chion (1992, p. 168). Jugar con la identidad de un personaje, suspender la información de manera momentánea para luego revelarla, hacer que el espectador caiga en *equivoco operante*. Esto ha de servir para fijar en el espectador mucho mejor la información, que simplemente revelarlo todo por completo, porque precisamente al no tener clara la información, el espectador intentará descifrarlo con más ahínco.

Así pues, seleccionar el punto de vista de un personaje y la información que se quiere revelar, es de gran ayuda ubicar al espectador en una pequeña posición de adelanto o de retraso en cuanto a la información que el personaje ha de saber. Así el espectador podrá vivir los aciertos y desaciertos del personaje sobre el que se centra el punto de vista, pero también cuando se requiera el filme podrá ubicarse desde otro punto de vista, tal vez de uno más general, para ver otro tipo de información a la que el personaje no podrá acceder pero el espectador sí.

14.4.- Estructura narrativa

Tres actos

“El *paradigma* es un modelo, un ejemplo, un esquema conceptual del aspecto que tiene un guión. Es un todo que está formado por partes”. Así es como Syd Field (s.f., p. 23) define al esquema bajo la que se estructura un guión. La estructura básica, es un principio (Acto I), un medio (Acto II) y un final (Acto III).

Field explica que el Acto I tiene una duración de aproximadamente 30 minutos, es decir de 30 hojas, una hoja por minuto. Durante este lapso que culmina con el primer *plot point* se dará el planteamiento de la historia. En este bloque o unidad dramática se plantea la historia y los personajes principales. Field afirma que en este acto solo se presenta la historia y que no existe el tiempo para diálogos y escenas elaboradas. “En esta unidad de acción todo contribuye a plantear todo lo que vendrá a continuación”. (s.f., p. 24). En las primeras 10 páginas la historia debe plantearse y encuadrar el contenido de la historia. Así que lo primero que hay que hacer es ubicar el contexto, hay que decidir qué es lo que se quiere presentar y cómo presentarlo.

En el Acto II, que abarcaría desde la página 30 a la 90 aproximadamente, termina con el segundo *plot point*. En este aparte se dará la confrontación, el personaje principal deberá hacer frente a todos los obstáculos que se le presenten para conseguir satisfacer su necesidad dramática (motivación). “El drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guión”. (Field, s.f., p. 24). Esta estructura dramática es la más difícil por ser la de mayor extensión.

El Acto III va desde el segundo *plot point* hasta el final y es conocido como la resolución. Aquí se plantea la solución a los obstáculos que se le presentaron al personaje principal en el segundo acto. “‘Resolver’ significa ‘descomponer en elementos separados’ y ‘explicar o aclarar’” (Field, s.f., p. 125). Es esencial conocer el final desde

antes de empezar a escribir. Se debe saber el final para saber qué camino seguir. No se tiene que saber cómo llegar, pero sí hacia dónde llegar.

El paradigma es un modelo, un ejemplo, un todo: es estructura, y establece las relaciones dramáticas entre el todo y sus partes. La estructura dramática es ‘una disposición lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a la resolución dramática’. Es el fundamento de su guión. (Field, s.f., p. 25-26)

A continuación el modelo del paradigma propuesto por Syd Field en *El manual del guionista* (s.f., p. 26)



Figura 1. Estructura de Syd Field

Mary Shomon, por su parte, a partir de la misma estructura planteada por Syd Field establece con mayor detalle la serie de acciones que han de ocurrir durante el desarrollo de la historia, también marcando la cantidad de páginas que debe tomar en el guión (A. Ocallaghan, comunicación personal, abril, 7 de 2011).

Primer acto

- 1 a 12 Planteamiento
 - 3 Pregunta
 - 12 Nueva oportunidad
- 12 a 30 Escoger una opción
 - 30 Cambio de planes: *Plot point*

Segundo acto

30 a 60 Progresión

45 Movimiento hacia la metáfora

60 Punto de no retorno

60+ Momento posterior

60 a 90 Complicaciones y mayores desafíos

90 Todas las esperanzas se han perdido, contratiempo importante, el gran pesimismo: *plot point*

Tercer acto

90 a 108 El esfuerzo último

108 a 114 Clímax

114 a 120 Desenlace

120 Fin

Christopher Vogler, en una enumeración de 12 pasos también pretende abarcar las acciones principales de la historia y su progresión. (A. Ocallaghan, comunicación personal, marzo, 31 de 2011). Estas 12 etapas son comunes a todos los mitos, cuentos de hadas y películas existentes capaces de captar la atención del público y marcan el avance del héroe a lo largo de la historia bajo el mismo paradigma de tres actos según Field.

Primer acto

1- El mundo ordinario del héroe

2- La llamada a la aventura: interna, externa, positiva o negativa

3- Rechazo de la llamada

4- Encuentro con el mentor que ayuda al héroe a pasar al siguiente paso

5- Cruzando el primer umbral que vendría a ser el primer *plot point* y representa un cambio en la historia que se viene desarrollando

Segundo acto

6- Test. Aliados y enemigos, una prueba a partir de la nueva situación con los buenos y los malos

- 7- Se acerca a la cueva más profunda, prueba, desarrollo de los personajes
- 8- Ordalía suprema que es el enfrentamiento con el mal
- 9- Recompensa, el segundo *plot point* y la reconciliación con lo que venía mal en paso anterior

Tercer acto

- 10- Camino de vuelta en el que el mal contraataca
- 11- Resurrección: ordalía final/clímax el enfrentamiento final con el mal
- 12- Retorno con el elixir que es el retorno a la vida cotidiana del héroe

Christopher Vogler en su estudio sobre el *Viaje del héroe* también establece que todos los personajes que intervienen en la historia cumplen con un rol durante el transcurso de ésta. A este rol, Vogler lo denomina arquetipos que funcionan como una máscara que cada personaje puede cambiar a lo largo de la trama tal como las personas que en sus vidas reales cumplen con diversos papeles. Los arquetipos más comunes son:

El *Héroe* tiene la función de servir o la de sacrificarse, todo en pro de travesía que ha de emprender. El protagonista de la historia es quien debe salirse de su mundo ordinario, responder a la llamada y completar la misión de restaurar el balance de ese mundo ordinario. El viaje del héroe debe resultar en un crecimiento personal para éste, “debe aprender a aceptar el sacrificio de la vida y la integridad física para el servicio de los demás” (Vogler, 1998/2013, p 7). El espectador debe ser capaz de conectarse con él a través de las necesidades universales que lo impulsan

Estos impulsos están conectados a los problemas internos y externos del héroe que necesitan ser resueltos. La audiencia puede relacionarse a la idiosincrasia de un héroe, manías, vicios y miedos más profundos, mientras que quieren emular las cualidades admirables del héroe. (Vogler, 1998/2013, p. 7)

El *Mentor*, es quien guía. Es esencial porque es él quien “proporciona motivación, conocimientos y capacitación para ayudar al héroe a superar sus dudas y temores y prepararse para el viaje” (Vogler, 1998/2013, p. 8). Este personaje ya ha recorrido el camino por lo que cuenta con la capacidad de ayudar al héroe. Si éste último

demuestra compromiso, el mentor puede darle alguna clase de recompensa que le permita al protagonista de la historia a continuar en su travesía.

El *Guardián del Umbral* se encarga de poner a prueba el compromiso y el valor del héroe al tiempo que protege el mundo especial y sus secretos del héroe. Puede ser un personaje, un objeto o evento que obstaculiza los objetivos del héroe.

El *Heraldo* tiene por función advertir cambios importantes o desafiar con el anuncio de nuevos retos. Por lo general aparecen en el comienzo de la historia porque es el encargado de presentar el desafío y hacer avanzar la historia. Puede ser un personaje o un evento externo, como una guerra, o uno interno, como un sueño.

El *Shape Shifter* es quien genera preguntas o dudas en el héroe, también es quien engaña al ocultar sus verdaderas intenciones y sus lealtades. Es útil para infundir suspenso.

La *Sombra* se encarga de destruir. Está representado por el enemigo del héroe y quiere acabar con él y su causa. Puede ser un enemigo interno o externo. La sombra también puede simbolizar bien deseos oscuros o miedos, o bien cualidades o recursos no explotados del héroe y que pueden ser positivos y redentores.

El *Tramposo* tiene la función de perturbar. No tiene la capacidad de cambiar él mismo durante la travesía, pero sí puede transformar al mundo y al resto de sus integrantes con sus payasadas. “El tramposo utiliza la risa para hacer a los personajes ver lo absurdo de la situación, y tal vez forzar un cambio” (Vogler, 1998/2013, p. 9).

Plot Points

En *El manual del guionista* (s.f., p. 24), Field afirma que el *plot points* es “un incidente, episodio o acontecimiento que se ‘engancha’ a la acción y la hace tomar otra dirección, entendiendo por ‘dirección’ una ‘línea de desarrollo’”. El *plot point* puede ser

cualquier cosa, una acción, una palabra, una escena o secuencia que haga avanzar la historia.

La función del *plot point* es la de hacer avanzar la historia. Syd Field explica que se puede tener durante la historia varios *plot points*, pero que las buenas historias tienen una estructura clara con el establecimiento, mínimo, de los tres actos y los dos *plot points* que marcan el final y el inicio de cada acto. Solo teniendo claro esto se podrá estructurar la historia en función de los tres actos. Field señala la facilidad con que se puede perder a la hora de escribir un guión, por lo que es esencial saber los *plot points* al final de cada etapa, pues ellos ayudarán a mantener la estructura del paradigma. Aproximadamente un guión debería contar con 15 *plot points*. Ello dependerá de la historia.

El conocimiento y dominio del *plot point* son requerimientos esenciales para la escritura del guión de cine. Los *plot points* al final de cada acto son los puntos de anclaje de la acción dramática. Mantienen todo unido. Son las guías, metas, objetivos o puntos de destino de cada acto –forjan eslabones en la cadena de acción dramática. (Field, s.f., p. 205)

Pinzas

Syd Field también introduce, según A. Ocallaghan (comunicación personal, abril, 7 de 2011), la figura de las pinzas que son necesarias para dar sentido a la historia en tanto que unen una situación con otra. Ellas enlazan los dos *plot points* con el punto de no retorno (PNR). La segunda pinza siempre es consecuencia de la primera y hacen atravesar por el PNR. Además ellas contienen el mundo interno del personaje y revelan una subtrama que apoya la trama principal.

En el presente esquema se establece una visión engranada de los estilos narrativos de los tres autores planteados: Field, Shomon y Vogler, bajo la estructura de tres actos.

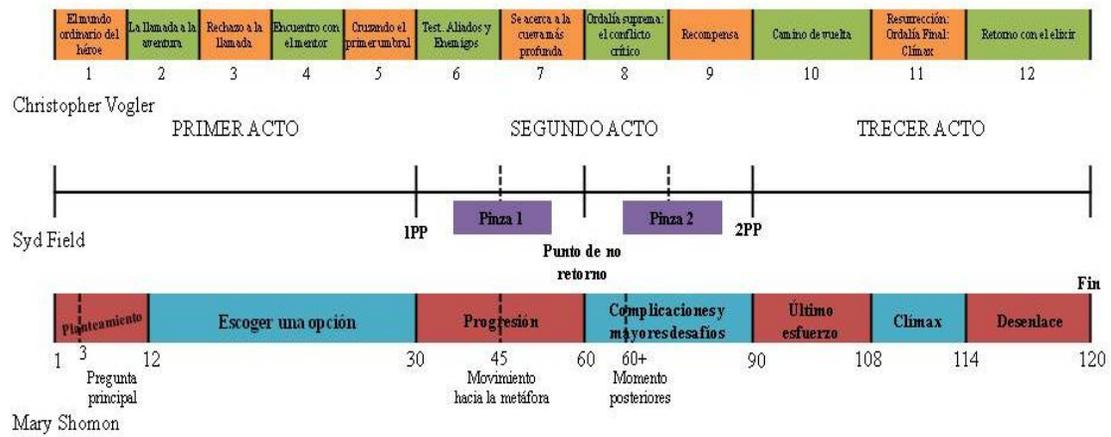


Figura 2. Estructura de tres actos de los autores Vogler, Field y Shomon

CAPÍTULO II – MARCO METODOLÓGICO

2.1.- PLANTEAMIENTO

El amor enmarcado en un contexto en el que debe surgir el odio fue el tema central de este trabajo de grado. Se buscaba estudiar el conflicto que representa para el ser humano el nacimiento de dos sentimientos contrarios hacia un mismo objeto: el amor y el odio. De allí que sea imposible. Imposible además porque surge en un contexto hostil como lo es el tráfico de armas.

Para Erich Fromm, el amor es la respuesta a todos los problemas de la existencia humana producto de la toma de la consciencia del hombre de sí mismo, de su ubicación en el espacio, de la incertidumbre que le genera no tener pleno control sobre todo lo que le rodea y de la sensación de separación y aislamiento.

Ante la profunda necesidad de superar ese sentido de *separatidad*. Fromm declara que el hombre, de todas las culturas y de todas las edades, por siglos ha tratado de dar soluciones. Uno de sus intentos ha sido a través de las drogas, el alcohol y las relaciones sexuales. Todas estas relaciones orgiásticas satisfacen ese sentido de unidad momentáneamente. Otra forma es el sentido de pertenencia a un grupo, que según el autor sería una falacia el querer ser distinto al conjunto porque en el fondo, por ese miedo a la *separatidad*, todos quieren deslastrarse del aislamiento. Este mecanismo es más duradero que los primeros, pues no trabaja a nivel corporal, sino en la mente, sin embargo, es un proceso largo y lento para conseguir el objetivo. La rutinización de las actividades y el proceso creador en una cadena de producción han sido otras respuestas alternativas poco efectivas. Así el amor se presenta como la estrategia más idónea para superar ese sentido de soledad y de vacío.

La solución plena está en el logro de la unión interpersonal, la fusión con otra persona, en el amor. Ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre. Constituye su pasión más fundamental, la fuerza que sostiene a la raza humana, al clan, a la familia y a la sociedad. La incapacidad para alcanzarlo significa insania o destrucción -de sí mismo o de los demás-. Sin amor, la humanidad no podría existir un día más (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 27-28).

Pero este autor hace una clara diferencia en la clase de amor que puede ayudar a superar esos problemas de existencia humana. Como él mismo afirma, no se trata del amor simbiótico en el que uno depende del otro para sobrevivir. El amor al que él se refiere es al amor maduro que se fundamenta en los principios del dar, de la preocupación, el cuidado, la responsabilidad, el respeto y el conocimiento hacia el otro.

Significa unión a condición de preservar la propia integridad, la propia individualidad. El amor es un poder activo en el hombre; un poder que atraviesa las barreras que separan al hombre de sus semejantes y lo une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatividad, y no obstante le permite ser él mismo, mantener su integridad. En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos. (Fromm, 1993, Capítulo II, p. 30).

Así pues, viendo lo importante que es el amor para la humanidad, entendiendo que es un factor importante para su realización plena, partiendo de la condición universal y esencial que tiene el amor y su significado para la persona como ser ulterior, el problema que se planteó fue qué sucedería cuando se dedica ese sentimiento tan sublime de principio creador a algo o a alguien que por ideales, convicciones o circunstancias, debe ser destruido.

La antítesis amor-odio está sustentando en la teoría dual de las pulsiones que Sigmund Freud introduce en su obra *Más Allá Del Principio Del Placer*. La pulsión de la vida, también llamada *Eros*, es una fuerza de empuje tendente hacia la unión, lo sexual, lo erótico y el amor. En ella se encuentran los instintos sexuales, encargados de preservar la vida y de generar nueva, y los instintos del yo, ambos cargados de un componente libidinoso. *Tánato*, la pulsión de la muerte, apunta hacia la destrucción, el odio, el silencio, la desintegración. En ella se encuentran los instintos del yo que procuran preservar la vida recurriendo a la destrucción.

Estas pulsiones que se caracterizan por ser un estímulo psíquico del cual el individuo no puede escaparse por estar en el ámbito interno, pero sin dejar de tener manifestación en lo físico tratando de suprimir del aparato psíquico toda fuente de excitación o al menos de mantenerlo estable y llegar a un estado de placer. No lograrlo sería una fuente de displacer al tener un exceso de excitación, de tensión, cosa que es percibida como una falta.

Con la necesidad imperante de suprimir dicha tensión, cada una halando hacia sus propios instintos, ambas pulsiones se encuentran juntas dentro del representante psíquico *ellos* (manifestación de todos los deseos) y dada sus propias naturalezas tendentes explican la posibilidad de la existencia de sentimientos diametralmente opuestos como el odio y el amor hacia un mismo objeto de parte de un mismo individuo, ya que para Freud ambos sentimientos –aunque tienen características distintas porque uno apunta hacia la repulsa del objeto y el otro hacia la incorporación del mismo por la libido– se confunden en las etapas pregenitales del desarrollo psicosexual de la persona y en las manifestaciones tempranas del amor se evidencian tendencias sádicas de posesión y dominación hacia el objeto amado. Es en la etapa genital que estos sentimientos contrarios de diferencian.

En la literatura y el cine han trabajado bajo esta premisa. El dramaturgo William Shakespeare se ha caracterizado por tratar en sus obras temas profundamente humanos capaces de ser entendidos por distintas generaciones, distintos estratos sociales y en todos los ámbitos posibles como lo son el amor y el odio. Su famosa obra *Romeo y Julieta* exalta la tragedia de un amor juvenil, dos personas que pertenecen a familias que deben odiarse, se enamoran, y se colocan en una eterna lucha durante toda la obra estos dos sentimientos contrarios, para ver cuál de ellos ganará.

El cine, por su parte, como insumo para sus productos audiovisuales se ha apoyado en dicha pieza teatral para hacer numerosas adaptaciones. *William*

Shakespeare's Romeo + Juliet (1996) del director Baz Luhrmann y *Romeo y Julieta* de Renato Castellani (1954) son buenos ejemplos de ellas. En la primera solo se tomaron elementos esenciales de la obra original para aplicarlos a un contexto contemporáneo con problemas sociales actuales. La segunda, por su parte, se trata de un retrato de la obra, una copia del texto original con el plus de un excelente trabajo al tratar de retratar también la cultura de la época a través del vestuario, los colores, los escenarios y las representaciones en las puestas en escena de obras artísticas más emblemáticas de la época.

En cuanto al tráfico de armas se refiere, después de las drogas encabezan la lista de productos que más se comercializan ilegalmente en todo el mundo. En un artículo publicado en la página web de Amnistía Internacional de Venezuela por Abelardo Silva (2008), Santiago O'Donnell afirma que las exportaciones de Estados Unidos a América Latina no se limitan al armamento pesado de uso militar, sino que le da incluso más peso a las armas cortas y ligeras como ametralladoras, granadas y lanzamisiles portátiles.

Mientras esto representa una tragedia para los países que deben lidiar con el exceso de violencia y muerte en sus calles, países exportadores como EE.UU., Rusia, India y China se encargan de darle una visión de simple comercio y hasta necesario al argumentar que las armas por sí solas son inofensivas y que no ellas las verdaderas causante del mal, por el contrario son importantes en la defensa de aquellos que ejercen la violencia.

Para Lora Lumpe, asesora de Amnistía Internacional, el peor daño no lo causan los traficantes privados, sino los gobiernos que al entrar en el tráfico ilegal de armas crean toda una red llena de un personal trabajando en el mercado negro y además, protegido porque forman parte de un plan de estado.

Por otra parte, otro foco de atención sobre este problema que aqueja a los países subdesarrollados por excelencia se debe a la oferta y la demanda. Los conflictos bélicos

y políticos de los países del tercer mundo son los principales generadores de demanda de armas, y éstas son satisfechas por los países desarrollados e industrializados, los mayores beneficiarios. El tráfico de armas es un negocio y mientras unos se comportan como consumidores por razones sociales, culturales y políticas, otros estarán dispuestos a ofertar y obtener los jugosos dividendos.

Teniendo en perspectiva tales planteamientos, el problema que en torno al cual se concentró el proyecto de grado fue ¿Cómo realizar un guión para largometraje que relate una historia de amor imposible enmarcada en el tráfico de armas latinoamericano del siglo XXI?

2.2.- OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

2.2.1.- Objetivo General

Realizar un guión para largometraje que relate una historia de amor imposible enmarcada en el tráfico de armas latinoamericano del siglo XXI

2.2.2. Objetivo Especifico

- a) Conocer las aproximaciones más importantes al tema del amor imposible en la literatura y el cine.
- b) Describir el panorama general del problema del tráfico de armas latinoamericano del siglo XXI.
- c) Determinar el tipo de guión que se ha de realizar y las normas para su realización.
- d) Definir el perfil psicológico de los personajes en torno a los cuales se desarrollará la historia del amor imposible enmarcado en el conflicto del tráfico de armas.

2.3.- JUSTIFICACIÓN

Hablar sobre amor y los conflictos que se desencadenarían si éste se presentase en las condiciones menos idóneas, fue importante porque toca aspectos universales de la psique humana. Pero el aporte de éste proyecto, estuvo en que paralelo a la historia central, como subtrama se habló del tráfico de armas. Por el carácter universal que este tema tiene para todos los pueblos, no es poca cosa, ni poco el interés que se consiguió con la elaboración de este proyecto. Y aunque ciertamente no es la primera vez que se ha llevado a la pantalla una historia que hable sobre el tráfico de armas, Hollywood está repleto de ellas porque el cine de acción es una de sus especialidades, hasta ahora en el ámbito nacional son pocas las producciones que hablen del tema y de sus implicaciones dentro del país. A esto se le agrega otro punto a favor: el hecho de que el tiempo y el espacio de la historia no estuvieran enmarcados, haciendo así una historia versátil de fácil adaptabilidad dentro del ámbito latinoamericano por excelencia, pero, en fin, a cualquier pueblo en el que prive la necesidad.

Con todo, el que esta historia esté enmarcada en el contexto del tráfico de armas, genera una oportunidad de reflejar cómo este grave problema afecta profundamente a los países, transformando y complejizando la dinámica social inherente a cada cultura, fomentando con ello la posibilidad de análisis de una realidad, que aunque transcurra el tiempo, por desgracia parece continuar siendo tan actual como en tiempos anteriores, dejando ver que cómo sociedad quizás falte evaluar la manera en la que se ha procedido al respecto.

Pero este proyecto también es novedoso por otras razones. Los hechos en los que se enmarcaron la historia no fueron expuestos de manera burda como ya se han hecho en varias propuestas audiovisuales latinoamericanas, en las que se narran el desarrollo de la vida de personajes dentro un contexto del narcotráfico más que todo. Esta propuesta, en cambio, planteó una narración ficcional que hablara de temas universales como el amor y el odio, la venganza y el perdón dentro del contexto del tráfico de armas. Este tema

también ha sido tratado con mucha frecuencia en el cine americano. Todos de manera directa o indirecta conocen la esencia de *Romeo y Julieta* y todos pueden sentirse atraídos por la historia. Pero el aporte de ésta trama que usa elementos harto conocidos, fue su intención de entrelazarla con un tema que está en boga como lo es el tráfico de armas. La intención fue, que el tema de contrabando no se diera solo en algo tan cuestionable como lo es el tráfico de armas, sino también a nivel de los amantes que por contrabando deben vivir su amor que en ese contexto también es ilegal porque deben odiarse y de hecho lo hacen. No se trata de un odio vacío como el planteado entre *Romeo y Julieta*, esta vez se trata de un odio palpable con el que ambos personajes protagónicos deben lidiar para poder hacer realidad su amor. Esa es la diferencia fundamental con respecto a cualquier otra historia en el que se haya trabajado con la oposición de amor-odio.

Una de las ventajas con las que contó el proyecto fue la viabilidad de su realización. En cuanto a la investigación, mucho fue el material disponible. La bibliografía en materia de tráfico de armas es abundante por ser un tema que despierta amplio interés público entre las naciones ya que es una problemática que trasciende las fronteras y tiene alto impacto en la sociedad. En cuanto al amor, por ser un tema universal que además de ser estudiado y abordado por teóricos de distintas disciplinas como la psicología y la sociología, también inunda todas las formas de expresión artística de la humanidad siendo objeto de inspiración en la creación de numerosas obras de trascendencia mundial, ofreciendo así un amplio escenario para la investigación.

Respecto a la elaboración del guión, sólo se requirió de las herramientas adquiridas en la especialización de audiovisual para la ejecución del objetivo y de la tutoría pertinente para tal propósito. Por todo esto y por la utilización de pocos recursos y fácil accesibilidad hicieron de éste un proyecto altamente factible: una computadora, un programa de diagramación para guiones como Celtex y las habilidades propias para crear una historia atractiva y coherente con los objetivos, sin necesidad de recurso humano como el personal técnico requerido para hacer una producción audiovisual.

En cuanto al tiempo, se requirió de organización para cumplir con cada uno de los pequeños objetivos para la consecución de la meta última —la elaboración de un guión que hablara de una historia de amor imposible que se desarrollara en un contexto de tráfico de armas— dentro del período establecido para la entrega del trabajo final de tesis. Por la naturaleza del proyecto, éste constó de dos fases que se llevaron a cabo en un tiempo máximo de 1 año de período académico. La primera fase, la fase de preproducción se realizó en 4 meses, de marzo a junio del 2012. La fase de producción se realizó durante los meses siguientes hasta febrero del 2013 aproximadamente.

2.4.- DELIMITACIÓN

El tratamiento que se pretendió dar no fue el hacer una producción cinematográfica, pero el resultado final del producto debería conducir a ello: un guión. En cuanto al manejo del contenido también se procuró darle un enfoque distinto, pues la intención fue desarrollar una historia de amor entre dos personajes a los que se les hace imposible estar juntos por el contexto en que se desarrollan sus vidas: una mafia dedicada al tráfico de armas.

En el argumento planteado, una joven, Ania, descubre que su padre es asesinado por el miembro importante de una organización que comercializa con armas ilegalmente, por atreverse a encarcelar al jefe. Al ver que su vida corre peligro cambia de identidad y sin saberlo, ella y el hombre que procura su muerte, Richard, hijo y nuevo jefe de la organización que trafica con las armas, se enamoran sin saber sus verdaderas identidades. Cuando descubren quienes son, cada uno debe decidir si el amor puede o no sobreponerse a quiénes son y al odio que se profesan.

Mientras las producciones anteriores que trabajan con el tema del tráfico de armas giran sobre el género del thriller, la aventura, el drama y la acción, esta historia de

autoría propia aunque no deja de lado estos géneros, se centra en destacar, cómo el amor puede ser la fuerza central que guíe el actuar de sus personajes, dejando en segundo lugar la ambición. Se intenta mostrar entonces, cuán poderoso puede llegar a ser este sentimiento y qué tanta influencia puede tener en la transformación de los hechos, dentro de una historia en la que confluyen los conflictos, anhelos, dolores y ambivalencia de sus protagonistas y la ideología de una organización, generando un clima constante de adversidad sobre la que ambos deberán elegir.

Temas como el amor y el tráfico de armas son de alcance universal y superan fronteras, y en esta investigación el objetivo fue reflejar en personajes arquetípicos la lucha del amor y el odio al tiempo que se evidenciaran las consecuencias del tráfico de armas para los países subdesarrollados. Así, durante el tiempo en que se realizó el estudio documental, mediante la elaboración de un guión ficcional, se intentó sintetizar toda la información de tal manera que la audiencia pudiera decodificar dicha información de manera mucho más sencilla y aprehendiera la realidad del tráfico de armas en un contexto más latinoamericanizado, con personajes profundamente humanos que intentan poner en orden el deber ser, respecto al desear hacer. En cuanto al ámbito espacio-temporal de la historia, el objetivo fue no limitarse ni restringirse, sino crear una serie de acontecimientos ficcionales de corte universal que permitieran a la audiencia ubicarse en su propio tiempo y en su propio contexto generando como consecuencia que la historia nunca pierda vigencia.

El desarrollo de este proyecto, se realizó en el período de tiempo comprendido entre Octubre de 2011 y Febrero de 2013 aproximadamente, gracias al aporte y a la supervisión de la tutora Elisa Martínez y la psicóloga Mónica Monzón, quienes desde sus especialidades contribuyeron a la construcción teórica y al producto final del proyecto, el guión.

2.5.- PROPUESTA DE GUIÓN APOYADA EN LOS AUTORES

La estructura para contar la historia utiliza la visión integrada de tres autores: Christopher Vogler, Mary Shomon y Syd Field. Para presentar los acontecimientos, la narración va hacia adelante con algunas rupturas del tiempo hacia el pasado, *flashback*.

Se usa la psicología del juego de pistas para ir sembrando pequeños detalles que le permitan al espectador atar los cabos necesarios para desenredar la trama en los 120 minutos de duración. Con ello se le otorga una mayor participación al espectador al tiempo que se le da un aumento al suspenso revelando poco a poco información y colocándolo en puntos de vistas claves que puedan inducirlos al error en su intento por darle repuesta a las acciones que se suceden. Dada la naturaleza de los personajes y las situaciones a las que se enfrentan, el tipo de suspenso al que se recurre es al conflictivo en tanto que genera en el espectador el interés por saber la decisión final que los protagonistas han de tomar, si darán prioridad al odio que sienten el uno por el otro o en cambio obstarán por el amor que acaba de nacer entre ellos.

Se recurre a la parálisis para en un primer momento confundir al espectador con la supresión de la información necesaria para develar el misterio. También se usa el *hareng-saur* para desviar la atención de la anticipación natural que procede del intento de dar sentido a la trama que se está desarrollando. Los diálogos no son meramente una retórica en la que se pregunta y responde para dar información. Cuidando el aspecto técnico que representa la diferencia entre la conversación cotidiana y la conversación dentro de un film se va al grano sin tantas redundancias y se hace uso de recursos como respuestas negativas a las preguntas, ausencias de reacción ante una réplica, repetición de palabras dada por el interlocutor, responder con otra pregunta, falta de racionalidad y mayor cantidad de emociones, así como la intención de sembrar dudas o interrumpir.

El diálogo entonces, junto con la locación o alguna clase de detalle, cobra vital importancia al tratar de implantar cierta información, sin obstaculizar las acciones

propiamente dichas, para que el público pueda llegar a una apropiada solución de la intriga evitando la sensación de que el desenlace viene de la nada y no de un desarrollo progresivo, pero ese proceso de sembrado de pistas ha de ser visto como un evento ordinario hasta que se demuestre su importancia en la resolución en escenas posteriores.

Así pues, la inevitabilidad en retrospectiva es lo que garantiza la solución apropiada de la intriga al permitir que el espectador en el clímax de la historia pueda dar sentido a todas las señales que se manifestaron en el film y no sienta que tal como ocurrieron los hechos solo fueron un capricho del autor. Así las decisiones que toman los personajes protagónicos para resolver sus conflictos internos y externos se desarrollan en el marco de verosimilitud dentro la lógica de la trama.

El ocultamiento de la identidad de los personajes es esencial para contribuir con el suspenso. Se intenta dar la sensación de que se está contando tres historias paralelas totalmente distintas: la de *Ania Faneite* y su intento de escapar de sus verdugos; la de *Richard Peralta* y su intento de adaptarse al negocio familiar y superar la muerte de su padre; y la *Voz Roca* y su persecución de *Ania*. Ocultar la verdadera identidad de Richard como hijo de Don Faustino Peralta y de Voz Ronca como Toto Valentino de los espectadores, así como la identidad de Ania de los mismos personajes es lo que permite el desarrollo del argumento. Así pues, la trama principal y sus subtramas se van desarrollando de manera entrelazadas hasta llegar a su posterior conclusión.

Partiendo de los tres paradigmas de los autores de Shomon, Vogler y Field, las acciones más importantes que suceden en la trama se distribuyen a lo largo de los tres actos, los *plot point* y las pinzas aplicando estratégicamente las técnicas narrativas para el mantenimiento de la intriga:

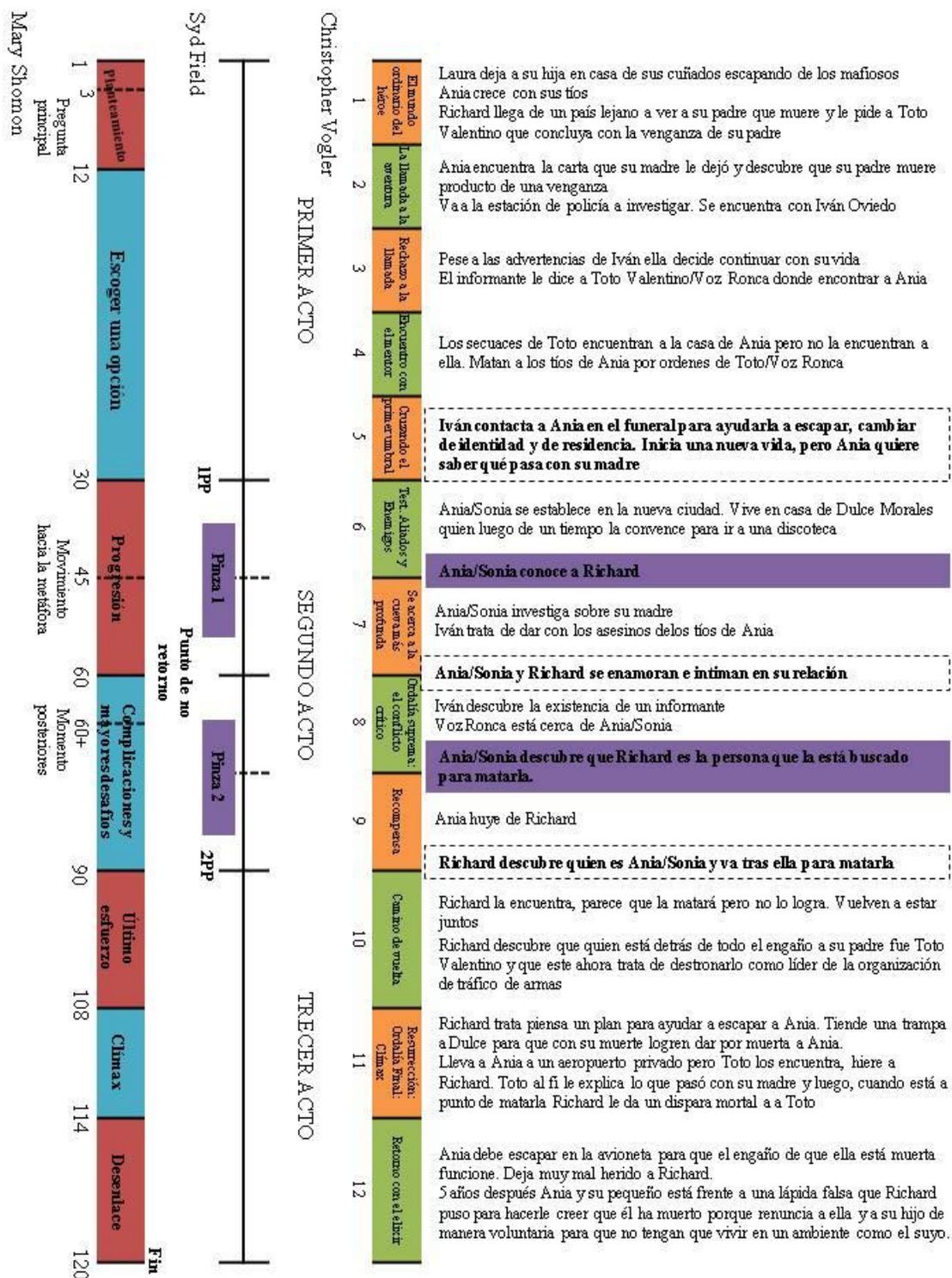


Figura 3. Estructura aplicada al guión

CAPÍTULO III – CREACIÓN DEL GUIÓN

3.1. GUIÓN

3.1.1.- Idea

Una joven descubre que por un conflicto entre familias su vida corre peligro por lo que cambia de identidad. Sin saberlo, ella y el hombre que procura su muerte se enamoran y deben colocar en una balanza el peso de su odio y de su amor.

3.1.2.- Sinopsis

Ania vive con sus tíos creyendo que sus padres han muerto en un accidente hasta que un día descubre que en realidad su madre está desaparecida y su padre fue víctima de una venganza familiar que tiene el potencial de alcanzarla a ella. Así, en una fracción de segundos, su vida deja de ser la de una estudiante universitaria normal a la de una mujer que lucha por sobrevivir a circunstancias ajenas a su voluntad que la sobrepasan y que la van envolviendo en una serie de ocurrencias que pondrán a prueba su capacidad de adaptación para salir airoso de ellas. Con sus tíos muertos y el firme propósito de descubrir el paradero de su madre, Ania bajo una nueva identidad, sin pensarlo encuentra el amor en la persona que será su perdición. Richard, un joven emprendedor que se encarga del negocio familiar, se ha fijado la meta de conquistarla. Sin proponérselo, ambos terminan envueltos en un juego de seducción y pasión, él con la mujer que debe eliminar y ella con el hombre del que debe huir. En medio de esa explosión del rompecabezas que cada uno tiene de sus vidas, Richard descubre que el verdadero traidor de su padre no fue el padre de Ania, sino la mano derecha de la organización de tráfico de armas que él ahora dirige. Mientras se desata una lucha de poder por el control, Richard asume la responsabilidad de salvar a la mujer que ama del destino que él mismo dispuso para ella.

3.1.3.- Tratamiento

I Acto

Pese a lo peligroso que podía ser, a altas horas de la noche, en una de las oscuras y frías calles de la Gran Ciudad, una joven y esbelta mujer camina con su niña en brazos. Sus pasos son apresurados y en su rostro, que continuamente se voltea para verificar que nadie la sigue, se refleja el temor puro. Cuando al fin **LAURA FANEITE** llega a la puerta de aquella casa que durante tantos años evitó, titubea por un instante en tocar, pero parada en el umbral un rápido pensamiento hizo que abandonara el orgullo en nombre de la seguridad de su pequeña y toca. Al otro lado de la puerta se encuentra **ELIZABETH FERNÁNDEZ**, hermana del esposo de Laura, **JORGE FANEITE**, y tía de Ania. De no ser por la hora y por la niña, Elizabeth jamás hubiese dejado entrar a Laura, sobre todo por el resentimiento que sentía hacia ella, sentimiento que se vio incrementado con la reciente muerte de su hermano. Sin embargo, se hace a un lado para dejarla pasar. Una vez adentro, Laura no pierde segundo para deshacerse en toda clase de explicaciones sobre las razones que la movían a estar allí: ella está convencida de que sus peores temores se han cumplido. Aunque no se tiene la certeza, su esposo ha sido asesinado por un importante traficante de armas que él había logrado encarcelar, y las siguientes en la lista serían ella y su hija. En caso de que ella no lograra salvarse, haría lo que fuera para salvar a su hija aunque eso significara abandonar a la niña en casa de sus tíos paternos para mantenerla oculta. Elizabeth sin comprender muy bien acepta porque ve en el rostro de Laura una sincera desesperación. Esta última al despedirse de su niña con mucho dolor, deja una carta explicándolo todo para cuando Ania estuviera lista.

Han pasado 20 años desde aquel suceso. Un hombre apuesto llega a la Pequeña Ciudad porque su padre está muy enfermo. Lo que él no sabe es que está llegando para presenciar los últimos suspiros de su padre. Del otro lado, en la Gran Ciudad, **ANIA FANEITE** ya ha cumplido sus 22 años. Su rostro es tan hermoso como el de su madre. Es de contextura gruesa, de tez curtida y cabellos y ojos oscuros, como su padre. Pese a ser huérfana creció muy feliz con sus tíos. Para ella no está muy claro el porqué de la muerte sus padres, pues existe cierto tabú. Pero eso no le impide visitar a sus padres en

su aniversario. Mientras tanto, en alguna parte, en una oficina oscura alguien da la orden de reactivar la búsqueda de una joven.

Ahora la familia se encuentra en aprietos económicos. Los tíos de Ania deben alquilar uno de sus cuartos, a una de las mejores amigas de ella, para poder darse abasto con todos los gastos. Ania accede, no muy convencida, a acomodar el cuarto de huéspedes para tal fin. Y luego de una ardua jornada, tratando de buscar una lámpara en el cuarto de los trastes, sin pensarlo, en una caja llena de polvo, Ania encuentra una carta dirigida a su nombre y firmada por su madre. Al abrir el sobre sale una foto tamaño postal de lo que ella supuso serían sus padres y ella, pero lo que le impactó fue el contenido de la carta. En ella se revelaba la razón de la muerte de su padre y el hecho de que ella también está en peligro. Esta verdad la saca del contexto de su realidad, pero aún no se prepara ante el asecho de un hombre que presiona sus hilos para encontrarla.

Movida por su curiosidad, trata de establecer contacto con alguien que sepa de aquel caso ocurrido años atrás en la estación de policía. Su esfuerzo funciona, pues logra dar con un viejo amigo de su padre y policía retirado, **IVÁN OVIEDO**. Ella se presenta y aquel hombre se manifiesta sorprendido, ya que la daba por muerta a ella y a su madre. Él le da cuenta de todo lo que sabe y le recomienda que se oculte muy bien porque rara vez los Peralta dejan trabajos inconclusos. Ania no se toma en serio a aquel hombre flacuchento y de manos largas que afirmaba estar feliz y sorprendido de verla con bien, pero con una expresión incapaz de ocultar su aburrimiento. Ania abandona el lugar con la determinación de olvidar todo el asunto que aunque le ha causado dolor forma parte del pasado. Ania hace las paces con sus tíos tras haber superado su enojo por su engaño.

Al día siguiente Ania se marcha a la universidad. Mientras tanto, los secuaces de los Peralta, luego de muchos años, encuentran una pista para renovar su búsqueda, gracias a un informante dentro de la policía y visitan la casa de los tíos de Ania. En un descuido el esposo de Elizabeth, **LUIS FERNÁNDEZ**, ataca a su agresor. Sin embargo, el saldo es desfavorable. La mejor amiga de Ania, **MARTHA**, llega en ese momento y

los hombres la confunden con Ania. Así, los tíos de Ania y su amiga son asesinados por dos mafiosos de poca monta: **PEDRO** y **LENNY**.

Para Ania, como es de esperar, aquel suceso es devastador: encontrar a los únicos seres que tenía brutalmente asesinados y su amiga. Aunque no se atreve a pensarlo tiene la certeza de que es por su culpa, porque está segura que esto es obra de los familiares de **DON FAUSTINO PERALTA**. En pleno funeral, Iván, la vuelve a contactar, y luego de convencerla de que debía luchar por su vida para reivindicar el sacrificio de sus tíos y su amiga, asume su realidad y empieza a actuar en consecuencia: cambia de identidad y de lugar de residencia.

II Acto

La Pequeña Ciudad, lejana de la Gran Ciudad, no era muy distinta a ésta. Con una población y dimensión menor, aquella ciudad sufría de los mismos males y se satisfacían los mismos placeres. En esa nueva región Ania se encierra en su mundo para vivir su duelo. Para ella no es fácil empezar de cero, con una identidad que no es la suya y con una historia de vida que debe reinventar para cubrir sus huellas. Tampoco le es fácil reconocer que por su culpa sus tíos, a quienes amó como a unos padres, y su amiga, por una fatal confusión, murieron. Pero precisamente por ese sacrificio, ella no podía darse el lujo de dejarse acabar. Eso y la esperanza de saber algo sobre el paradero de su madre la motiva a seguir adelante. Así que con ayuda de su nueva amiga y compañera de apartamento, **DULCE MORALES**, una chica muy hermosa, que a los ojos de Ania le hace justicia a su nombre, trata de sobreponerse al duelo.

Después de tanta insistencia, **SONIA** (nueva identidad de Ania) decide salir con Dulce a un bar que la última conocía muy bien. Pese a no sentirse en ambiente, Sonia/Ania trata de encajar. Dulce la presenta a un viejo amigo: **RICHARD PERALTA**, un hombre de unos 25 años, muy atractivo, de piel clara y de ojos y cabellos oscuros, de bajo perfil pero elegante. Ella no tiene tiempo para flirteos. Se hizo la promesa de encontrar a su madre y lo hará. Sin embargo, el interés de Richard por ella parece difícil

de esquivar. Después de una breve insistencia ella acepta tomar un café con él. Ve como todos en aquella pequeña ciudad lo respetan y aunque no tiene claro cuál es el negocio que maneja intuye que todos en esa ciudad dependen de él. Los dos secuaces de los Peralta se atreven a aparecer en la oficina oscura de **VOZ RONCA** y reconocen el error al haber matado a una muchacha que no era la que buscaban. Voz Ronca les perdona la vida a cambio de que ellos digan una pequeña mentira y mueve sus hilos para que el informante en la policía los ayude a encontrar a la mujer.

Sonia/Ania continúa con su investigación al tiempo que trata de establecerse en la pequeña ciudad buscando trabajo. En su primer día de trabajo como mesonera uno de sus clientes llama su atención: Richard. Esta vez él no le presta mucha atención, está concentrado tratando de cerrar un negocio. Cuando lo finiquita Richard la saluda y se marcha. Ella queda sorprendida. Entre tanto Iván intenta dar con el paradero de los que han asesinado a los tíos de Sonia/Ania. Sospecha de un informante en la policía. Sonia/Ania termina su trabajo ese día pero debe quedarse por una petición de su supervisor morbosos que la quiere hacer trabajar de más para quedarse a solas con ella, pero éste al darse cuenta de la relación que su empleada tiene con el jefe y dueño del local decide desistir de su idea y le pide que se marche a su casa. Sonia/Ania, quien aún no sale de su asombro al descubrir que Richard es el dueño del lugar en el que ella trabaja, sale y ve que él la está esperando afuera del restaurant. Y lo que comienza como una simple admiración se convierte en una fuerte atracción cuando Richard empieza a darle toda su atención. Esa noche la pasan juntos en la playa. Al día siguiente Sonia/Ania y Dulce pelean pero ella no tiene tiempo para eso, debe ponerse al día con Iván que está cada vez más cerca del informante y a su vez el informante cada vez más cerca de Sonia/Ania, pues pretende usar a Iván como guía para encontrarla. Por su parte, Dulce habla con Sonia/Ania de lo vano que es Richard en su relación con las mujeres. La cercanía que Sonia/Ania y Richard tenían se rompe pero él la intenta restaurar y sin darse cuenta Sonia/Ania revela lo mucho que le importa él. Esto los acerca más.

Los secuaces de los Peralta no logran dar con Iván para que los guíe hasta Sonia/Ania. Mientras tanto Richard se encuentra con Dulce y la amenaza para que no se meta en su relación. Sonia/Ania y Richard vuelven a verse en el bar. Richard no le oculta su deseo de quererla. Salen juntos y se montan en el carro. Iván la llama y le anuncia que están detrás de ella, pero ella no presta mucha atención. Richard le pregunta por la llamada pero ella evade el tema al tiempo que llegan a la fachada de una casa lujosa. En ese momento, Dulce está en su casa sentada en el sofá viendo hacia la puerta al tiempo que el sol entra por la ventana. Sonia/Ania nunca llegó a su casa. Richard y Sonia/Ania entran a la casa de él. Durante el día, juntos pasean por los alrededores de la casa y llegan a una cabaña. Él le habla de su infancia y le explica que allí jugaba con su padre. De pronto empieza a llover y juntos corren a la quinta. Al llegar un hombre extraño espera a Richard. Ella se separa de él para ir al cuarto de huéspedes mientras él atiende sus negocios. Al salir de la ducha ella encuentra en su habitación a Richard y pasan la noche juntos. Para este punto Sonia/Ania no puede sentir paz al mentirle a su amor sobre su verdadera identidad. Dulce en el mismo lugar en que se encontraba en la mañana se levanta en la penumbra de su apartamento y entra en la habitación de Sonia/Ania para destrozarla. Ve un millón de recortes de periódicos pegados en la pared.

Richard levanta a Sonia/Ania al día siguiente y se despide porque debe atender algunos asuntos. Iván escondido trata de asomarse a un galpón hasta donde ha seguido a los secuaces de los Peralta luego de que estos mataran al informante de la policía. Iván ve a Richard amenazando a estos hombres para que le explicaran el porqué mintieron diciendo que habían acabado con la mujer pero al final aún no la habían encontrado. **BORIS**, la mano derecha y amigo de Richard, lo apoya. Al final, Pedro y Lenny le dicen que tenían miedo de morir por su error y que aunque el señor, refiriéndose a Richard, no había dado la orden de matar a aquellos viejos, sino a la muchacha, **DON TOTO VALENTINO**, alias Voz Ronca, les dijo expresamente que acabaran con todo. Richard odia que sus encargos se hagan de forma tan salvaje, pero no puede pensar en ello, pues está furioso por otras dos cosas: Primero, Toto era uno de sus empleados que poseía buen nombre por haber sido la mano derecha de su padre, pero seguía siendo un

empleado y como tal le debía obediencia. Segundo, le sacaba de quicio que aquella maldita mujer que tanto quería matar para saldar las cuentas con su padre se le había escapado otra vez. Richard ordena la muerte de los hombres, pero estos para obtener un segundo más de vida confiesan que Toto Valentino quería encontrar a la mujer primero. Richard y Boris intercambian miradas por el extraño suceso. Richard se marcha y Boris mata a los secuaces por traidores. Iván sale de ese lugar sin ser visto y advierte a Sonia/Ania que ya están detrás de ella (sin saber que el novio de Sonia/Ania y Richard son la misma persona) y que debe dejar todo atrás porque es cuestión de horas que la encuentren. Sonia/Ania se niega a irse sin explicarle todo a su novio y cuelga. Cuando Sonia/Ania baja las escaleras, Richard y Boris entran hablando de cómo acabar de una vez por todas con Ania Faneite. Ella no necesita oír más, descubre lo que jamás pensó por estar cegada de amor: Richard era la persona que la estaba buscando. Entiende que detrás de la admiración de los empleados de Richard lo que hay era temor. Tras un fuerte intento por controlarse, se escapa de aquella casa. Richard pregunta por ella pero nadie le da razón de ella.

Mientras tanto, Toto y los demás miembros de la organización tienen una reunión sin haber invitado al jefe. Planean derrocarlo. Richard sentado en el jardín de su casa no tiene idea de tal plan, pues está ocupado pensando si lo que afirmaba Boris de si está enamorado de Sonia/Ania era cierto o no. Recordaba que la noche anterior estaba muy extraña. Sonia/Ania era la chica más distinta que él había conocido, ciertamente no la más hermosa pero sí la más distinta. No podía creer que ella no supiese quien era él y fue eso lo que le atrajo de ella. Con Sonia/Ania él tenía la oportunidad de ser otra persona. Ella lo respetaba porque lo admiraba y no porque pensara que en cualquier momento podía meterle tres tiros si se enojaba. Él no sabía con certeza lo que sentía por ella, pero tenía muy claro lo que ella sentía por él al mirarla a los ojos. En eso pensaba cuando le anuncian que Dulce lo está esperando. Mientras Dulce le muestra algunos recortes de periódicos y una fotografía de ella y sus tíos, Sonia/Ania está en el cuarto del apartamento donde vive tomando las cosas más importante para marcharse del lugar. Richard por primera vez refleja una expresión de terror al descubrir la verdadera

identidad de la mujer que estaba empezando a amar. Luego de que Richard saliera de su asombro ordena a Boris que busque hasta debajo de las piedras a aquella desgraciada que le engaño y se metió en su cama.

III Acto

Ania oculta en el cuarto de una pequeña cabaña le cuenta a Iván que es probable que sus verdugos ya sepan quién es ella porque por una mala jugada del destino terminó viviendo en el mismo lugar donde se encontraban estos. Iván le pregunta dónde se encuentra para ir por ella, pero al colgar Boris lo acorrala. En la noche Boris entra al despacho de Richard que bebe con la mirada perdida. Le pregunta qué hará cuando vea a Ania de frente. Richard promete matarla con sus propias manos. Boris le recalca que lo piense mejor porque se le ve por encima que está enamorado de ella, le deja la dirección y se marcha. Boris entra en su carro y le dice al viejo Iván, que se encuentra atado y amordazado, que ya le dio la dirección y que confía en que Richard no lo hará. Mientras tanto, Richard se encuentra en la dirección que Boris le entregó. Ania camina de un lado al otro en la pequeña cabaña desesperada porque Iván llegue. No sabe qué hacer, odia a Richard tanto que se desesperaba de albergar sentimientos tan crueles, pero se odia más a sí misma por haberse entregado a un monstruo como aquel, porque si jamás hubiese caído en cuenta que él era quien la buscaba para matarla, si podía darse cuenta de la clase de persona que él era. De pronto escucha que llaman a la puerta, es servicio a la habitación. Ella no lo pidió, pero el camarero insiste, ella no quiere abrir. Richard se desespera y abre la puerta con un tiro en la manilla. Richard descarga toda su ira, Ania no puede ver en él vestigios del hombre que amaba. Los ojos de Richard irradian odio y ella se desarma por completo porque cuando fue a echar manos de aquel odio que declaraba sentir por él, solo encuentra dolor y temor. Él está a punto de apretar el gatillo, pero verla tan débil lo debilita a él. En un punto de fuerte tensión y lucha interna, Richard suelta el arma y empieza a besarla. Ella se resiste, pero luego responde. Terminan de nuevo en la cama.

Mientras aún dormían, Richard se despierta exaltado por el sonido de su celular. Se apresura a atender la llamada para evitar que Ania se despierte. Es Boris. Al fin había concluido con su investigación. La razón por la que el padre de Ania había logrado meter preso a Don Faustino se debe a que había un soplón en la organización: Toto Valentino. Por eso se ocupó con tanto ahínco de acabar con los Faneite, para borrar toda evidencia de traición. Se hizo pasar por el único amigo de Don Faustino, El topo, para evitar sospechas y su estrategia era sacarlo del negocio para ocuparse él mismo, pero jamás pensó que el hijito de papi, que odiaba estar al frente, terminaría por desplazarlo. Por eso, Valentino chocaba tanto con Richard y muy probablemente él estaba detrás del sabotaje de los últimos contrabandos de armamento. Boris le informa que se ha iniciado una cacería de brujas para terminar con él.

Al trancar ya está amaneciendo. Ania llama la atención de Richard luego de despertarse. Después de darle vuelta al asunto, Richard decide preguntarle si sus tíos le explicaron algo de la muerte de sus padres. Ania le entrega la carta de su madre. Al corroborar la presencia del soplón, Richard le apremia para que se prepare a salir lo antes posible. Hecho esto, Richard llama a Boris y le pide que le dé la dirección a Dulce para que se entreviste con él en la cabaña y le diga a Valentino y sus compinches donde se encuentran él y Ania. Cuando Ania sale del baño le da una crisis. Vuelve a recordar que la persona que ama es la persona que debe odiar. Richard se vuelve a quebrar, le dice que la ama y que gracias a Dios nunca pudo hacerle daño. Richard se recupera y la apremia para que terminen de recoger porque deben irse.

Una gran cantidad de carros se dirigen a un lugar. Al momento Dulce llega a la cabaña vacía. Los autos se detienen frente a la cabaña y sin preguntar una lluvia de disparos arremete contra la cabaña con Dulce adentro. Imposible de reconocer Toto da por muerta a Ania pero insta a que busquen al traidor que se acostó con la enemiga de su padre. Al conocer tan bien a Richard se dirige de inmediato al aeropuerto privado, pues sabe muy bien que él estaría allí en caso de huir.

Richard y Ania llegan a un aeropuerto privado, esperan a Boris pero no ha llegado. Ania le pregunta a dónde se dirigen y él le dice que la va a ayudar a escapar. Por primera vez se atreve a decirle que la orden de matar a sus tíos no fue de él, pues solo la quería a ella. Cambian de tema por ser incómodo y ella le pide que vayan juntos y dejen todo atrás. De pronto, Toto Valentino llega al lugar y tras un breve intercambio de palabras le dispara a Richard. Toto por primera vez se dirige a Ania y en una especie de morbo le dice cómo mató a su madre y su futuro deseo de matarla a ella. Cuando está a punto de dispararle a Ania, Richard desde el piso le dispara en un hombro. En medio de la distracción de Valentino Ania ayuda a Richard a levantarse. Richard y Toto discuten sobre quién debe tener el mando de la organización. Toto vuelve a apuntar, Richard también y el sonido de tres disparos se escucha. Cuando Toto Valentino cae al suelo se deja ver a Boris que también había disparado al traidor. Iván sale corriendo a abrazar a Ania quien desesperada se inclina sobre Richard que cae nuevamente al piso agonizando. Él le insiste en que no se preocupe, pues ya es libre: la dan por muerta y ya no la buscarían. Al final, le dice que la ama y le pide perdón por todo el daño que su familia le causó. Ania no se quiere ir, pero debe irse pues el resto de los seguidores de Toto están por llegar. Al perder el conocimiento, Ania lo besa con desesperación. Boris no le da chance de pensar y la obliga a entrar en la avioneta con Iván porque el tiempo apremia.

Cinco años después, Ania se encuentra con un pequeño niño frente a una tumba que reza: “El amor exige sacrificio de quien ama”. Boris la había buscado para saber de su bienestar por lo que al final, después de mucho tiempo, Ania toma el valor de visitar a Richard. Mientras ella llora en silencio y su niño la rodea con sus brazos, Boris se aparta para atender el teléfono. Al tiempo que un desconocido mira de lejos la escena de los presentes frente a la lápida. Es Richard quien observa y que al mismo tiempo llama a Boris. Al partir la avioneta, cinco años antes, Boris llevó a Richard a emergencias y logró salvarle la vida. Cuando se recuperó, decidió no volver a buscarla y se dedicó a poner en su lugar a todos los peones que habían tomado partido por Valentino. Pese a todo ese tiempo, él no podía dejar de pensar en ella por lo que envía a Boris, bajo la

fachada de que había muerto y que ahora él el nuevo líder de la organización, para que investigue cómo se encuentra Ania. Nadie esperaba la existencia del niño, pero cuando Richard los ve secretamente desde lejos en el cementerio, termina por convencerse de la determinación que había tomado en el pasado: No volvería a buscarla por el bien de ella y, ahora, por el del niño.

Boris intenta convencerlo. Pero desde su despacho, ahora observando el poder de su negocio, Richard concluye los males de la sociedad producto del tráfico de armas y razona que ha lastimado tanto a Ania que ya que no podían regresar atrás y construir algo que valiera la pena, menos obligarla a que lo siguiera a mundo sórdido, por el cual sus seres queridos murieron y del cual él ya no puede salir, mucho menos destruiría la vida de su hijo al no darle la oportunidad de decidir su destino y ser mejor que él. Así pues, renuncia por amor a la mujer que ama y a la posibilidad de ser padre. Boris ya no sabe qué más decir así que cuelgan bajo la promesa de encontrarse. Pero para sorpresa de Boris, Ania le entrega una fotografía de ella y el niño para que se la dé a Richard cuando lo vea. Pese al engaño, Ania sabe que Richard aún vive.

3.2.- DESARROLLO DE PERSONAJES

3.2.1.- Personajes principales

ANIA FANEITE/SONIA ZAMBRANO - Heroína de la historia

Joven estudiante de 22 años de edad. Posee un bonito rostro, parecido al de su madre. Físicamente es de contextura gruesa pero no es gorda. Su tez es algo curtida y su larga cabellera lisa y amplios ojos son negros. Su expresión siempre tiende a ser seria, triste, como si pensara en algo que nadie pudiera descifrar, su voz es dulce, pero su carácter es fuerte. Su humor tiende al sarcasmo consigo misma y no duda en decir lo que piensa y cómo lo piensa. Se cree muy inteligente, pero no es arrogante. Sabe que en ocasiones tiende a ser malcriada y terca. Cree que todo lo que se proponga puede alcanzarlo si se esfuerza. Se atribuye a sí misma el don de ser muy perceptiva y

observadora. Su estilo al vestir es el de una típica estudiante universitaria, con jeans y camisas a juego, coqueta pero cómoda. Es sencilla, maquillaje natural y nada extravagante.

Sin posibilidad de conocerlos, Ania idealiza a sus padres. Aprendió a conocerlos a través de los ojos de sus tíos, siente nostalgia y pudiera dar cualquier cosa por tenerlos con vida. Esto no significa que no es feliz con sus tíos. Se pudiese decir que ellos son los seres que más ama, después de todo, si ella está viva es gracias a ellos.

Su tío *Luis Hernández* ha desempeñado el papel sustituto que su verdadero padre, *Jorge Faneite*, no pudo. Luis es estricto, pone las reglas y las hace cumplir; sin embargo, bajo esa aparente dureza, Ania puede ver en él un hombre justo y amoroso. Él le inspira respeto, pero odia cuando la regaña. En ocasiones es muy sobreprotector y parece olvidar que ella ya no es una niña. Aunque la relación entre sus tíos es muy buena y piensa que si un día se casara, querría envejecer así como ellos, no soporta cuando su tío empieza a decir que hay cosas que los hombres pueden hacer y que las mujeres no. Ella cree en la equidad y considera que tanto hombres, como mujeres pueden desempeñar diferentes tareas de manera adecuada, siempre y cuando pongan en ellas todo su esfuerzo.

En cuanto a *Elizabeth Hernández*, su tía paterna, la heroína de la historia la considera la mejor madre que cualquiera puede tener. Ama sus comidas, su calidez y las constantes demostraciones de afecto que siempre tiene con ella. Es una excelente ama de casa, pero le hubiese gustado que como mujer se desarrollara en otros ámbitos aparte de ese. Sin saber por qué su tía también es muy sobreprotectora con ella. Ania lo atribuye al hecho de que tal vez haya sido la única niña en casa y a la inexperiencia de sus tíos para ser padres.

Con todo, ella no puede poner en duda lo mucho que la aman sus tíos, ella es la hija que nunca pudieron tener. Inmersa en la burbuja que sus tíos han creado para ella,

Ania no sabe que sus ellos tuvieron que enfrentarse a la traumática decisión de la madre de Ania, *Laura Faneite*, de dejar a su pequeña con ellos porque su esposo fue asesinado por encargo. Tras años de ausencia sin saber qué le sucedió a Laura y sin atreverse a remover el polvo del pasado porque están cómodos con su presente, los tíos de Ania lo máximo que pueden hacer es protegerla a su modo aislándola de su realidad y ofreciéndole una vida que ante sus ojos es más normal.

La familia vive en una casa de dos plantas, 4 habitaciones, una sala y una cocina/comedor. La casa está decorada con muebles de estilo antiguo. Socioeconómicamente estarían descritos como de clase media. Ania ha aprendido que para poder salir adelante, la educación es el mejor de los medios. El conocimiento es un bienpreciado para ella y tiene toda la intención de ser una mujer independiente y profesional. Desde niña siempre estuvo muy involucrada con su educación. Sus mejores recuerdos vienen de la etapa de secundaria. Con una excelente relación con sus compañeros y profesores fue reconocida como una estudiante aplicada, mesurada, respetuosa de las leyes y la autoridad, tranquila y defensora de las buenas causas. Ahora, se encuentra en la mitad de su licenciatura y guarda muchas expectativas de superación para cuando termine.

Religión, política, Ania tiene la libertad para opinar al respecto, ella es muy inteligente y se considera con suficiente capacidad analítica como para tener sus propias opiniones. No es una fanática religiosa, asume la existencia de un ser superior que tiene el control de las cosas que nadie puede explicar. A ese ser superior le llama Dios. Es a él a quien recurre cuando las cosas no están bien, es a él a quien le da las gracias cuando todo es favorable, sin embargo, no es asidua a desarrollar prácticas religiosas estrictas o a visitar templos con frecuencia. Sus tíos tampoco le han inculcado tal comportamiento. De ellos heredó la religión católica, pero al igual que ellos, ha aprendido a ser muy racional y aunque entiende que hay cosas que se escapan de sus manos, huye del dogmatismo. La política no es su tema favorito. A fin de cuentas, los políticos son solo carroñeros hambrientos de poder y nada tienen que ver con el bienestar real de la

sociedad. No está de acuerdo con la falacia del socialismo, pero tampoco apoya una sociedad en extremo capitalista. Los países nórdicos, desde su perspectiva, guardan el mejor equilibrio de ambos sistemas que no olvidan la importancia del desarrollo individual sin dejar de lado la relevancia de lo comunitario, de lo que se construye desde y para todos, punto de vista que continuamente genera debates con su tío quien por su parte apoya una sociedad que se soporta fuertemente en el individualismo y la competencia.

Hasta ahora, Ania nunca ha tenido que trabajar gracias al esfuerzo de sus tíos. Se dedica a culminar sus estudios para posteriormente insertarse en el campo laboral con una formación especializada de base. Tiene una vida modesta y tranquila. Aunque siempre ha tenido buenas relaciones con sus compañeros de estudio en el colegio y en la universidad, a muy pocas personas, por no decir a nadie, las reconoce como amigos verdaderos. Tal vez por la continua sobreprotección de sus tíos o la ausencia de sus padres ella tiene dificultades para establecer una relación realmente significativa con los demás, en la que se sienta llena, segura y con la libertad de mostrarse vulnerable. ¿Tiene miedo a vincularse con los demás? En general le inquieta sentir que emocionalmente está muy cerca de alguien, cree que en el fondo el haber perdido a sus padres, le hace temer perder a otros con los que se involucre y prefiere mantener relaciones superficiales, poniéndole un límite claro a sus sentimientos.

Así como tampoco ha tenido grandes amigos, tampoco ha tenido grandes relaciones amorosas. Sí, ha tenido uno que otro pretendiente y ha salido con alguno de ellos, pero tampoco han representado algo significativo en su historia de vida. Considera que los hombres con los que se ha relacionado son muy inmaduros para ella. Cuando consigue a uno que es sencillo, resulta que no tiene aspiraciones en la vida; cuando consigue a otro que tiene ganas de comerse al mundo, resulta que es un arrogante de primera y no tiene los pies puestos sobre la tierra; cuando consigue a otro que aparenta ser centrado y lleno de sueños que cumplir como ella, o tiende a ser un aburrido o tiende

a querer asfixiarla con sus apresurados planes a futuros de la familia que tendrán. ¿Y dónde quedan sus sueños de superación?

El punto es que tampoco ha tenido mucha suerte con los hombres. Su ideal tal vez sea muy alto, un hombre que sepa a donde quiere ir, las cosas que quiere lograr, que sea inteligente, que sea perspicaz, despierto, que la haga sentirse segura pero que no la domine, que la respete y entienda que ella también es una persona en sí misma y tiene anhelos y deseos que cumplir, que tiene su propio espacio y sus propios sueños. Ella simplemente quiere un hombre que le despierte respeto y admiración. Pero esto en hombres jóvenes parece inexistente y siempre termina enredada con hombres que ni siquiera entiende cómo, si al final son diametralmente opuestos a lo que ella quiere. O tal vez simplemente los acepta en su vida porque sabe que no llegaran a algo realmente duradero y que podrá terminar en cualquier momento porque en el fondo le teme al compromiso.

El sexo para ella no es algo que deba ser vivido de manera desordenada e inconsciente y cree que debe sentir mucha conexión emocional y física para dar el paso. Por tal razón, como no ha conseguido que alguien despierte reacciones tan intensas en ella, entonces tampoco ha tenido interés en experimentarlo.

Así transcurre la vida de Ania, hasta que tiene lugar un conjunto de eventos que modifican ampliamente la visión que ella tenía de su historia familiar y la conectan con una gama de emociones que hasta el momento no había experimentado, obligándola además a desarrollar acciones orientadas a sobrevivir y a probar de lo que puede ser capaz de hacer, ahora sin apoyo. Sentimientos como la soledad, vulnerabilidad, incertidumbre, rabia por haber sido engañada, miedo, tristeza surgen en su vida, sin embargo no la paralizan, sino que la movilizan a enfrentar y a buscar la verdad.

Ania intenta entender a sus tíos y sus razones para ocultarle la verdad sobre sus padres, pero no puede evitar sentir decepción por el engaño al que la sometieron. En

medio del miedo y la confusión, también siente un odio profundo que jamás ha sentido en toda su vida. Odia al hombre que le quitó lo que más ha querido en su vida. Odia al asesino de su padre por haberle quitado su familia porque por su causa su madre tampoco está con ella. Toda esta realidad es algo que de momento le cuesta digerir y, por más que lo intente, no puede estar realmente enojada con sus tíos. Es para ella más sencillo dejar de pensar en aquello que le duele y tratar de seguir adelante con su vida. Esto revela que ante situaciones realmente difíciles tiende a tener una postura un poco evasiva. No le gusta sufrir, así que intenta darle la vuelta a todo lo que se lo cause. Sin embargo, cuando se encuentra sin más opciones las enfrenta. No es vengativa porque incluso después de que debe huir porque la están persiguiendo no hace nada para desquitarse.

Ania debe cambiar de identidad a *Sonia Zambrano* para volver a tratar de componer su vida destrozada. En un limbo donde todo lo que tiene le es arrebatado y es obligada a empezar de cero, a renunciar a su vida, a sus estudios, a todo lo que conoce, de lo único que vive es de los recuerdos mientras hace el intento de no dejar de vivir su presente. Por ello, por la continua sensación de abandono y soledad, primero la de sus padres, luego la de sus tíos, le cuesta tanto apegarse a las cosas o a las personas. Si ellos se fueron los otros también podrán hacerlo. También debe lidiar con la sensación de culpa que sucumbe en ella al pensar que de no haber revuelto el pasado probablemente sus tíos y su mejor amiga no hubiesen muerto. A pesar de todo, ella intenta salir adelante con acciones operativas como estudiar, trabajar e investigar el paradero de su madre para no sentirse fuertemente afectada desde el punto de vista emocional.

Sin embargo, alguien llega a su vida para descontrolarla más de lo que está. Pese a todos sus intentos por alejarlo de sí, Richard logra transmitirle algo que nadie más ha logrado: una mayor sensación de seguridad. Solo él ha podido despertar en ella admiración y con ello un anhelo, necesidad que hasta entonces ella desconocía, de ser amada y acabar con ese aislamiento que ella se ha impuesto al cerrarse a los demás y no permitir que nadie se acerque. Richard ha logrado derribar ese muro y por eso lo

necesita a él, o eso es lo que ella cree. De cualquier forma, que este hombre logre despertar en ella el deseo de ser amada y de abandonar la trinchera que ella misma se autoimpuso –ahora más por el sentido de supervivencia en el que transcurre su día a día– la desarma y la aterra. Por más que lo intente no logra alejarlo de manera contundente, ni siendo sarcástica, ni siendo pedante. Para ella es difícil ponerle límites a Richard, por los ya intensos sentimientos que él de por sí le genera, pero él no la ayuda con sus continuos intentos de acercarse y seducirla.

También siente una fuerte atracción física. Al depositar en él todo lo que ella necesita, encuentra a la persona idónea para encausar todo su deseo sexual, hasta ahora contenido. Ella no puede negar que él es endemoniadamente atractivo, pero su increíble seguridad en sí mismo y su aparente capacidad de sufrir en silencio, como ella lo hace, es lo que más le atrae. Su independencia, su madurez, el aura que transmite de misterio y de haber vivido cosas que nadie más ha experimentado le intriga profundamente. El hecho de que este casanova ahora le brinde toda su atención, también le resulta irresistible, aunque la pone más alerta al no saber cuáles son las verdaderas intenciones que él tiene para con ella.

Pero una tormenta se desata cuando ella descubre que aquella persona en la que depositó todos sus sueños, en quién volvió a confiar luego de aquel trágico incidente, era la menos indicada. Ella no entiende cómo ni por qué, pero lo cierto es que la persona que más detestaba por la impotencia que le generaba el hecho de que jugara con la vida de los demás como si fueran simples objetos, y la persona por la que sería capaz de ir hasta el fin del mundo si tan solo él se lo pidiera eran la misma. Ania lo odia. Lo odia porque mató a sus tíos y a su amiga. Lo odia porque es el hijo de la bestia que mató a sus padres y le privó de la oportunidad de conocerlos. Lo odia porque destruyó su posibilidad de tener una vida normal. Lo odia porque es alguien que contribuye con el vicio de la sociedad y su tendencia a destruirse a sí misma.

Nada en él es bueno ni rescatable y se odia más a sí misma por no haberlo visto antes. Estaba ciega, ella que se jactaba de ser muy observadora no pudo verlo y ahora es demasiado tarde. Por más que lo intente no puede borrar de su mente aquella noche. Ella disfrutó de una experiencia única con el hombre más despreciable que haya conocido y ya no sabe como borrar aquello de su piel. Ni siquiera sabe cómo hacer para no recordar lo placentero que fue. Eso es lo que más le avergüenza, que aún en sus memorias aquella noche tenga la habilidad de despertar en ella anhelo de más.

El sentimiento de repudio hacia él y hacia sí misma –por no poder acabar con esos pensamientos absurdos– se hace más fuerte cuando le toca ver la peor máscara de Richard. Hasta ahora había visto su cara dulce, aquella cara capaz de enamorar a cualquiera y hacer sentir a cualquier mujer afortunada por el hecho de que él la mire. Pero ahora podía verlo tal cual era: como un animal despreciable.

¿Entonces cómo es que no puede resistírsele? Ella lo intentó, se aferró con fuerza a los peores sentimientos que pudiera sentir por él, pero no fue suficiente. No lo puede explicar pero lo que siente por él es más intenso que lo que se supone que debe sentir. Al recordar el porqué está en ese lugar, al recordar el horror que sus tíos pudieron vivir, se llena de un odio tal que se desespera al albergar algo tan malo dentro de sí. Pero al recibir las caricias y los besos de aquel hombre le es difícil negársele ¿Qué es lo que le sucede? ¿No puede amar y desear con semejante vehemencia al hombre por el que debe sentir el mayor de sus desprecios! Eso se repite numerosas veces hasta que no puede más con el sentimiento de culpa por haberse entregado nuevamente a Richard y esta vez no bajo la sombra de la ignorancia.

No se puede seguir mintiendo a sí misma. Los actos de Richard son ruines, él no. Ella lo ama a él, no sus acciones, y aunque no logra entender cómo ni por qué, aceptar lo que siente por él le llena más de paz que enumerarse una y otra vez las razones por la que debe odiarlo. A esta conclusión llega cuando decide que lo mejor que puede hacer es seguir sus deseos, amarlo y estar junto a él por el tiempo que le sea permitido. Pero Ania

no esperaba que ese tiempo fuera tan corto. Lo repentino de los acontecimientos no le permitió tan siquiera asimilar que Richard ya no estaría a su lado por su repentina muerte, pero al menos le dio un motivo para continuar. Su pequeño hijo es lo que le recuerda que aquello que le tocó vivir no fue un sueño. Cuando lo ve a los ojos puede reconocer al hombre que amó y puede dar gracias por la maravillosa bendición de ser madre. Es duro para ella cada vez que el pequeño le pregunta por su padre. No sabe cómo decirle que nunca lo conocerá, pero al menos intenta transmitirle un poco de la admiración, la ternura y el amor que ella sintió por Richard. Si algo tiene seguro, es que no quiere ensuciar la imagen de su padre.

Pero cuando **Boris** la va a buscar para saber de ella y darle noticias del paradero de Richard ya no puede negárselo a sí misma: parada frente a lápida de Richard, mientras leía el epitafio, entiende que sí, que el hombre que ama ya no estará más en su vida, pero no por una cuestión del destino, sino por decisión propia. No logra discernir si el descubrir esa nueva verdad le causa más dolor, pero al menos pretende respetar la decisión de Richard.

RICHARD PERALTA – Antihéroe

Joven apenas mayor a los 25 años. Físicamente es atractivo: su piel es blanca, de ojos penetrantes y cabellos oscuros, de gran porte y atlético. Posee mal carácter cuando las cosas se salen de su control, es inteligente y muy observador, siempre irá un paso más adelante de los demás. Prefiere pasar desapercibido y hacerse el desentendido, pero si alguien se convierte en un obstáculo para él, procurará quitarlo de su camino. Ante situaciones de estrés reacciona con agresividad, no es humilde, no tiene que serlo, ha aprendido a golpear antes de ser golpeado, a nadie le perdona una porque en cuanto pueda las cobra. Su expresión siempre es confiada, serena, con picardía, da la impresión de que no se toma nada en serio, aunque no sea eso precisamente lo que ocurra en su mundo interior. Él refleja una autoconfianza en sí mismo que hipnotiza a cualquiera. Su voz es melodiosa y pausada, pero si se enoja es fría y amenazadora. Odia los trajes de corbatas, por la naturaleza de su cargo tiende a vestirse con pantalones de vestir

ajustados y camisas que arremanga hasta su codo y lleva desabotonada mostrando parte de su pecho.

A su padre no lo conoció de manera profunda. Los recuerdos que guarda de él son vagos y culpa de la nostalgia que siente por ello a **Jorge Faneite**, el policía que encarceló a **Don Fauistino Peralta**, padre de Richard. Por culpa del policía él creció sin un padre en casa y a cambio tuvo que verlo consumirse en la cárcel. Richard guarda sentimientos ambivalentes hacia su padre porque aunque lo extraña desde lo más profundo de su ser y maldice a los que considera culpables por no tener a un padre a su lado, también siente un profundo rechazo por lo que debe hacer por ser el hijo del líder de un organización que trafica con armas. Aunque intentó librarse de su destino, éste le alcanzó y termina por ocuparse del negocio familiar cuando su padre en su lecho de muerte le indica que ya era la hora de tomar las riendas. Su madre también está ausente porque murió en el parto, y aunque no la conoció le guarda un profundo respeto.

El carácter de Richard se desarrolló en el seno de la organización procurando aprender, pese a su desagrado, lo necesario para encargarse de los negocios cuando estuviera listo. Su mejor y gran amigo y su hermosa y joven novia, **Dulce Morales**, con quien pensaba formar una familia en la adultez, eran lo más cercano a una familia para él. Pero una mañana los encontró a los dos en la cama de la mujer que se suponía más amaba en el mundo y en un arranque de ira le disparó a su amigo hasta vaciar el arma. Su novia esperaba el mismo desenlace, pero en su último suspiro, el amigo le pidió que no le hiciera daño a ella, así que no la mató. Soltó el arma y se dispuso a salir de la habitación, pero Dulce lo sujetó de la pierna para pedirle perdón. Richard, para librarse de ella, la dio una fuerte cachetada que lo hizo soltarlo y se fue. Y aunque la organización rápidamente movió sus hilos para sacarlo del país, Richard jamás pudo borrar de su memoria la imagen de quien él consideraba su mejor amigo agonizando frente a sus ojos. Sentía mucha culpa, pero la lealtad para él es un valor necesario en los seres humanos, por lo tanto si alguien le traiciona, la venganza se presenta como la única oportunidad para limpiar su honra y su nombre. Esto lo aprendió desde muy joven,

cuando su padre inició toda una venganza para hacer que quienes le traicionaron y lo encarcelaron pagaran las consecuencias.

Richard, pues, creció lejos del calor de un hogar, anhelante de una familia que nunca pudo tener y con un sentimiento de culpa por lo que hizo que trataba de ahogar cada día de su vida. Creció en los mejores internados que el dinero podía pagar, instruyéndose con los mejores conocimientos en economía, administración, gerencia y negocio para cuando su turno al mando llegara, algo que a sus ojos ya no podía evitar pero si retrasar. Pero aunque alimentaba la mente, su corazón se quedaba vacío. Las fiestas, las chicas, el alcohol, el dinero, los lujos, eso solo eran alicientes temporales que no acallaban la turbulencia de su alma atormentada. Solo el gesto desinteresado de solidaridad de alguien más pudo hacerlo volver a agradecer la compañía. Richard creyó que nunca más podría volver a confiar en alguien, pero en medio de un frío invierno, uno de sus compañeros de cuarto le salvo la vida de una neumonía que tenía. Lo descubrió desmayado en el frío, lo cargo varios kilómetros hasta el hospital y luego se encargó de darle los cuidados que el médico prescribió mientras estaba inconsciente. Nunca nadie se había preocupado por él como **Boris**, pero no le sería tan fácil creer en él. Muchos años pasaron para que Richard le diera el status de mano de derecha y muchos años más para que lo considerara un amigo.

Sobre religión es algo que él en realidad no desea pensar. No vale la pena discutir sobre algo en lo que no cree. Dios es solo una invención de los que tienen el poder para controlar las masas. La política por su parte es solo una gran manzana podrida, es su pateadero. Ellos son, bajo su fachada de lo correcto, su más grande clientela. Y aunque no soporta la doble moral de los políticos, pues le recuerdan a los traidores, los traidores de aquello que deben proteger, de la institucionalidad, de las normas, de la sociedad, es allí donde está su mayor fuente de negocio. Así le decía su tutor, **Toto Valentino**, el encargado de los negocios hasta que él decidiera tomar el poder, un tutor que parecía más interesado en los hilos que debía mover para la siguiente transacción, que en el bienestar de Richard. Richard lo sabía, podía ver su hambre de poder y podía jurar que

de no ser por la orden explícita de su padre de que lo cuidara, Toto se hubiese encargado de desaparecerlo hace mucho tiempo.

Al momento de la muerte de su padre, Richard se ve obligado a asumir sus responsabilidades. Los tiempos en lo que amanecía en una ciudad y anochecía en otra, en lo que el simple deleite de probar la gastronomía de una ciudad, u observar a su gente o ver algún tipo de arquitectura extraña ya habían pasado. Los tiempos en los que podía beber hasta perder la conciencia en algún club nocturno ya no volverían. Sin embargo, algo a lo que no renunciaría, sería a las mujeres. Para él la experiencia del sexo no puede compararse con nada que haya vivido. Es como una montaña rusa en la cual debe subirse cada vez que lo desee. Es la dosis de adrenalina que necesita. No cree en el amor y las mujeres solo representan la posibilidad para el disfrute de lo corporal. ¿Cuál es su tipo ideal? Todas y ningunas. Las quiere a todas, pero no por más de una noche.

Con una gran mansión con jardines amplios a su alrededor, con la mejor educación que el dinero puede pagar, con las mejores experiencias vividas al viajar por todo el mundo, dueño de casi media ciudad, con un club nocturno, único pasatiempo y vía de escape cuando sus responsabilidades con el negocio lo agobian, lleno de guardaespaldas, con todos los lujos que quiera a su disposición, hay una sola cosa que Richard desea y le está costando tener: *Sonia Zambrano*. Él no sabe qué le atrae de ella, será su sentido de independencia, será el hecho de que ella también está tan sola como él, el hecho de que ella no conozca su lado oscuro y por lo tanto no le tema, será que la ve frágil o será que simplemente no soporta que le digan que no; de cualquier forma, él quiere conseguirla y estará dispuesto a hacer lo que sea por conquistarla.

Él desea tener ese trofeo en sus manos. Ella no es la chica más hermosa que haya conocido ni mucho menos. Es simple, pero su simpleza lo atrae como ninguna. Tiene buenos atributos, pero nada que ya no haya tenido en su haber. Es solo que con ella se puede olvidar por un instante de lo que él es. Con ella él puede ser simplemente él. Ella no siente miedo de él, lo puede ver en sus ojos. No sabe por qué, pero ella lo admira y

eso le genera placer. Ella lo respeta, pero por lo que él es, no por el cargo que ostenta. Con ella él también puede mostrarse frágil, de momento puede dejar de lado esa fachada del líder imperturbable y ser el hombre lleno de miedos y de sueños que es. Ella le hace sentir un interés que hacía mucho tiempo no sentía y eso lo asusta. Por primera vez va a la cama con alguien sin pensar en su propio placer y empieza a desear ser el hombre que más satisfacción pueda darle a aquella mujer que tanto le intriga. Por primera vez siente algo más que placer físico. Todo esto le es tan novedoso que desea no pensar en el vértigo que le ocasiona calcular el tiempo que podría durar. Prefiere solamente vivir con sus sentidos todo aquello y no pensar tanto en el futuro, que lo ve tan oscuro como la noche. Solo sabe que ella es lo que quiere en este momento.

Pero Dulce vuelve a fastidiar las cosas. Él había hecho un pacto de caballero con su amigo, aunque éste no lo fuera, y respetaría la vida de esa vagabunda. Por remordimiento se encargó de ella los últimos años, le compró un apartamento a nombre de ella y le dio trabajo en uno de los negocios que su padre mantenía para guardar la fachada y justificar los enormes ingresos. Incluso decidió bajar su hostilidad y admitirla como una amiga, una amiga que deseaba mantener bien lejos de él. Más ahora con su última gracia al tratar de alejar a Sonia de él con el cuento barato de que las mujeres son un juego para él. Aunque sí lo son, él no está seguro hasta qué punto está dispuesto a llegar con Sonia y el gesto que tuvo de llevarla a la playa aquella noche en la que estaba tan perturbado por los asuntos de la organización era un detalle que sólo había tenido con una mujer en la vida, por desgracia con Dulce, mujer que alguna vez amó, y ahora con Sonia. ¿Por qué entonces aquella miserable banaliza lo que él hizo? Él ya le ha dicho muchas veces que se mantenga al margen, pero la pobre no hace caso, no logra entender que lo que alguna vez sintió por ella se esfumó. Es cierto que cuando la ve siente deseo hacia ella. Pese a los años la condenada aún es atractiva y él conoce muy bien sus juegos de seducción, pero no piensa ensuciarse con ella nuevamente. Pero en fin, en nombre de su amigo y por lo bien que resultaron las cosas para él con Sonia, ya que la artimaña de Dulce terminó acercándolos más, Richard decide ser tolerante con ella y escuchar lo que tiene que decir.

Cosa de la que se no sabe si arrepentirse o agradecer, si maldecir o bendecir. Desde hacía mucho que no sentía pánico como ahora. Se siente como un idiota, como un estúpido del que todo aquel que lo desee puede burlarse. La desgraciada de Ania Faneita lo engaña y lo seduce para salvar su vida y lo peor es que es la condenada de Dulce quien le abre los ojos. Lo que más desea en este mundo es destruirla, y destruirla con sus propias manos porque se la volvieron hacer. No, esta vez él no está enamorado, pero la estrategia de la bruja es deplorable. No la ama, pero su intención era doblegarlo y sólo por eso merece la muerte. Merece la muerte por su engaño, pero también la merece por ser quién es: la hija del hombre culpable de todas sus reveses, otra sería su historia familiar si hubiese crecido con un padre que viera por él. Bueno, al menos sin pensarlo logró resolver uno de sus problemas: encontrar a la mujer que deseaba matar. Sí eso es lo que quiere aunque Boris piense lo contrario e insinúe que no es lo mejor a cuenta de lo que él siente por ella y que no vale la pena ninguna vieja venganza. ¡Por favor! Su amigo ha demostrado ser muy sensato y él sería capaz de confiarle su propia vida, pero Boris no entiende. Él necesita terminar con la venganza de su padre, y no puede permitir que ninguna mujerzuela se burle de él. Además él no está enamorado de ella. Solo quería un nuevo juguete para divertirse un rato y ya lo consiguió. No es miedo a amar lo que él tiene, simplemente se aburrió y quiere deshacerse de ella.

Al conocerla a ella, al conocer lo que ella quería mostrarle de sí, él sintió que tanto poder lo podía usar para algo bueno, para algo que diera vida, para protegerla. Eso era lo que más deseaba en la vida: protegerla, hacerla feliz y aliviar su dolor. ¡Qué maldita suerte la suya que ahora estén enfrentados y ahora deba destruir lo que más deseaba salvar! No, él no la ama, pero él creía que por ella él podía ser una mejor persona. Él no la ama, pero se odia a sí mismo por haber sido el que más la ha hecho sufrir. Él no la ama, pero como anhela tocar su piel y sentir su aliento nuevamente. Su amigo tenía razón. La ama con locura y no puede evitarlo.

Por eso Richard decide que si fue él quien le quitó su vida, será él quien le devolverá su libertad. La ayudará escapar de quienes aún la quieren muerta y le dará una oportunidad para que reconstruya su vida. Si es posible se desquitará de las ganas que tiene de acabar con Dulce y destruirá Valentino por su traición a su padre. Él ama a Ania y realmente quiere estar con ella, pero no puede amarrarla a él. No pueden estar juntos y hace todo lo que está a su alcance para mantener la promesa que se hizo a sí mismo de distanciarse por el bien de ella.

Por eso, después de cinco años sin saber de ella, envió a Boris para que investigara el paradero de ella. La necesita, pero no la puede tener, entonces al menos calmará su ansiedad sabiendo cómo está. Tamaña sorpresa se llevó cuando descubrió que era padre. Una razón más para no volver. Mucho daño le causó a la mujer que amaba. ¿Cómo construir una relación en medio de tanto dolor? ¿Cómo podría mirarla a los ojos cada mañana sabiendo que por él sus tíos murieron? ¿Cómo podía aliviar un dolor que su mismo padre había causado? ¿Cómo estar con ella sin ensuciarla con lo que él era, un traficante de armas? No podían estar juntos. Menos ahora que había un niño de por medio. Él no le haría a su hijo lo mismo que su padre le hizo a él. Richard le dará una oportunidad a su pequeño para que él escoja su propio camino bien lejos de todo lo malo que lo rodea a él. Por amor él renunciará a su hijo y a la mujer que ama. Esa será su mayor prueba de amor.

TOTO VALENTINO/VOZ RONCA - la Sombra

Mano derecha de **Don Faustino Peralta**. Encargado de perseguir y matar a la familia **Faneite**. Se somete plenamente a las órdenes de su señor sin cuestionar. Es de piel curtida pero la característica que más resalta de su imagen es que tiene una cicatriz que va de un extremo de la cara hasta el otro, en forma diagonal. Su rostro refleja lo despiadado que puede llegar a ser. Su calvicie la oculta con un sombrero y pareciera que siempre se viste uniformado con un traje ochentoso y desgastado. El dinero no le hace falta, solo tiene mal gusto. Su voz es muy peculiar, es ronca y pausada por eso se ha ganado el apodo de **Voz Ronca**. Su humor es sarcástico.

Él es el tutor de Richard, pero se encargó más de los negocios familiares que del mismo hijo de su patrón. Goza de muy buena reputación en la organización y se jacta de que los tiempos presentes jamás serán tan buenos como los pasados porque a la cabeza principal, Richard, le falta la mano dura que caracterizaba a su padre.

Richard le dio la orden de buscar a la última sobreviviente de los Faneite, pero Voz Ronca tiene especial interés en encargarse de este asunto. Una guillotina pende de su cuello porque él fue el informante que ayudó al padre de Ania a atrapar al padre de Richard y teme que la hija de los Faneite tenga alguna prueba que lo inculpe. Es para él, entonces, de vital importancia encontrarla antes que Richard o la mano derecha de éste, Boris.

Toto Valenino creció en una localidad muy pobre de la ciudad. Fue el cuarto hijo de siete, y producto de una mujer a quien poco le importaba lo que le ocurriera a los vástagos que traía al mundo. Si él quería un poco de su atención debía procurar traer más dinero que cualquiera de sus hermanos a casa. Cuando pedir no era suficiente, empezó a robar, no importaba si implicaba robarles a sus propios hermanos. Un día, uno de sus hermanos se cansó de que le quitara lo que él había conseguido por su propia cuenta así que tuvieron un enfrentamiento físico. Toto en un empujón accidental mató a su hermano menor. Su madre en castigo por tal acción, le cortó la cara dejándole su cicatriz característica. Ella estaba muy enojada porque este desenlace limitaba los posteriores ingresos de la familia.

A los 16 años de edad, él huye de casa cansado de tantos golpes y empieza a ser un criminal de poca monta, hasta que por un giro del destino, cuando ya Toto tenía unos 19 años, **Faustino Peralta**, lo rescata de las calles por su osadía al robarle a uno de sus escoltas. Don Faustino estaba comenzando en el negocio del tráfico de armas y se encargó de brindarle una educación, de enseñarle a leer y a escribir, a sumar y multiplicar, le entrenó para los negocios también y lo convirtió en su mano derecha por

considerarlo un chico despierto e inteligente. Esos tiempos eran buenos, pero una vez que aprendió todo lo necesario para manejar el negocio, Voz Ronca no se sentía satisfecho con ser lo que él consideraba como el “perro faldero” y empezaba a desear a ser el dueño de todo. Habían pasado más de 20 años, él creía que merecía un mejor puesto porque gracias a él tenían toda clase de contactos con los políticos y en la policía misma. Él había arriesgado tanto su pellejo como Don Faustino y el nacimiento del hijo del Jefe ponía en peligro su deseo de heredar la jefatura. Por mucho tiempo él había labrado su lugar en la organización y un advenedizo no se lo quitaría. Por todos estos racionamientos, Toto decide lanzar un señuelo en la policía para que un funcionario de poca monta hambriento de poder y reconocimiento hiciera el trabajo sucio que él no se atrevía hacer: deshacerse del viejo Faustino. Luego él se encargaría de eliminar los cabos sueltos y acabar con el policía y su familia.

Las cosas habían salido a pedir de boca. Durante unos 20 años más pudo mantener lejos a Richard, un hijo de papi que lo único que quería era divertirse y gastarse el dinero que la organización amasaba. Pero las cosas se salieron de su control cuando tras la muerte de Don Faustino, Richard decide asumir el poder desplazándolo a él de su cúspide. Toto Valentino no sabe como quitarlo del medio pero se aprovechará de cualquier medio para lograrlo, pues nadie le quitará lo que es suyo y por lo cual ha trabajado durante tanto tiempo. Por ahora, su prioridad es salvar su propio pellejo y terminar el trabajo que no culminó hace 20 años y acabar con la última de los Faneite.

Tras años de mala vida, de licor en abundancia, de comer como animal, de satisfacer sus necesidades primarias de la manera más básica, Toto Valentino, es un hombre bajo, y gordo. No tiene la misma agilidad que en su juventud, pero su suspicacia, su inteligencia para los negocios y su maldad siguen intactos. Pese a ver aumentado su calidad de vida, nunca se ha preocupado por cultivar su intelecto o cualquier cosas más allá de sus placeres.

Lo que más anhela es el poder, ni siquiera el dinero es esencial para él. Su más preciada posesión es una vieja oficina amoblada con sólo un escritorio y una silla imponente pero desgastada. Desde ella él puede maquinarse sus planes más oscuros. El poder es su vida, es por lo que respira y es lo único que le importa. No soporta los fracasos, reacciona de manera agresiva ante los errores, es hostil y siempre hará lo que quiere, cuando lo quiere y como quiere. Es vengativo y disfruta de ver sufrir a los más.

3.2.2.- Personajes Secundarios

LAURA DE FANEITE - Madre de ANIA.

Mujer esbelta, de piel clara. Sus cabellos y ojos son claros. Es una mujer atractiva. Esposa de **Jorge**. Ama de Casa. Su peor pesadilla se ve realizada al ver como su esposo muere en el ejercicio de su deber y ahora ella y su hija corren peligro. Su paradero es desconocido.

JORGE FANEITE - Padre de Ania

Hombre de contextura gruesa. Piel curtida, de ojos y cabellos oscuros. Es un policía abnegado y consecuente con sus acciones. Ambicioso y hambriento de reconocimiento también. Encarceló a **Don Faustino** contra todo pronóstico, pero jamás pensó que al realizar su trabajo pondría en peligro a los seres que más ama. Muere en un accidente automovilístico que no pudo probarse como atentado.

DON FAUSTINO PERALTA - Padre de Richard

Hombre de rasgos apacibles pero de carácter despiadado. Se dedica al tráfico de armas y a sus 40 años de edad, en el momento de mayor prosperidad para el negocio, fue encarcelado por **Jorge Faneite**. Todo el mundo le dio la espalda a excepción de su mano derecha, **Toto Valentino**. En él es en quién confió para llevar a cabo su venganza.

ELIZABETH HERNÁNDEZ - Tía paterna de Ania

En su juventud fue muy hermosa. Ahora solo quedan vestigios de esa belleza. Es una señora rechoncha, de baja estatura y con algo de canas. En su rostro se puede

reconocer el de su hermano. Tiene facciones apacibles. En el pasado odió profundamente a su cuñada por creer que esta inducía por malos pasos a su hermano. Por tal razón, los Faneite y los Hernández nunca tuvieron grandes lazos familiares. Tal resentimiento desapareció al instante en el que **Laura** le confió a Elizabeth el cuidado de su pequeña **Ania**. Es muy consentidora con **Ania**. Muere asesinada por secuaces de **Richard Peralta**.

LUIS HERNÁNDEZ - Tío de Ania

De contextura delgada y facciones duras con un tono de cabello grisáceo y ojos que alguna vez parecieron poder conquistar a cualquier mujer. A diferencia de su esposa es de carácter volátil, rápido para el enojo pero de fácil perdón. Intenta dar una apariencia estricta y dura, pero es amoroso con **Ania**. Es observador y suspicaz. Muere asesinado por secuaces de **Richard Peralta**.

IVÁN OVIEDO – Mentor de Ania

De cabello canoso y lo suficientemente largo como para poder recoger en una pequeña coleta. Es alto y muy delgado. Sus dedos son increíblemente largos y delgados, sobre todo cuando los coloca frente a su cara tocándose las yemas de los dedos mientras hace énfasis en algo importante. Su rostro, quizás por la edad, rara vez refleja una emoción distinta al fastidio o aburrimiento ante las cosas. Su mirada es profunda. Fue amigo del padre de **Ania**, **Jorge**, durante sus años de policía. De todos los personajes es quien mejor conoce la historia entre los Faneite y los Peralta. Le dará a la protagonista las herramientas necesarias para superar aquellos momentos de mayor dificultad.

DULCE MORALES - Shape Shifter - Guardia del Umbral

Compañera de **Ania**. Morena, alta y muy hermosa. Es de clase media. No dice lo que piensa y llegado el momento traicionará a quien sea con tal de conseguir su propia felicidad. Sabe muy bien quien es Richard y éste se ha convertido en su objetivo desde hace años. Odia a **Ania** pero procura su confianza para destruirla en el momento indicado.

BORIS – Mentor de Richard

Es de contextura normal pero se mantiene en forma. Su piel es morena y es calvo. Sus ojos son claros. Mano derecha de **Richard**. Su relación raya en la amistad y consejería. Ayudaría a Richard en cualquiera de sus caprichos.

PEDRO – LENNY= Guardián del Umbral

Siervos cercanos de **Richard**. Rinden cuenta a Toto Valentino. De poca inteligencia pero muy leales pero al líder equivocado y por eso han de pagar las consecuencias.

3.3.- ESCALETA

El vínculo conecta al archivo correspondiente.

3.4.- GUIÓN LITERARIO

El vínculo conecta al archivo correspondiente.

CONCLUSIÓN

El tema del proyecto es el amor. Según Erich Fromm, el amor surge como la mejor la respuesta para todos los problemas de la humanidad. Partiendo del principio de *separatidad* –separación de los demás, consciencia de un tiempo límite en la vida, de la incertidumbre de no tener pleno control sobre todo lo que le rodea– con que el que cada hombre tiene que lidiar al estar consciente de sí mismo, Fromm ofrece el amor verdadero, cuyo principio se basa en el dar sin esperar algo a cambio, para franquear esa soledad inherente a la humanidad en sí misma. He allí la importancia del amor para la vida humana. Solo este sentimiento es la herramienta segura para superar la *separatidad* porque ninguna de las otras respuestas dadas por el hombre como las experiencias orgiásticas, el conformismo, la rutina y el proceso creador en una cadena de producción son suficiente para satisfacer ese vacío.

Para este teórico el amor es el fin último de la psicología en tanto que como ciencia pretende penetrar hasta el alma para obtener los secretos más profundos de la psique. El que ama conoce de manera profunda al objeto amado. Pero el conocimiento en el amor no solo responde al mero deseo de saberlo todo sobre la persona amada, ese deseo trasciende y busca límites inalcanzables al querer penetrar los secretos del hombre y con ellos a los del universo, cosa imposible y en la que realmente se logra una mediana cercanía a la meta en el acto de amar al otro.

Pero esta necesidad de conocimiento también puede ser generada mediante un sentimiento contrario. Para Fromm, la crueldad y la destructividad es un intento del hombre por penetrar ese misterio que representa el conocimiento profundo de la humanidad. Sigmund Freud a través de su teoría pulsional, expresa esa naturaleza dual del hombre. Al coexistir en el hombre una pulsión –un estímulo interno que se manifiesta hacia afuera– que tiende hacia la vida y una pulsión que tiende hacia la muerte, entonces es bastante factible que dos sentimientos contrarios como el odio y el amor puedan dirigirse hacia un mismo objeto o persona porque en esta ambivalencia de

la psique humana los principios de la vida y de la muerte conviven juntas en tanto que al existir una, existe la otra y viceversa.

Con estas dos teorías en perspectiva, en este proyecto investigativo se propuso trabajar, mediante la construcción de una historia ficcional, con lo complejo que puede ser para el hombre lidiar con un amor imposible en tanto que aquello que debe odiarse es lo que ama. Teniendo en cuenta lo que representa el amor para la humanidad entera, ¿qué cosas pueden ocurrir en el mundo interior de una persona al encontrarse en semejante disyuntiva?

Esto ciertamente no es novedoso. Esta naturaleza dual amor-odio ha sido representada instintivamente por autores desde tiempos inmemoriales. Ovidio puede ser el primer escritor que mediante el poema de *Píramo y Tisbe* habla de esta oposición del amor y el odio, pero quien ha inmortalizado el relato fue William Shakespeare en su obra *Romeo y Julieta*. Esta historia de dos amantes, separados por el odio de sus padres, ha sido objeto de numerosas adaptaciones en el cine y es un referente por excelencia para hablar del amor imposible al encontrar el odio como una razón de oposición. Pero en el caso de la trama planteada no se trata de un odio vacío, de un odio que por los años carece de vitalidad, sino que ambos sentimientos tienen igual fuerza en la psique de los personajes y juntos libran una batalla para ver quién logra sobreponerse al otro. Por otra parte, aunque esta historia ficcional tiene elementos que hacen referencia a la historia de William Shakespeare, hay un elemento que la aleja realmente de esta obra y de alguna manera la realza es su detonante: una historia de amor imposible está enmarcada en el tráfico de armas latinoamericano del siglo XXI.

Así pues, todas las teorías psicológicas sobre el amor pudieron ser usadas para alimentar la construcción de una historia ficcional de un amor imposible porque las personas que lo viven deben odiarse por una venganza que surge a raíz de una realidad en la que el tráfico de armas juega un papel importante. El tráfico de armas es lo que le da un contexto y un detonante a la historia. Después de las drogas, las armas encabezan

la lista de productos que se comercializan ilegalmente en todo el mundo. Que esa realidad haya sido utilizada para enmarcar el contexto de la historia, fue interesante. El tráfico de armas es un punto álgido para sociedades en las que la violencia va en aumento y la industria de armas surge como un negocio rentable en tanto que sus miembros buscan la forma más moderna de exterminio del vecino. Con esta obra se abrió la puerta para reflexionar sobre el manejo que la sociedad en todos sus ámbitos ha tenido con respecto a esta actividad delictiva.

En este sentido, elementos como la psicología del juego para ir sembrando pistas a lo largo de la trama, el mantenimiento de la intriga y su posterior resolución mediante la unión de esas pistas fueron aplicadas para propiciar el suspenso dentro de una historia estructurada bajo es esquema de los tres actos expresada por autores como Syd Field, Christopher Vogler y Mary Shomon. Esta estructura fue esencial para crear un plan de trabajo sobre el cual desarrollar las acciones que se habrían de suceder en los 120 minutos de duración. Contar una historia no es fácil cuando en su construcción se ha pensar de manera premedita todos aquellos recursos necesarios para despertar el interés en el público.

Vogler con su teoría de las 12 etapas del viaje del héroe permitió seguir una fórmula utilizada en muchas de las grandes historias para hacer que el personaje siguiera una transición en su evolución desde el inicio de la historia. Su teoría de las máscaras arquetípicas también fue de gran utilidad para identificar el rol que cada personaje cumpliría en la trama. Field con su distribución de las acciones en tres actos permitió marcar las 5 acciones más importantes: la del primer *plot point* que cambiaría el sentido de la historia y el fin del primer acto, la de segundo gran cambio con el otro *plot point* al final del tercer acto y las acciones que enlazaban un *plot point* con el otro y con el punto de retorno, las pinzas. Shomon, por su parte, con su distribución a detalle de las acciones que han de ocurrir con su respectivo número de páginas propició un marco más claro para distribuir las acciones en general dentro de cada uno de los actos. Sin transgredir ninguna de las características de los paradigmas de estos tres autores utilizados, se

diagramó una línea de tiempo en la que se pudo amalgamar a la trama principal subtramas que contribuyeron a hacer de un tema bastante trabajado una historia interesante de ser contada.

Una dificultad con la que se tocó lidiar durante el proceso de creación provino del tipo de género. Al ser un thriller se hizo imperativa la necesidad de ir ofreciendo pistas al espectador para que al llegar a la resolución no se diera la sensación de que vino de la nada, pero como el mantenimiento de la intriga hasta el momento del clímax era importante, se debió recurrir a una retórica que en ocasiones pudiera confundir para no hacer tan evidente el misterio de la trama. Esto trajo consigo otro inconveniente: el de cuidar que cada aspecto de la obra estuviera bien pensado, dejar cabos sueltos, preguntas sin respuestas o violar la verosimilitud de la historia hubiera hecho que ésta perdiera su brillantez, y esto aunque es esencial trabajarlo no solo en la trama principal, sino en las que se desprendían de ésta, es algo que en ocasiones no es sencillo de conseguir. Después de muchas lecturas y relecturas, de un análisis profundo de los hechos que se acaecían en la historia y de la aplicación del ingenio para resolver cada uno de los señalamientos obtenidos del estudio de los acontecimientos, se pudo llegar a una resolución apropiada de la trama.

La construcción de un basamento teórico para soportar el tema del proyecto de investigación, la búsqueda de información pertinente para la creación del producto final que ostentaría dicho contenido, el buen desarrollo de un perfil psicológico que hiciera de los personajes seres que trascendieran del papel y la aplicación de una estructura narrativa, todo ello contribuyeron al nacimiento de un guión argumental dinámico, con tramas y subtramas, capaz de despertar el interés del espectador por su trabajo en el mantenimiento de la intriga, pero al tiempo capaz de despertar el debate en temas universales para el hombre como lo son la oposición del amor y el odio, así como la problemática del tráfico de armas y el tratamiento y la postura que la sociedad ha tomado al respecto.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRÁFICA

Anónimo (s.f.) *Biografías y presentaciones de Erich Fromm* [Recuperado el 23-10-2012] <http://www.psiconet.org/fromm/biografia.htm>

Anónimo (2011) *Etapas del desarrollo psicosexual según Freud*. [Recuperado el 4/04/2013] <http://www.slideshare.net/608331/etapas-del-desarrollo-psicosexual-segn-freud>

Brass, A. (s.f.) *Eros y Tánatos, una tensión inevitable*. [Recuperado el 13-04-2012]. <http://www2.ib.edu.ar/becaib/bib2004/Finalistas/AnaBrass.pdf>

Centeno, D. y Ranzolin F. (s.f.) *Postmodernidad en el cine: Romeo y Julieta como espejo de la sociedad contemporánea*. Caracas, Venezuela. Colección Canícula.

Chion, M. (trans. 1992). *Cómo se escribe un guión*. 4º Edición. Madrid, España. Cátedra, signo e imagen.

Dam, G. (20/08/2011). *Auge del tráfico de armas ilegales desarticula políticas de seguridad//Correo del Caroní*. Blog Venezuela Primero. [Recuperado 5-11-2011] <http://vprimero.blogspot.com/2011/08/auge-del-trafico-de-armas-ilegales.html>

De las Heras, F. (2009) *Odio y amo. El tormento sin respuesta*. Revista Electrónica de Orbis Terrarum. N° 3. [Recuperado 19-06-2012] Revista Electrónica del Orbis Terrarum http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=odio%20y%20amo.%20el%20tormento%20sin%20respuesta&source=web&cd=1&ved=0CFMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Ffichero_articulo%3Fcodigo%3D3621520&ei=jhroT8eGDcH50gH9pMXrCQ&usg=AFQjCNH-zIMGvn2WjxYQHAmHc0V7xHc1sQ

- Fernández, C. (s.f.) *El arte de amar: un análisis sociológico*. Universidad Complutense de Madrid, España, Madrid. [Recuperado 27-01-2012] dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=757635
- Fromm, E. (s.f.). *El arte de amar*. [Recuperado el 24-01-2012]. http://www.opuslibros.org/libros/arte_amar/indice.htm
- Freud, S. (1948) Los instintos y sus destinos. En *Obras Completas*. Vol. I, 1281. Madrid, España. Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1948) Más allá del principio del placer. En *Obras Completas*. Vol. I, 1281. Madrid, España. Editorial Biblioteca Nueva.
- Field, S. (s.f.) *El manual del guionista*. [Recuperado 13-04-2012] <http://www.bibliotecah.org.uy/escribir/biblioteca/Syd%20Field%20-%20El%20manual%20del%20guionista.pdf>
- Grohening, M. (s.f.) *Biografía de un personaje*. Guía de clase de la asignatura Artes Escénicas, Escuela de Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello.
- Highet, G. (1949/1954) *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, D.F. Fondo de la Cultura Económica.
- Jiménez, P (1998) *Acerca de Erich Fromm*. [Recuperado 23-10-2012] <http://www.icergua.org/latam/pdf/09-segsem/02-05-cs3/doc06.pdf>
- Laplanche, J y Pontalis, J. (s.f.) *Diccionario de psicoanálisis*. Editorial Labor, S.A.

- Pereira, M. (2001). *El concepto de pulsión en la obra de Freud*. Trabajo de grado para la obtención del doctorado. Universidad Complutense de Madrid. España, Madrid.
- Peris, M. (2007) *Erich Fromm. Sociedad, Vida y Teoría. Su relación con la escuela de Frankfurt*. Universidad Complutense de Madrid. España, Madrid. [Recuperado 23-10-2012] http://www.ucm.es/info/eurotheo/e_books/tesinas/manuelperis.pdf
- Ordoñez, E. (1991). *Análisis de Romeo y Julieta, William Shakespeare*. 1º Edición. Bogotá, Colombia. Editorial Voluntad, S.A.
- Sangrador, J. (1993) *Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico*. Universidad Complutense de Madrid. España, Madrid. [Recuperado 17-04-2012] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2018606>
- Sánchez, L. (2009) Iriarte, Ana, y Marta González. *Entre Ares y Afrodita: violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Universidad Nacional de Colombia [Recuperado 19-06-2012] <http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=iriarte%2C%20ana%2C%20y%20marta%20gonz%C3%A1lez.%20entre%20ares%20y%20afrodita%3A%20violencia%20del%20erotismo%20y%20bit.ly>
- Sanchís, I. (15/08/2004). *El tráfico de armas más dañino es el oficial. (Radical. Es Red Liberal, Laica Y Libertaria)*. [Recuperado 5-11-2011] <http://www.radical.es/informacion.php?iinfo=2048>
- Silva, A (7/10/2008). Escrito por O'Donnell, S. *El tráfico de armas ligeras mueve más de seis mil millones de dólares por año*. Comunidad de activistas Amnistía Internacional Venezuela. [Recuperado 5-11-2011] <http://amnistia.me/profiles/blogs/2262821:BlogPost:10751>

Vanoye, F. (trans. 1996). *Modelos de guión y guiones modelos, argumentos clásicos y modernos*. 1º Edición. Madrid, España. Ediciones Paidós Iberoamérica, S.A.

Vogler, C. (1998). *The Writer's Journey*. [Recuperado 15-04-2013]
http://fcw.needham.k12.ma.us/~Doug_Kopcsso/FOV1-001085C1/FOV1-00108E28/FOV1-001119A9/S03BD37F1.0/Vogler's%20Writer's%20Journey.pdf

Zavala, L. (s.f.) El suspenso narrativo. [Recuperado 23-06-2012]
http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/0092_suspenso_narrativo.htm