

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Construcción de tramas cinematográficas a partir de la
interacción Estructura Narrativa / Arco de Personaje

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Comunicaciones
que presenta:

Christian Bayron Miranda Diaz

Asesor:

Alfredo Domingo Aguilar Altamirano

Lima, 2023

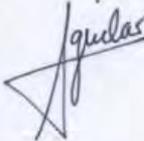
Informe de Similitud

Yo, Alfredo Domingo AGUILAR ALTAMIRANO, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de maestría titulada **Construcción de tramas cinematográficas a partir de la interacción Estructura Narrativa/ Arco de Personaje**, del autor Christian Bayron MIRANDA DIAZ, dejo constancia de lo siguiente:

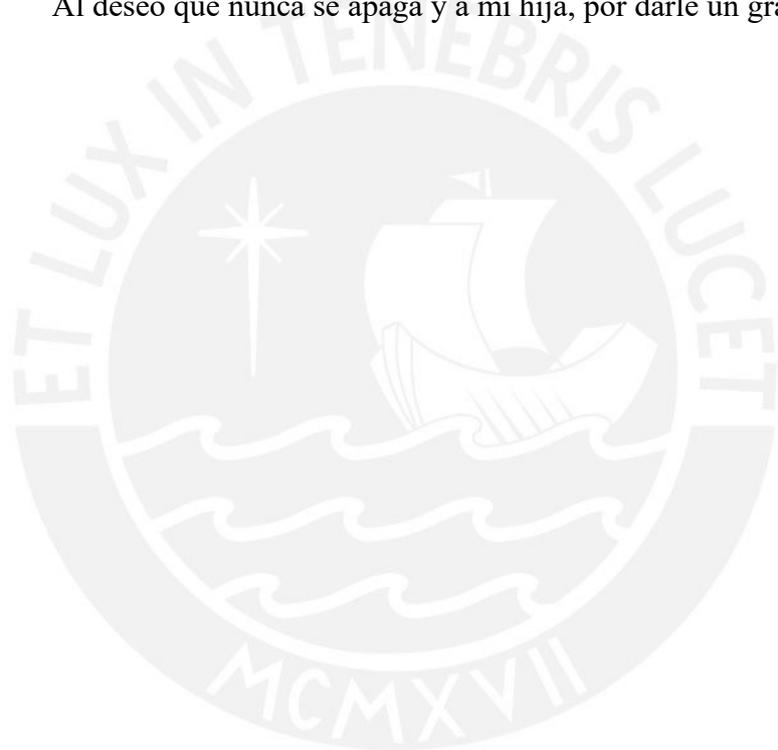
- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 6%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 27-abr-2023 06:14p.m. (UTC-0500).
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 29 de abril de 2023

Apellidos y nombres del asesor:	
AGUILAR ALTAMIRANO, Alfredo Domingo	
DNI: 06741771	Firma 
ORCID: 0000-0002-8818-7185	

Al deseo que nunca se apaga y a mi hija, por darle un gran giro a mi vida.



Agradecimientos

A mis padres, Carmen y Mario, que me llevaron al cine a los seis años a ver Jurassic Park.



Resumen

El presente estudio propone la construcción de tramas cinematográficas a partir de la interacción del arco de personaje y la estructura narrativa con el propósito de ser un punto de referencia para guionistas, directores y productores cinematográficos, así como de los jurados de los concursos de cine promovidos por el Estado. Para ello se analiza la construcción de dos películas peruanas del género de thriller ganadoras de los fondos del Ministerio de Cultura peruano: *Perro guardián* (Caravedo & Higashionna, 2014) y *Magallanes* (Del Solar, 2015), dos relatos que coinciden temáticamente. Sus protagonistas son dos exmilitares que luchan por reinsertarse en la sociedad y buscan redimir los delitos de sus pasados traumáticos.

La metodología empleada tiene un paradigma interpretativo basada en la hermenéutica de Paul Ricoeur. El enfoque es cualitativo y emplea la técnica del análisis diegético narrativo en ambas películas. Para la selección de la muestra, se han utilizado las principales inflexiones del relato, identificadas con la técnica del análisis semiótico de Claude Bremond y el análisis estructural de los relatos de Roland Barthes.

Los principales resultados identifican las fallas estructurales del film *Perro guardián*, cuya trama prioriza su carácter dimensional y retórico, que se apoya en las convenciones del género del thriller psicológico, en desmedro del impulso dramático. En el caso de *Magallanes*, la trama presenta un balance entre su carácter dimensional y direccional, es decir, la acción está motivada por los conflictos internos del protagonista, lo que genera una mayor unidad interna en su trama.

A partir de los hallazgos, es importante comprobar si este patrón de construcción de tramas se replica en otras películas nacionales. Su comprensión puede dar luces de cómo construir tramas que conecten emocionalmente con las audiencias, algo que necesita con urgencia la cinematografía local para generar una industria sólida.

Palabras Clave: guion de cine, narrativa, drama, escritura creativa, cine peruano



Abstract

The present study proposes the construction of film plots from the interaction of character arc and narrative structure with the purpose of being a point of reference for screenwriters, directors and film producers, as well as juries of film contests promoted by the state. To this end, the construction of two Peruvian films of the thriller genre, winners of funds from the Peruvian Ministry of Culture, are analyzed: *Perro guardián* (Caravedo & Higashionna, 2014) and *Magallanes* (Del Solar, 2015), two stories that coincide thematically. Its protagonists are two former military men who struggle to reintegrate into society and seek to redeem the crimes of their traumatic pasts.

The methodology used has an interpretive paradigm based on the hermeneutics of Paul Ricoeur, the approach is qualitative and employ the technique of narrative diegetic analysis in both films. For the selection of the sample, we have used the main inflections of the story, identified with the technique of semiotic analysis of Claude Bremond and the structural analysis of the stories of Roland Barthes.

The main results identify the structural flaws of the film *Perro guardián* whose plot prioritizes its dimensional and rhetorical nature that relies on the conventions of the psychological thriller genre to the detriment of the dramatic impulse. In the case of *Magallanes*, the plot presents a balance between its dimensional and directional nature, that is, the action is motivated by the internal conflicts of the protagonist, which generates a greater internal unity in its plot.

Based on the findings, it is important to see if this pattern of plot construction is replicated in other national films; understanding it can shed light on how to build plots that

connect emotionally with audiences, something that local filmmaking urgently needs to generate a solid industry.

Keywords: film script, storytelling, drama, creative writing, Peruvian cinema



ÍNDICE

Agradecimientos	IV
Resumen	V
Abstract.....	VII
INTRODUCCIÓN.....	1
Descripción del problema	1
Marco contextual	4
Justificación.....	11
Antecedentes	14
Estructura.....	26
1 CAPÍTULO 1: EL ARCO DE PERSONAJE.....	28
1.1 El drama	28
1.2 El personaje.....	30
1.2.1 Construcción del personaje	33
1.2.2 Transformación del personaje	36
1.2.3 Arcos de personaje.....	37
1.3 Las seis etapas del desarrollo de personajes según Michael Hauge.....	44
1.3.1 El establecimiento.....	45
1.3.2 La nueva situación.....	45
1.3.3 El progreso	46
1.3.4 Complicaciones	46
1.3.5 El empuje	47
1.3.6 Las repercusiones.....	47
2 CAPÍTULO 2: LA ESTRUCTURA NARRATIVA	48
2.1 La estructura	48
2.1.1 Los actos.....	52
2.1.2 Los puntos de giro	54
2.1.3 La escena.....	58
2.1.4 La secuencia	59
2.1.5 La escaleta.....	61
2.2 Los siete pasos de la estructura narrativa según John Truby	62

2.2.1	Debilidad y necesidad	62
2.2.2	Deseo	63
2.2.3	Adversario	63
2.2.4	Plan.....	63
2.2.5	Lucha	63
2.2.6	Autorrevelación.....	63
2.2.7	Nuevo equilibrio.....	64
2.3	Análisis estructural del relato	64
3	CAPÍTULO 3: LA TRAMA	69
3.1	Estrategias emocionales en la dramatización de la trama.....	72
3.1.1	El dilema.....	73
3.1.2	La crisis	73
3.1.3	Decisión & Acción	74
3.1.4	La resolución	74
3.2	Estrategias emocionales en su unidad interna	76
4	CAPÍTULO 4: DISEÑO METODOLÓGICO	78
	Objeto de estudio	78
	Pregunta general.....	78
	Preguntas específicas.....	78
	Objetivo general.....	79
	Objetivos específicos	79
	Marco metodológico.....	80
4.1.1	Paradigma interpretativo.....	80
4.1.2	Enfoque cualitativo	82
4.1.3	Muestra.....	82
4.1.4	Técnica de recolección de datos	84
4.1.5	Instrumento de recolección de datos	86
4.1.6	Guía de análisis diegético narrativo	90
	Matriz de consistencia	96
	Título de la investigación: Construcción de tramas cinematográficas a partir de la interacción estructura narrativa / arco de personaje: Diferencias en la generación de tensión dramática entre las películas <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i>	96
5	CAPÍTULO 5: ANÁLISIS.....	103
5.1	<i>Perro guardián</i>	105
5.1.1	Ficha técnica del film.....	105

5.1.2	Caracterización de Miguel, alias “Perro” en el film <i>Perro guardián</i>	106
5.1.3	Arco de personaje de <i>Perro guardián</i>	108
5.1.4	Estructura del arco de personaje de <i>Perro guardián</i>	108
5.1.5	Etapas del desarrollo de personaje en <i>Perro guardián</i>	109
5.1.6	Estructura narrativa de <i>Perro guardián</i>	112
5.1.7	Segmentación por secuencias del film <i>Perro guardián</i>	116
5.1.8	La trama de <i>Perro guardián</i>	119
5.1.9	Construcción de la trama de <i>Perro guardián</i> a partir de la interacción Arco de personaje / Estructura narrativa	123
5.1.10	Dramatización de los cuatro elementos del arco de personaje de <i>Perro guardián</i> ...	124
5.1.11	Los cuatro elementos del arco de personaje a lo largo de la estructura narrativa de <i>Perro guardián</i>	128
5.2	<i>Magallanes</i>	134
5.2.1	Ficha técnica del film.....	134
5.2.2	Caracterización de Magallanes en el film <i>Magallanes</i>	135
5.2.3	Arco de personaje de Magallanes.....	136
5.2.4	Estructura del arco de personaje de Magallanes.....	136
5.2.5	Etapas del desarrollo de personaje en Magallanes	138
5.2.6	Estructura narrativa de <i>Magallanes</i>	139
5.2.7	Segmentación por secuencias del film <i>Magallanes</i>	144
5.2.8	La trama de <i>Magallanes</i>	150
5.3	Construcción de la trama de <i>Magallanes</i> a partir de la interacción arco de personaje / estructura narrativa	154
5.3.1	Dramatización de los cuatro elementos del arco de personaje de Magallanes	155
5.3.2	Los cuatro elementos del arco de personaje a lo largo de la estructura narrativa de <i>Magallanes</i>	160
5.4	Análisis comparativo de los films <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i>	167
Conclusiones		176
Resultados Generales.....		176
Discusión		182
Conclusiones generales.....		188
Sobre el arco de personaje		189
Sobre la estructura narrativa		192
Sobre la interacción arco de personaje / estructura narrativa.....		195
Recomendaciones.....		197
Referencias Bibliográficas		199

Anexos.....	209
Análisis de mejoramiento y degradación en el film <i>Perro guardián</i>	209
Análisis estructural del relato del film <i>Perro guardián</i>	216
Análisis de mejoramiento y degradación en el film <i>Magallanes</i>	218
Análisis estructural del relato del film <i>Magallanes</i>	222
5.5 Escaleta de <i>Perro guardián</i>	225
5.6 Escaleta de <i>Magallanes</i>	251



INTRODUCCIÓN

Descripción del problema

En el arte cinematográfico y en el oficio del guion, de manera específica, pues es lo que le compete a la presente investigación, existen dos formas de conectar emocionalmente con la audiencia: la estructura narrativa que el guionista emplea para contar su historia, y la estructura dramática (Sánchez-Escalonilla, 2013), que tiene como centro al personaje, encargado de transmitir las ideas y las emociones a la audiencia a través de sus decisiones y acciones frente al conflicto. Ambas estructuras generan la trama de la historia.

La estructura narrativa tiene que ver con el carácter retórico de la pieza audiovisual; por ejemplo, la estructura de un determinado género cinematográfico que predispone emocionalmente a la audiencia. La estructura dramática tiene que ver con el carácter psicológico, es decir, con la construcción del personaje y su mundo interno, sus motivaciones en el drama, cuyo fin es generar empatía y un vínculo emocional con la audiencia (Sánchez-Escalonilla, 2013).

Desde los tiempos de Aristóteles, se ha privilegiado la acción y la historia frente al personaje. Este paradigma ha influido en los manualistas y gurús del guion cinematográfico (Brenes, 2014), y ha devenido en la mala reputación de estos últimos, quienes priorizan la trama o el impulso dramático de la historia, es decir, la direccionalidad de los relatos, a través de una serie de puntos de giro y técnicas que estructuran las historias, en menoscabo de la dimensionalidad de las mismas, que es proporcionada por un entendimiento claro del personaje principal. Las historias deben tener dirección y dimensión; de lo contrario, el guion

carecerá de vida (Horton, 1999). En otras palabras, la estructura narrativa y la estructura dramática deberían ser complementarias (Baiz, 2022).

Como apunta Baiz, debe existir una estrecha relación entre ambas estructuras, la dramática y la narrativa. La estructura dramática contiene los siguientes elementos: conflicto, entorno, sujeto, acción y texto (Serrano, 2004). Con ellos, el drama cobra vida. Pero no es suficiente, pues también es necesario saber contar el drama. Allí entra a tallar la estructura narrativa (Baiz, 2020), que, para el presente estudio, consiste en el sistema aristotélico de tres actos (planteamiento, nudo y desenlace) y los cinco puntos de giro (incidente incitador, primer punto de giro, punto medio, segundo punto de giro y clímax) del paradigma de Syd Field (1979).

La abundancia de distintos manuales y teorías del guion que provienen de Estados Unidos o de Europa, y su aplicación en sendos talleres sobre escritura de guion en la región y también en el Perú, hace pensar hasta qué punto esta serie de normas y recomendaciones impartidas por los manualistas del guion son verdaderamente aplicadas por los guionistas peruanos del medio profesional al momento de crear sus historias para la gran pantalla. Interesa aquí saber si en la ejecución (es decir en la película terminada, ya que es lo que llega finalmente a la audiencia) se llegan a ver reflejados los principios del guion cinematográfico promovidos por las distintas teorías sobre la estructura narrativa y la estructura dramática de los manualistas de guion.

Una manera de tener un acercamiento a este conocimiento es a través del análisis de las obras cinematográficas estrenadas en el país, y someterlas a los paradigmas más populares

sobre escritura de guion. Así se podrá comprobar hasta qué punto dichas películas cumplen con los paradigmas de la narrativa clásica. Se trata de analizar no solo su estructura, sino la relación que debería existir, según los teóricos del guion, entre dicha estructura narrativa y el arco del personaje principal, para la construcción de tramas cinematográficas.

En ese sentido, se plantea estudiar la relación que existe entre la estructura narrativa y el arco de personaje de dos películas peruanas, que luego serán comparadas para poder ver con mayor claridad las diferencias entre ambas. Los resultados podrán ser contrastados en estudios posteriores con la taquilla lograda de cada film, con entrevistas a la crítica especializada, con los premios y reconocimientos a nivel de festivales obtenidos de cada película, y sobre todo con la recepción del público y la conexión emocional en la audiencia.

La presente propuesta de tesis ha seleccionado dos filmes que muestran a sus protagonistas en sus procesos de transformación, es decir, que tienen un arco de personaje, *Perro guardián* (Caravedo, 2014) y *Magallanes* (Del Solar, 2015). Se parte de la premisa de que son aquellas historias en donde se muestra el cambio del protagonista, las que tienen más posibilidades de conectar con su público. En ese sentido, se debe comprender la presente propuesta de tesis en esos márgenes: son películas con un protagonista que lleva la acción principal, y cuyo propósito en la historia es conectar emocionalmente con la audiencia a través de su transformación.

El presente estudio quiere comprender cómo las estructuras narrativas de los filmes *Perro guardián* y *Magallanes* buscan conectar emocionalmente con la audiencia de la mano del arco de personaje. En otras palabras, se analizará cómo está estructurado el cambio del

protagonista, (debe entenderse el cambio o arco de personaje como factor principal de conexión emocional con la audiencia). Para ello, la presente tesis se va a apoyar en los postulados de los estudiosos del guion de la estructura clásica o arquitraba (Syd Field, 1979; Seger, 1991; Mckee, 2011; Truby, 2017), que afirman que crear historias con un arco de transformación de personaje, entendiéndose cambios a nivel psicológico y de visión del mundo, produce relatos más profundos en el sentido de que ahondan más en la naturaleza humana, fin último del drama y de las historias. Esto, a su vez, genera en el espectador la sensación de estar viendo a personajes que se asemejan a la vida real, lo que contribuye a la verosimilitud del relato, y por lo tanto, a la conexión emocional. En ese sentido, toda valoración o evaluación de la estructura narrativa se realiza en base a si representa con mayor claridad los cambios internos del personaje protagónico.

La elección de los films *Perro guardián* (Caravedo, 2014) y *Magallanes* (Del Solar, 2015) obedece a la naturaleza de sus personajes protagonistas. En ambos casos, son exmilitares que buscan redimir sus culpas y quieren el perdón por hechos o eventos traumáticos del pasado, como la violencia terrorista tanto de Sendero Luminoso como de un sector de las Fuerzas Armadas.

Marco contextual

El cine de Hollywood ha influido en la narrativa fílmica a nivel mundial. Transformó el imaginario colectivo, generó cultura de masas y una experiencia común, novedosa en términos estéticos y de lenguaje (Russo, 2008). La otra corriente imperante es la europea, que surgió a modo de respuesta al estilo narrativo clásico de Hollywood. Es a través de sus

festivales (Cannes, Berlín, San Sebastián, entre los más prestigiosos) que han impuesto a los cineastas de todo el mundo, y en particular de Latinoamérica, sus propias normas y estilos narrativos que van a incidir en la forma de contar historias, e incluso en los temas que van a proponer las películas, dirigidas a un público más selecto y elitista (Narváez, 2019).

Dentro de esta corriente se distinguen tres estilos narrativos: el de arte, con sus estructuras dramáticas y narrativas ambiguas, con personajes cuyos objetivos aparecen opacos; en el otro extremo, un cine de arte comercial, una corriente cada vez más visible de películas que apuestan por insertar elementos universales en sus relatos, que tienen el propósito de llegar a las grandes masas, y cuyos personajes y tramas aparecen de manera transparente ante la audiencia, al mismo estilo de la narrativa clásica; y en el medio de ambos, un estilo de cine de arte medio, cuya característica principal es el de ser una propuesta más realista y con temáticas de conciencia social y política (Narváez, 2019).

A raíz de la presencia cada vez más preponderante de esta categorización de estilos narrativos en los films a nivel regional y mundial, un pequeño sector del campo de la investigación ha empezado a realizar estudios para conocer qué tipo de narrativas son las que predominan en cada país, cuáles acceden a grandes certámenes del cine (como el de Cannes) y cuáles son las que convocan a una gran cantidad de público a las salas de cine, con el fin de poder determinar cuáles son los modelos narrativos que podrían potenciar mejor la industria cinematográfica en los países latinoamericanos, y así marcar una distancia de las narrativas clásicas hegemónicas estadounidenses (Dittus, 2015, Fonseca, 2018).

Aunque existe el interés por conocer qué narrativas predominan en el cine latinoamericano, los estudios aún son escasos en esta materia. A esto se suma el carácter autodidacta de los guionistas, debido a la falta de escuelas especializadas, carencia que es suplida en institutos y universidades por los manuales de guion, que no se aplican del todo al momento de crear una pieza audiovisual (Dittus, 2015) y que tienen una marcada predilección por impulsar la direccionalidad de las historias.

En el Perú existe un debate sobre el tipo de películas que se han realizado en el pasado y actualmente, a raíz del relativo impulso que tomó la industria cinematográfica peruana desde el 2013, cuando se estrenó el film *Asu Mare*. En el imaginario colectivo del público peruano persiste el mito de que en el Perú solo se hacen películas de “calatas”, lisuras y terrorismo, una premisa discutible que ha tenido como consecuencia el alejamiento del público peruano a su propio cine por años, un prejuicio que se actualiza hoy en día por un nuevo imaginario, que afirma que en el Perú solo se hacen películas comerciales muy ligeras o “aburridas” de festival.

Ante esto, el cineasta peruano Bacha Caravedo (2017) afirma que en la actualidad se vive en un contexto en el que recién se está empezando a producir más cine en el Perú, y que espera que pronto lleguen a las salas propuestas que sean a la vez más atrevidas y comerciales. Coloca como ejemplo a una película peruana que marcó una generación, *Días de Santiago* (Méndez, 2004), que trata de los intentos de un exmilitar por reinsertarse en la sociedad limeña actual. Si bien este trabajo tuvo reconocimiento en su paso por festivales a nivel mundial, le faltó destacar más en la taquilla. Cabe mencionar que el mismo director de esta película, Josué Méndez (2004), se refiere a su estructura como una que no sigue la

clásica de tres actos de manera estricta; y tiene más bien, una no convencional, que refleja el andar errante de su protagonista con un camino poco claro, pero que conforme se desarrolla la trama, se propone cambiar su vida, con lo que la película empieza a tomar un verdadero impulso. El caso de *Días de Santiago* es un antecedente vital para las dos películas con temáticas similares, seleccionadas como objetos de estudio de la presente investigación: *Perro guardián* (Caravedo, 2014) y *Magallanes* (Del Solar, 2015).

Yendo ahora hacia el lado comercial del cine peruano, son ilustrativas las declaraciones de Miguel Valladares, gerente general de Tondero, sobre cómo se fabricó el éxito de taquilla que significó *Asu Mare*. Valladares afirma que el teaser de *esta película* se lanzó al público antes de siquiera escribir el guion, y se hizo así con el propósito de conocer de antemano la respuesta de la audiencia. Los datos de esa estrategia arrojaron que la aceptación del público hacia una película sobre la vida del actor Carlos Alcántara llegaba al 91 %. Más adelante, Valladares declara que lo más importante es el guion, incluso más allá del marketing; y que es un proceso que puede durar, uno, dos o más años (Ruiz, 2013).

Debe ponerse en contexto lo siguiente con respecto al párrafo anterior, para poder comprender cómo se lleva a cabo el proceso de creación de un film comercial en el Perú, que goza de un sistema de financiamiento y distribución como los que realiza Tondero. El teaser del *Asu Mare* salió el 28 de marzo del 2012, lo que dejó un margen de entre 7 u 8 meses para la escritura del guion, pues el film se empezó a rodar a fines de ese mismo año con el 70% de la película financiada por el sector privado, aunque aún no hubieran desembolsado el dinero. Su trailer apareció el 14 de febrero del 2013, y la película se estrenó el 11 de abril del mismo año. La cinta llevó a más de 3 millones de espectadores a las salas de cine y recaudó más de

10 millones de soles. *Asu Mare* es un raro caso de éxito, en donde el actor principal, Carlos Alcántara, fue uno de los productores y además uno de los guionistas. Por lo general, quienes intentan esta doble o triple función no han encontrado el apoyo necesario para producir sus películas, y por esos ejercen dichas funciones. En definitiva, esa circunstancia marca una huella en el tipo de películas que se terminan realizando a nivel del cine independiente (Bedoya, 2016).

En los films de carácter comercial no hay mucho tiempo para la elaboración de un guion. Parece más ser un factor de oportunidad. Es muy distinto de los proyectos que postulan a fondos del Estado o culturales, en donde se debe tener un guion ya realizado. Ese proceso puede tardar varios años, entre desarrollo y ejecución del proyecto. El caso de *Asu Mare* fue excepcional, pues no ha habido otra franquicia cinematográfica que haya repetido su éxito, y otras películas que han intentado emularlo han fracasado o no han llegado a congregarse a tanta gente a las salas. En muchos de esos casos, son films de comedia comerciales, con un reducido tiempo de elaboración en la fase de guion y de preproducción. Los mismos productores de Tondero, gracias a sus posibilidades económicas y su extensa red de contactos, han comprado guiones en mercados internacionales para hacer reboots o remakes, es decir, las versiones peruanas de films de taquillas de otros países de la región, como *El Gran León* (Maldonado, 2017), un remake de un film argentino que también se hizo en Colombia; o de *Igualita a mí* (Amador, 2020), estrenada en 2022, un remake de la película argentina homónima del 2010. Estas son pruebas más de que los productores peruanos más reconocidos del mercado peruano buscan fórmulas de éxito comprobado, para animarse ellos mismos y animar a los inversionistas a apostar por una película del tipo comercial. En

resumen, se tiene un proceso largo, el de las películas de autor que no tienen muchas ventanas de distribución y que desarrollan temáticas sociales en su mayoría; y por otro lado, un proceso mucho más ágil de películas comerciales, con múltiples salas a nivel nacional, y que tienen entre sus principales objetivos el de entretener a su público.

Según el cineasta y dramaturgo Gonzalo Rodríguez Risco, en el Perú perdura una realidad que perjudica a los guionistas más experimentados, cuyo trabajo de escritura no es valorado de acuerdo a las tarifas internacionales y deben aceptar los bajos salarios del mercado local. Risco pone de referencia la tarifa ofrecida por Tondero, que paga 10 mil dólares por guion, sin discriminar la experiencia del guionista. Debido a ese factor, es muy raro que un guionista con experiencia arriesgue en emplear su tiempo y dinero escribiendo un guion completo de largometraje con fines comerciales sin antes haber firmado un contrato con una empresa productora, nexo que muy pocos logran obtener. Algunos guionistas incluso llegan a un acuerdo con los productores para percibir ganancias de la taquilla, lo que significa una mejor ganancia que vender un guion. Los trabajos como guionistas se consiguen mayormente por contacto, referencia o recomendaciones de conocidos en el pequeño mercado local, con productoras que ya tienen asegurada una inversión privada para empezar a filmar. Esta inaccesibilidad al mercado cinematográfico local lleva a los nuevos cineastas a producir sus propios guiones, lo que puede resultar aún más complicado al tener que asumir dos cargos de manera simultánea (director y productor), y enfrentarse a las complicaciones de hacer cine independiente en el Perú (Champin & Bravo, 2020).

Esto significa que en el Perú no es común que un guionista profesional escriba un largometraje para luego venderlo, eso implicaría un riesgo para él. Por lo tanto, el camino

está abierto a noveles escritores que aceptan sumas de dinero muy por debajo de lo que debería pagársele a un guionista profesional, con deficiencias técnicas en cuanto a dramaturgia y narrativa que conllevan, en perjuicio de las películas que finalmente son producidas. La única manera de vender un guion de largometraje es aceptando montos que oscilan entre los 10 mil dólares. Rodríguez asegura que esto resulta muy poco si se compara con lo que se le paga a un guionista en España, cuyos montos bordean los 55 mil euros (Champi & Bravo, 2020).

Un ejemplo de ello es el caso de las estudiantes de la Universidad de Lima, Anaís Champin y Tamara Bravo, y su tesis “Experiencia de creación, escritura y venta de un guion de largometraje para su producción, realización y distribución comercial”. En esta investigación detallan las dificultades que tuvieron a la hora de estructurar un guion de comedia y que, a pesar de haberse documentado con los manuales más conocidos de guion, entre los que figuran McKee, Snyder, entre otros; ellas aseguran haber notado que las fuentes se contradicen y no atacan el punto específico que ellas buscaban: la estructura de una comedia; lo que conllevó a que toda la parte de escritura de guion sea un proceso largo y tedioso. A pesar de todo, las estudiantes lograron vender el guion, pero siendo conscientes de que la rapidez con la que sucedió se debió, además de la temática de su historia, a la red de contactos de la que gozaban por su trabajo en el medio audiovisual, lo que les permitió acceder a profesionales del mercado local, que de inmediato las pusieron en contacto con productores interesados en comprar su historia (Champin & Bravo, 2020).

Justificación

Tener una historia que funcione a nivel dramático y narrativo es una garantía inicial de un proyecto bien encaminado, ya sea para aplicar a fondos del Estado o para conseguir financiamiento del sector privado. En ese sentido, es ilustrativo lo que apuntan los jurados del Concurso Nacional de Desarrollo de Proyecto de Largometraje del 2022, que sugieren lo siguiente en su acta de evaluación de los proyectos ganadores:

Las ideas y premisas de la mayoría de los proyectos nos ha parecido extremadamente interesantes... por eso mismo nos ha resultado llamativa la falta de recursos narrativos y audiovisuales de los postulantes en general. Se nota falta de formación a nivel nacional (p. 7)

En otra acta de evaluación, en este caso, el del Concurso Nacional de Largometrajes del 2022, en la categoría “Nuevos Realizadores”, el jurado plantea como sugerencia final: *“Se invita al Ministerio de Cultura a buscar un espacio para proyectos híbridos, bien sea incluyendo parámetros en la categoría de ficción y/o documental que den espacios a estos proyectos o quizás creando una categoría separada para proyectos híbridos”* (p. 4). Se entiende que un buen grupo de este tipo de proyectos, con una narrativa entre la ficción y el documental, fueron descartados por no tener un lugar dentro del concurso. Cabe la pregunta de si este auge de postulaciones de proyectos con narrativas híbridas se da debido a la realidad de cada director (hay que recordar que un criterio que el jurado toma en cuenta es la viabilidad del proyecto)., ¿Hasta qué punto el contexto de los realizadores peruanos influye

en el tipo de proyectos en los que se embarcan? Si los recursos no fueran el problema, ¿se decidirían por estilos narrativos más tradicionales? ¿Son conscientes los realizadores postulantes de que estas narrativas no necesariamente convocan a un gran público? De crearse una categoría híbrida, se alentaría a la producción de narrativas alternativas y más directores podrían realizar sus primeros largometrajes. Esto conllevaría a un auge de este estilo de narrar historias para el cine en el Perú, que no necesariamente gozarían de un gran público.

Otra pregunta podría ser: ¿el estilo narrativo que escogen los realizadores peruanos es una solución a sus limitaciones de producción, o son una legítima expresión de su visión como artistas? ¿Qué tanto influyen los parámetros del Concurso Nacional de Proyectos de Largometraje en el estilo narrativo de las películas que postulan? Como puede notarse, el estudio de la estructura narrativa tiene diferentes aristas de investigación, que pueden dar pistas importantes para la comprensión del cine peruano.

Todo este contexto reafirma la necesidad de contar con guionistas que conozcan las técnicas y estrategias de la escritura para cine, y así puedan escribir guiones con solvencia, siendo conscientes de las técnicas empleadas por otras industrias más desarrolladas, enfocadas en conectar emocionalmente con la audiencia. Conocer estas estructuras internas del guion favorece también a los productores y a los jurados de los concursos del Estado a decidir a quiénes se les da la confianza o el visto bueno para llegar a culminar un proyecto.

El mercado peruano es aún incipiente. No hay escuelas de guion especializadas y existe una brecha bastante grande entre los jóvenes talentos sin conexiones con el medio

audiovisual, y las grandes productoras que ya se encuentran realizando coproducciones a nivel internacional, y que en su mayoría buscan hacer cintas más de entretenimiento, ligeras y de escapismo. Estas, además, tienen otra perspectiva a la hora de decidirse a producir una película, más pensando en la distribución, la publicidad y el marketing, con otros ritmos de escritura muy diferentes a los de los nuevos cineastas que escriben sus propias obras y se deciden a hacer un cine más independiente (en cuanto a recursos) o a postular a los poco accesibles premios del Estado (que normalmente premian obras con temáticas sociales o de identidad cultural), con un estilo narrativo que no eleve los costos de producción. Todo esto no ha contribuido a generar un cine más ágil y atrevido, que a la vez tenga expectativas de congregar a una gran audiencia.

En el Perú, los estudios sobre narrativa filmica se enfocan en la explicación de los conceptos de la dramaturgia como herramientas para los guionistas, pero no se hacen análisis narrativos de películas peruanas (Tamayo, 2018). Otro grupo de investigaciones están más ligadas a las formas de producción, financiación y distribución de las películas (Ruiz, 2013), aunque los estudios que más predominan son aquellos relacionados a las implicancias culturales o sociológicas de los filmes (Ramírez, 2018). Otro sector se ha enfocado en la problemática de autoría del guion de cine, es decir, se han enfocado en determinar la naturaleza del guion y su lugar dentro de la cadena de producción de una película (El guion cinematográfico, ¿texto literario? (Pollarolo, 2011); y por último, otro grupo se ha concentrado en la crítica cinematográfica desde un ángulo de espectador ilustrado (Bedoya, 2015).

Existe una conciencia por parte de reconocidos productores de cine en el Perú por la importancia del guion. Ellos afirman que ese documento es lo primordial, incluso por encima del marketing de una película. Productores de gran trayectoria en el cine peruano como Enid Campos (*Días de Santiago, Madeinusa, Magallanes, Retablo*) remarcan la importancia de la creación de personajes en un guion y toman en cuenta junto con él conceptos claves de la narrativa dramática, como la tensión dramática, la estructura y el tema al momento de decidirse por un guion en particular (Ruiz, 2013). Esos elementos son tomados en cuenta al momento de ver si un guion tiene o no potencial. De ahí la importancia de saber cómo construir un buen personaje: eso es un indicador de la calidad del trabajo del guionista.

Es necesario empezar a entender cómo funcionan las historias y qué estrategias generan un impacto emocional en la audiencia, para aplicar dicho conocimiento a la escritura de los guiones cinematográficos de las películas peruanas. Un factor importante de que se genere una industria y un gusto por el cine nacional es, justamente, la capacidad de las historias de enganchar con su audiencia.

Antecedentes

Dittus (2021), en su investigación *Introducción a una semiótica del guion* presenta un marco conceptual sobre la semiótica, aplicada específicamente al guion audiovisual, diferenciándolo de la semiótica del teatro y de la semiótica del cine. Para ello, hace un repaso por los estudios teóricos más importantes del guion, desde su primer antecesor por intentar estructurar y explicar los misterios del arte dramático, Aristóteles; pero remarcando que muchos manuales, desde los primeros que aparecieron en la década del 70, solo lo referencian

por sus principios técnicos, dejando de lado su dimensión filosófica y sapiencial; esto es, entender al arte dramático en su dimensión de conexión entre el autor y el público en cuanto a su recepción y valoración de las obras (Brenes, 2014).

Dittus (2021) compara el estudio del guion con el del teatro, extrapolando los conceptos de la dramaturgia, en donde el guion también cuenta una historia a través de una estructura y una técnica, es decir, “un diseño narrativo que establece el impulso del relato de la película o una serie de televisión, las secuencias de las acciones, las motivaciones y desarrollo de los personajes, así como las relaciones entre ellos” (p. 79). También destaca al realizador y teórico Raúl Ruiz y su propuesta antinormativa, que tiene entre sus principales postulados el del cuestionamiento a la teoría del conflicto central y todos los demás paradigmas que limitan el arte cinematográfico, que solo buscan ceñirse al guion como si éste no pudiera seguir reescribiéndose incluso en la etapa de rodaje. Otro realizador destacado en el estudio de Dittus es Andrei Tarkovski, que asegura que la clave para evitar la distancia narrativa en un film es que el director sea también el guionista, en donde no debe primar la lógica de la historia sino el desarrollo de los sentimientos, y que el resultado final siempre está afectado por la biografía del autor y por la adscripción a algún género cinematográfico.

Finalmente, Dittus menciona que la narrativa de oriente se aleja de la narrativa clásica. Destaca la investigación de Rafael del Villar (2001) sobre percepción juvenil del anime, en donde se constata la ausencia de intencionalidad individual de los personajes, así como su nivel de complejidad en donde lo interior no está reñido con el mundo exterior, sino que se nutre de éste.

Finnegan (2016), en su artículo “The screenplay and the spectator: Exploring audience identification in narrative structure” pone a prueba la revisión que hace Patrick Cattrysse sobre los conceptos de “deseo” y “necesidad” propuesto por los manuales de guion. Aplica la teoría “The Final Girl” una propuesta de la analista de cine Carol Clover (1987) que teoriza sobre la identificación de la audiencia con el personaje. Cattrysse asegura que los tropos propuestos por autores como Vogler o McKee, que estructuran el conflicto oponiendo el deseo y la necesidad del personaje, el conflicto debería surgir de la oposición del deseo del personaje y la necesidad de la audiencia. Asegura que en realidad esta última, que viene con su propia escala de valores, tiene una idea basada en sus propias experiencias sobre aquello que debería hacer el personaje. La tensión dramática surgiría de ese desencuentro entre lo que hace el personaje y lo que la audiencia sabe muy pronto que debería hacer. En ese sentido, no habría una correspondencia del momento en el que el personaje descubre lo que necesita, con el momento en el que la audiencia lo descubre y es consciente de eso. Su propuesta tiene por objetivo visibilizar esa imaginaria conexión que existe entre el lector del guion o el espectador del film con el personaje principal, una conexión que el guionista debe tener presente al momento de escribir.

En su artículo “Her body, himself: Gender in the slasher film” Carol Clover (1987) explica el concepto de la *Chica final* o *The Final Girl*, un tropo de las películas de terror donde la última sobreviviente es la chica que finalmente acaba con el asesino o el monstruo. En ese estudio, se demuestra que la sobreviviente logra convertirse en tal debido a las decisiones que toma a lo largo de la historia, que a su vez generan identificación con la audiencia. Dicha teoría además sirve para explicar la identificación cruzada. En las películas

de monstruos, se comprobó que muchas personas se identificaron primero con el monstruo y solo se identificaron con la chica sobreviviente cuando era evidente que solo quedaba ella en el enfrentamiento final.

Finnegan (2016) pone a prueba la teoría recogida en la escritura de un guion de largometraje que él mismo escribe, siguiendo los postulados estudiados y comprueba que puede ser aplicada perfectamente, a pesar de que su guion no sea una película de terror como la que originó el concepto de *The Last Girl*. La aplicación de la teoría no se hizo en el mismo ejercicio de escritura, sino en un momento posterior, así que tuvo un acercamiento reflexivo. Sus personajes creados en el contexto del desastre de Chernóbil tuvieron un arco de transformación satisfactorio, en donde las dos hermanas protagonistas intercambiaron sus puntos de vista. Los deseos de una se convirtieron en las necesidades de la otra y viceversa. De esa manera, la audiencia puede experimentar ambos puntos de vista de los personajes. Dependerá de esta pensar en lo que decidirán los personajes después, basándose en sus propias experiencias y valores puestos a prueba durante el relato.

Finnegan (2016) concluye que este tipo de estudios de audiencia e identificación puede beneficiar el oficio del guionista. Afirmar, además, que la tradición académica ha sido reacia a este tipo de acercamientos; pero a su entender este tipo de teorías contribuyen a ver el guion como un objeto de estudio sobre las audiencias y que éstas no son estáticas, sino que van evolucionando a la par de las nuevas técnicas cinematográficas que, a su vez, van modificando la forma como se escriben las historias.

Brenes (2017), en su estudio “Emotions and Theme in *El secreto de sus ojos* and *Secret in their Eyes: Exploring Stories through the Hermeneutics of Paul Ricoeur*” hace una comparación entre el film argentino ganador del Oscar y su remake hollywoodense, utilizando el análisis interpretativo a partir de las acciones de los protagonistas dentro de una estructura dramática, enfocándose en los momentos principales de ambos films: El punto incitador de la acción, la presentación de los protagonistas de la trama de amor y su relación con la trama del thriller, la representación del dolor o la pena, las motivaciones reveladas en el punto medio de la trama y el estudio de las emociones que caracterizan la crisis, el clímax y la resolución.

La hermenéutica de Ricoeur realizada por Brenes se hace a partir del estudio analítico del discurso, siguiendo las sugerencias del autor de colocar la explicación y la comprensión de una materia como dos pasos necesarios y complementarios. Para Ricoeur, el análisis estructural de los textos no debe excluir su comprensión e interpretación; más bien es el primer paso para una comprensión más profunda del texto (Brenes, 2017).

Brenes comienza haciendo una recolección de los puntos en los que ambos films coinciden y difieren. Destaca en sus apreciaciones que el film argentino tiene como plot principal la historia de amor entre Benjamín e Irene, y el plot secundario es la trama de thriller que gira alrededor del asesinato de Liliana Colotto. En el film americano, el plot principal es el thriller que gira en torno a la muerte de la hija de Jessica, mientras que el plot romántico entre Clair y Ray surge recién a partir del reencuentro de ambos personajes.

Brenes (2017) afirma que la ausencia de una conexión emocional entre la trama y la subtrama en la versión americana le resta unidad interna, en comparación con el film argentino. Luego, la autora, a partir de un análisis de las motivaciones, decisiones y acciones de los protagonistas de ambos films, concluye que, a pesar de ser historias que se relacionan mucho en cuanto a tramas y personajes, los temas que reflejan al final son diferentes. La versión argentina propone que es el otro quien define qué es humano y qué no lo es; mientras que la versión americana propone una versión más individualista. El estudio de Brenes relaciona la estructura dramática con la propuesta temática de los films y es consciente de la estructura narrativa, porque se fija en las tramas y subtramas que componen el relato y cómo éstas pueden generar unidad interna, si es que ambas se interrelacionan.

Sánchez – Escalonilla (2013), en su trabajo “Teorías de la narrativa audiovisual”, dedica un apartado a hablar sobre el impacto emocional en la escritura de guion cinematográfico. Menciona el análisis de Henry Jenkins (2007) sobre las emociones en los medios, en donde se afirma que la cultura popular está dominada por la intensidad emocional, y el foco está más en hacernos sentir que en pensar, a lo que Jenkins responde que en realidad lo que se está haciendo en la actualidad es hacer pensar a través del sentir.

Sánchez – Escalonilla (2013) hace una categorización de las estrategias emocionales dentro de una narración. Distingue dos formas de narrar emociones: una a través de la retórica, más ligada a la estructura y a los géneros cinematográficos; y la otra a través de la psicología, que tiene que ver más con la construcción del personaje, del drama y su conflicto. Además, el autor hace un juego de relaciones a partir de su categorización de estrategias emocionales en una narración, y afirma que el objetivo de toda construcción dramático-

narrativa es generar lógica e interés en la audiencia; esa es la doble estrategia estructural y emocional del guion literario. Existe, por tanto, una relación entre estrategia emocional, interés e impulso dramático; de esa manera se genera en el espectador emoción y reflexión.

En cuanto al impulso dramático, Sánchez – Escalonilla (2013) no cuestiona la relación entre estructura y emoción, pero afirma que la estrategia no puede basarse solamente en la estructura y que debe estar apoyada en la construcción de personajes, es decir, en sus motivaciones internas, en su mundo psicológico. Agrega que, si se le da más peso a la parte de estructura, a la sucesión causal de eventos solamente, se pierde la profundidad del personaje y la dinámica de conflictos entre otros personajes. El autor afirma que cuando la audiencia percibe un cambio fundamental en las motivaciones del protagonista, la empatía emocional se hace posible.

Sánchez – Escalonilla (2013) hace referencia a la meta interior del personaje que muestra a la audiencia la visión del mundo que tiene ante la vida y la forma en la que afrontará los conflictos de la trama, solo así se genera una interacción entre lo externo y lo interno. La audiencia se interesa por la meta externa del protagonista, debido a que también lo hace con su meta interna. Esta estrategia beneficia el impulso dramático y lo garantiza.

Sadeqy y Naghashzadeh (2021), en su estudio “Theme orientation and the inevitable outcome of structural flaws: Investigating the results of the dominance of theme over action in Farhadi’s *the Salesman*”, identifican que cuando se altera el desarrollo equilibrado del relato, dando prioridad al tema sobre las acciones, estas pueden caer en lo que denominan una redundancia, es decir, una escena o conjunto de escenas que pueden ser eliminados sin alterar

el diseño de la trama. Además, puede causar una ruptura de la causalidad. Según los autores, esto ocurre cuando el autor ingresa a la historia, influyendo en ella, colocando eventos a su voluntad. En el film que analizan, *The Salesman*, se aprecia “a flawed structure in the presentation of the events” (una estructura defectuosa en la presentación de los eventos, mi propia traducción) debido a la falta de un desarrollo equilibrado de la acción y el tema para priorizar la unidad temática. Como recomendación, los autores indican que debe existir un desarrollo equilibrado de la acción y el contenido, para que el tema se perciba de manera natural a través de las acciones. No solo es importante la unidad temática; de mayor relevancia es la dimensión lógica, la causalidad de los eventos presentados relacionados al tema lo que debe tener mayor importancia.

Sadeqy y Naghashzadeh (2021) desarrollan tres tipos de unidades: la dramática, que está compuesta por la acción, el personaje y el tema; en la que la primera es la que da unidad al drama.; luego se desarrolla el concepto de unidad de acción que es determinada por la necesidad o probabilidad que un evento ocurra de determinada manera o no, y que contribuye a la lógica del relato; finalmente, los autores hablan de la unidad temática, que otros autores como Mckee (1997) llaman la idea controladora, que es aquello que va a ayudar al guionista a seleccionar los eventos para expresar mejor su idea, aunque él sugiera en su lugar hacer el proceso a la inversa: generar una idea temática a partir de la acción.

La unidad dramática de la que hablan Sadeqy y Naghashzadeh se relaciona con lo que Brenes apunta sobre la unidad interna, que se logra cuando la trama y la subtrama de una historia están relacionadas. En *El secreto de sus ojos*, la trama del thriller y la trama de amor se relacionan porque el protagonista, Benjamín, admira el amor de Morales por Liliana; y la

resolución de ese plot de thriller hace que Benjamín le declare su amor a Irene. La unidad temática y de acción están presentes en la trama del film argentino y eso dota a su estructura de unidad interna.

Interesa al presente estudio el concepto que manejan los autores, Sadeqy y Naghashzadeh (2021), de “structural flaws” (fallas estructurales, traducción propia) para poder definir una valoración al hablar de estructuras narrativas. Todo indica que la unidad dramática, de acción y a nivel temático puede ayudar a valorar una estructura narrativa. Cabe entonces proponer el concepto de fortalezas estructurales (structural strengths), aquellas determinadas por la unidad interna de la trama en cuanto a acción, tema y personaje. En ese sentido, Sadeqy y Naghashzadeh concluyen: “Therefore, the weakness of a dramatic work means the flaws in the plot or the structural pattern of the event” (p.176)

Atarama y Castañeda-Purizaga (2017), en su artículo “La ruptura de la rutina y la soledad de los protagonistas como detonante de las grandes historias breves: Análisis de los cortometrajes ganadores del Oscar (2011-2015)”, realizan una primera aproximación científica al estudio del cortometraje en el marco de la poética de Aristóteles, debido a la gran difusión de este formato en los últimos tiempos y por tratarse de obras culturales, en donde la Poética da las claves para contar buenas historias; pero además da las razones para entender la naturaleza de las historias y su propósito en la sociedad (Brenes, 2011). Los autores eligieron películas ganadoras del Oscar por ser considerado un certamen de prestigio y de reconocimiento en la industria cinematográfica. El criterio de selección de los cinco cortometrajes se dio con las siguientes bases: presentan un protagonista fácilmente

reconocible, solitario y acostumbrado a vivir sin compañía; siguen una rutina donde, de pronto, una situación externa crea un conflicto y se plantea así una meta externa.

La metodología empleada en este estudio es importante para la presente investigación, ya que ha utilizado el análisis diegético de los protagonistas, considerando su evolución en la historia (Atarama & Castañeda-Purizaga, 2017); ese es el mismo método de análisis de la presente investigación. Los autores establecen cuatro momentos claves para su análisis: planteamiento de la historia y presentación del protagonista, el elemento disruptivo, el momento de la decisión y acción; y el arco de transformación del protagonista.

La investigación arroja una serie de reflexiones acerca de la recepción emocional de los cortometrajes, pues se determina que el evento disruptivo cumple el objetivo de capturar el interés de la audiencia, que buscará saber la reacción del protagonista frente al conflicto. Los autores además identifican “el momento de la decisión”, que muchos autores como Seger (2011), Rivera (2007) y Gutiérrez (2012) definen como el momento clave en el que el personaje da inicio a la acción dramática, esa nueva fase que atraviesa el personaje al tratar de adaptarse a la nueva realidad y a los nuevos desafíos, y que genera el interés en la historia por parte de la audiencia. Todo ese proceso conlleva a una transformación positiva del protagonista, y da luces sobre cómo vivir una vida plena como seres humanos de bien, aunque para ello haya un sacrificio de por medio (Atarama & Castañeda-Purizaga, 2017).

Finalmente, Gil (2014) en su tesis doctoral intitulada “La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos”, propone una nueva forma de crear personajes cinematográficos, tomando en cuenta la identificación del espectador durante la

transformación del personaje. Para Gil (2014): “La creación del personaje abarcará entonces también su propia historia a lo largo de la película; no será solo una creación basada en una serie de rasgos físicos y psicológicos, sino en una basada además en una serie de vivencias” (p.11).

El propósito de la investigación de Gil fue proporcionar un proceso de transformación válido para un gran espectro de personajes protagónicos, que van desde los héroes, pasando por los antihéroes, hasta los villanos. En su estudio, analiza films clásicos como la saga de *El Padrino* de Francis Ford Coppola, e incluso otros contemporáneos como la saga de *Batman*, *el caballero de la noche*, de Christopher Nolan. Entre las conclusiones más saltantes, está el grado de identificación que tienen sagas como éstas que tratan de realidades oscuras, en donde sus personajes tienen que lidiar con un sistema corrupto muy parecido a la realidad que se vive en el mundo actual. La utilidad de dicho estudio fue dotar de herramientas a guionistas, directores y productores de la industria cinematográfica, así como a los nuevos talentos que realizan películas de manera independiente (sin distinción de presupuesto), para poder escribir y crear personajes con un novedoso punto de vista, que toma en cuenta la verdadera naturaleza del personaje. Dicha naturaleza debe ser comprendida primero a partir del análisis fílmico, pues considera que la película es el guion final y definitivo, que a su vez es el que se presenta a los espectadores en las salas de cine. En ese sentido, una de las conclusiones a la que llegó Gil (2014), y que es pertinente para el presente estudio, es que: “la creación de un personaje debe abordar la transformación que éste seguirá a lo largo de la película” (p. 719). Por lo tanto, se entiende que su proceso de transformación es fundamental en la creación del personaje, es decir, un personaje no está completo con solo conocer sus

rasgos físicos y psicológicos, sino que debe vérselo en acción. Esto nos permite afirmar que el personaje equivale a la trama, pues ésta hila la historia de principio a fin, marcando el proceso evolutivo del protagonista y porque, además, los eventos que acontecen están diseñados para afectar al personaje en su estructura única. Gil (2014) comprueba su hipótesis sobre Travis Bickle, el protagonista de *Taxi Driver*, e indica que: “Travis se resuelve como antihéroe que cree que ha cometido una heroicidad (su entorno también lo cree) tras asesinar a los proxenetas en *Taxi Driver*” (p. 720). El personaje no está completo hasta que acaba su historia. Esta perspectiva que señala Gil solo puede verse si se diferencia personaje de caracterización, como lo define Mckee (1997): “Characterization is the sum of all observable qualities of a human being [...] This singular assemblage of traits is characterization... but it is not character. True Character is revealed in the choices a human being makes under pressure” (p.127).

Gil finaliza destacando posibles nuevas líneas de investigación que incluyen a las heroínas y antiheroínas, de quienes dice carecen de una filmografía mucho más completa si se les compara con los protagonistas masculinos. Además, propone la aplicación de su modelo de creación de personajes para largometrajes, cortometrajes, series de televisión, videojuegos y videoclips.

Estructura

A continuación, se detalla el contenido por capítulo del presente trabajo de investigación.

En el primer capítulo se desarrollan los conceptos que involucran a la primera variable, el arco de personaje. El objetivo es detallar cómo está compuesto el personaje de ficción dramático – filmico y cuál es la base de su arco de transformación. Finalmente, se exponen los seis pasos de desarrollo de personajes de Michael Hauge, y se explica cómo contribuirá a la presente investigación.

En el segundo capítulo se desarrollan los conceptos de la segunda variable, la estructura narrativa. El objetivo es comprender para qué sirve una estructura en los relatos dramático-fílmicos, qué paradigmas existen y cómo funcionan. Finalmente, se recurre a los estudios semióticos de Barthes y Bremond sobre el análisis estructural de los relatos y de los posibles narrativos, y se explica de qué manera aporta este tipo de conocimientos a la presente investigación.

En el tercer capítulo se desarrolla el concepto y las implicancias de la trama, la tercera variable. Se hace un repaso sobre su relación con los géneros cinematográficos, cómo estos la moldean y además se explican las estrategias emocionales para su dramatización, basados en cinco herramientas claves de la dramaturgia: el dilema, la crisis, la decisión y acción, y la resolución.

En el cuarto capítulo se desarrolla el diseño metodológico, se identifican las variables, las categorías, subcategorías e indicadores; se señala la muestra, se justifica su selección y se presenta el instrumento para la recolección de los datos.

En el quinto capítulo se desarrolla el análisis y se aplica la teoría sobre el arco de personaje y la estructura narrativa, apoyada por el análisis semiótico del relato. El objetivo es analizar la estructura y la construcción de los personajes de ambos films con la ayuda de la semiótica, para tener una base que sustente la posterior clasificación de los componentes estructurales del relato propuestos por los manualistas del guion cinematográfico. Se hace un análisis interpretativo, basado en la hermenéutica de Ricoeur de las acciones de los personajes protagónicos, para revelar sus motivaciones y conflictos internos que van a configurar la trama. Para terminar, se hace un análisis comparativo de los hallazgos.

Finalmente, se exponen las conclusiones finales del estudio y se especifican algunas recomendaciones a futuros interesados en el tema propuesto.

1 CAPÍTULO 1: EL ARCO DE PERSONAJE

1.1 El drama

Para empezar a hablar sobre el arte de contar historias a través del cine, primero hay que definir algunos conceptos encerrados en la variable “Arco de personaje” para comprenderla en su real dimensión. Como lo que se aborda en el presente estudio tiene que ver con el cine, que es un medio de representación con personajes que realizan acciones, la primera palabra a definir es “drama”. Para Tamayo (2018) es vital entender primero la raíz etimológica de este término:

Drama, en griego, significa o equivale a “algo hecho”. Proviene de un término, “dran”, que equivale a “hacer”. Por lo tanto, el término “dramático” se refiere a aquel género que nos revela una historia “haciendo”, a través de la acción directa de personas caracterizadas como personajes (p.27).

Para Baiz (1993) el drama es:

...la representación de la voluntad del hombre en conflicto con los poderes misteriosos o las fuerzas naturales que nos limitan y empequeñecen; es uno de nosotros arrojado vivo sobre la escena para luchar contra la fatalidad, contra las leyes sociales, contra los hombres, contra sí mismo (p. 51).

A partir de ambas definiciones, se puede concluir que el drama es acción y conflicto, que enfrenta y lleva sobre sus hombros un personaje en situaciones límites e intensas. Por lo

tanto, lo dramático es la acción de un personaje que persigue un objetivo guiado por una motivación, pero esta voluntad y motivación tienen su contraparte, una oposición o contra intención que se da al interior de una trama coherente y unitaria. Este choque de voluntades es lo que va estructurando la totalidad de la acción dramática del filme (Tamayo, 2018). En ese sentido, lo dramático siempre busca resolver un conflicto y esta característica da pie a la construcción de las historias, a la narrativa. En otras palabras, el drama necesita una trama, un soporte narrativo.

A partir del párrafo anterior, se sabe que el drama es representación de la acción del hombre para contar una historia, por lo que se puede hablar del género dramático-narrativo. En el caso del cine se hablará de ficción dramático-filmica, ya que éste posee su propio lenguaje para transmitir un relato, que es a través de las imágenes y el sonido, dotando a la historia de una libertad que el drama tradicional no tiene, pero que sigue las antiguas reglas de la dramaturgia que apelan a la unidad de acción para poder contar una historia de manera coherente y eficiente. (Tamayo, 2018)

Por otra parte, con respecto al drama, Vale (1992) en Sulbarán (2000) afirma que el conflicto es el elemento central tanto del relato como del drama. Asimismo, Feldman (1996) manifiesta que: “el conflicto es la “confrontación”, la relación entre voluntad de hacer y la resistencia (exterior o interior) que esa voluntad debe enfrentar” (p. 32). Field (1995) es más radical al respecto, cuando afirma que todo drama es conflicto: sin conflicto no hay personaje y sin personaje no hay acción, no puede haber historia sin acción. Se puede afirmar que el personaje existe por su naturaleza dramática, es decir, por su propensión a enfrentar el conflicto a partir de una motivación.

La importancia del conflicto a nivel narrativo tiene que ver con su capacidad de generar el impulso necesario para hacer avanzar la historia. Al respecto, Sulbarán (2000) afirma: “Es posible, entonces, afirmar que el conflicto determina la construcción de la estructura narrativa del film y hasta la divide en partes bastante claras” (p. 55). Estos conflictos vendrían a ser los puntos de giro o plot points, las revelaciones que divide el relato en actos, pues generan que el personaje principal tome la decisión de actuar distinto. De esa manera se entiende que el drama, al tener como parte de su ADN el conflicto, sea eminentemente narrativo. Su parte esencial, el conflicto, genera que el personaje se mueva para alcanzar su objetivo que lo llevará a la resolución de su historia, a su transformación propia o la de su entorno o a la adopción de una nueva conciencia.

1.2 El personaje

Los personajes son elementos psicológicos y de acción que se desarrollan dentro de un relato, una narrativa, con sus propias características y conflictos internos (Pérez, 2016). La afirmación anterior pone al personaje al interior de la narración, pero a la vez este último también produce la narración. El personaje no es sólo una categoría narrativa más. Desde el punto de vista del presente estudio, se piensa al personaje como causa de la inclusión de determinadas locaciones, objetos, situaciones y otros personajes que intervienen en el desarrollo de un determinado relato.

Cuando se habla de lo dramático, necesariamente se habla del personaje; y en consecuencia se habla de conflicto; por consiguiente, la razón de existir del personaje es la

oposición de su visión del mundo con su entorno, es dar a luz un conflicto, es tener una necesidad dramática, una necesidad de acción, lo que se conoce como una acción dramática. En ese sentido, el personaje y la trama son equivalentes.

Steele (2014) dice al respecto: “Toda buena película tiene una sola fuerza impulsadora de la que dependen todos los demás elementos: la cuestión dramática central (CDC)” (p. 45). Algunos lo conocen como el conflicto externo del personaje.

Se puede apreciar que la esencia misma del personaje se relaciona con un conflicto, y que este es el impulso principal de cualquier narrativa. Surge, entonces, una interrogante que muy bien retrata Mckee (1997):

¿Qué es lo preponderante en la historia: la trama o el personaje? ¿Trama o personaje? ¿Cuál es lo más importante? Este debate es tan viejo como el arte. Aristóteles sopesó ambos lados y concluyó que la historia es lo principal y el personaje lo secundario (p.100).

Para el presente estudio, se considera que la cuestión no está en determinar qué es lo preponderante, si la trama o el personaje. Por el contrario, resuelve el debate estableciendo que se trata de una relación simbiótica, en la que si bien ninguno de los dos es más importante que el otro, pues ambos se necesitan para existir; el primer acercamiento que un escritor o guionista debe tener es hacia el personaje, pues se considera que a partir de él se construye la trama y todo el universo narrativo al cual es arrojado , para cumplir determinada función dramática en la historia.

La trama está supeditada a la necesidad dramática del personaje. Al respecto, se puede rescatar la afirmación de Sánchez Escalonilla (2013):

El personaje principal de una ficción influye en la historia en la medida en la que impulsa el desarrollo de acciones con el fin de conseguir metas específicas, las cuales “nacen siempre de una tensión interna de un conflicto dramático que lleva siempre a una historia interna” (p. 82).

Se deduce del párrafo anterior que la progresión de una historia depende del conflicto dramático interno del personaje. Esta oposición de voluntades que se genera dentro del personaje, que debe ser sobre todo una oposición interna, va a impulsar la acción y por lo tanto el desarrollo de la historia.

Es justamente el comprender el mundo interno del personaje lo que hace que la audiencia siga sus peripecias y se produzca en ella la necesidad de resolución. Al respecto, Seger (2011) es muy clara cuando afirma lo siguiente: “Si no sabemos por qué un personaje está haciendo algo, será difícil que nos sintamos involucrados en la historia que protagoniza” (p. 163). Por lo tanto, para empatizar con el protagonista o personaje principal, se necesita primero comprender por qué desea lo que desea, su necesidad dramática, sus motivaciones, los riesgos implícitos. De ahí la importancia de primero enfocar los esfuerzos en la construcción del personaje.

1.2.1 Construcción del personaje

Ya se ha establecido la importancia del personaje dentro del género dramático. Se ha concluido también que el drama tiene una naturaleza narrativa. Entre los elementos que componen al personaje se encuentra el personaje propiamente dicho, la acción y el conflicto; éste último es lo que impulsa y estructura lo dramático y los relatos. Por ello, es necesario poner énfasis en su construcción. Al construir el conflicto se construye al personaje. Egri (2009) lo pone en los siguientes términos: “El personaje es la materia prima fundamental con la que el autor dramático se ve forzado a trabajar, por lo que debemos conocerlo a fondo como sea posible” (p. 59).

Para Galán (2005), el personaje, la acción y su conflicto son los que crean la estructura de un personaje. Pero un personaje no mueve la narración con solo actuar frente a un conflicto, sino que se deben entender las razones de su accionar para comprender por qué actúa como actúa (Castro, 2020). Lo que le da coherencia y sentido al desarrollo de la acción y de la historia son los conflictos internos del personaje; éstos mantienen la verosimilitud de las decisiones que toma (Villacorta, 2020). La misma importancia se le da al conflicto externo, como lo hace saber Pérez-Guerrero (2011), cuando afirma que: “Un guionista puede diseñar un personaje fascinante; pero si no tiene una meta externa, la audiencia no querrá saber sobre sus fobias y anhelos más íntimos” (p. 277). Se comprueba con la idea anterior el carácter simbiótico del conflicto interno y del conflicto externo, teniendo siempre presente que este último se construye a partir de la necesidad dramática del personaje, que se quiere revelar y satisfacer al final de la historia.

Sólo cuando se establece un deseo o meta externa, es que se puede hablar de que un personaje está encaminado, nunca terminado, sino hasta el final de su historia, cuando revelará su verdadera personalidad. La razón de que esto sea así es que existe una estrecha relación entre el deseo externo del personaje y su conflicto interno; entre su deseo, meta u objetivo y su necesidad. Weiland (2016) confirma la relación simbiótica entre trama o conflicto externo, y personaje o conflicto interno, cuando dice que: “El personaje conduce la trama y la trama moldea el arco de personaje. No pueden trabajar independientemente” (p. 12). Al respecto, Mckee (2011) afirma lo siguiente: “We cannot ask which is more important, structure or character, because structure is character; character is structure. They’re the same thing, and therefore one cannot be more important than the other” (p. 126).

Linda Seger (1987) se refiere a la motivación, la acción y la meta del personaje como la espina dorsal de su construcción. Estos elementos bien dispuestos son las fronteras que delimitan al personaje y responden a las preguntas: “¿Quién es? ¿Qué quiere, por qué lo quiere y qué es capaz de hacer para lograr lo que se propone?” Esta espina dorsal, construida de manera coherente, garantiza la identificación del espectador con el personaje.

Construir un personaje implica preocuparse por su caracterización física, psicológica y social. Implica construir una determinada personalidad, que es el conjunto de sus hábitos, costumbres, y creencias; la visión del mundo con la que comienza la historia el personaje. También es necesario crear lo que se conoce como “la verdadera personalidad” (Mckee, 2008), aquella esencia que aflora cuando el personaje es sometido a situaciones límite.

Parte importante de la caracterización de un personaje tiene que ver con saber definir el carácter que tendrá. Galán (2007) indica que existen cuatro áreas de la psicología que definen el carácter de un personaje: “el pasado oculto, el inconsciente, los tipos de caracteres y la psicología anormal” (p. 61). El pasado oculto es lo que algunos autores conocen como el *backstory*, *ghost* o fantasma del personaje; normalmente un pasado trágico, doloroso que ha moldeado el carácter del personaje, y lo ha acompañado hasta llegar al inicio de la historia. Muchas veces, esta parte de la biografía del personaje no es mostrada, pero en palabras de Galán (2007) resulta “la materia prima necesaria para un arco dramático que se extienda indefinidamente en el tiempo” (p. 62).

Truby (2017) le agrega una función estructural al fantasma del personaje, y lo define como “un miedo muy profundo que obstaculiza las acciones del protagonista. A nivel estructural, el fantasma actúa como 'contra deseo'. El deseo del protagonista le empuja hacia adelante: Su fantasma le lleva hacia atrás” (p. 308). Se puede notar que estos dos elementos que construyen al personaje (deseo y fantasma) se contraponen, creando un conflicto en el personaje. De en medio, sale la respuesta al conflicto a modo de síntesis. Esta respuesta se llama “la necesidad del personaje”. El deseo es la meta tangible y visible, la necesidad es algo más interno y abstracto. En palabras de Jarvis (2014), la necesidad responde a la pregunta: “¿Por qué desea el personaje alcanzar esa meta?” (p. 24). Es decir: ¿qué le falta o qué necesita el personaje para ser feliz? ¿Qué vacío necesita llenar que lo ha llevado a imponerse tal deseo?

Pero al ser un medio dramático, el cine, el film de ficción, debe mostrar esa construcción de personaje a través de acciones. En ese sentido, Tamayo (2018) propone cuatro formas por las cuales se hace comprensible el carácter:

- a) Lo que le vemos hacer al personaje.
- b) Lo que diga de él mismo, de los demás y de las circunstancias concretas que vive.
- c) Lo que digan y sientan los demás sobre y por él.
- d) La manera en que actúan los demás frente a él (p. 74).

1.2.2 Transformación del personaje

Un personaje estará terminado cuando se produce su transformación. Al respecto, Sánchez-Escalonilla (2009) dice que “al construir un personaje, no debemos concebirlo como un perfil monolítico y permanente: el personaje se hace a medida que avanza el guion o mientras atraviesa los hitos de su arco de transformación” (p. 334). Si el personaje es el encargado de conducir la historia, se requiere que éste suscite un interés de principio a fin en el espectador. La audiencia se mantendrá enganchada a un personaje si éste promete un cambio de fortuna, una transformación. Al respecto, Tamayo (2018) sostiene: “El progreso del personaje hacia un nuevo estado de conciencia es una de las formas en las que la trama suscita expectativa e intriga” (p. 77). Según Tamayo, esta transformación o toma de conciencia se da en el personaje tras vivir una experiencia interior. La transformación interna es la acción principal del personaje, es de esa manera que comunica la historia y el tema

central a la audiencia. No es tanto si logra lo que se propone o no el protagonista al final de la historia, sino qué cambios ha sufrido en su mundo interior para lograr o no su objetivo final. En otras palabras, la audiencia quiere saber y descubrir junto al protagonista qué es lo nuevo que necesita aprender para ser feliz, o hacer su vida más llevadera. Esto concuerda con el propósito del drama y de los relatos, el carácter humano de lo que se cuenta.

La historia externa, o lo que algunos autores llaman el arco dramático, está relacionado intrínsecamente al arco dramático interno del protagonista. En ese sentido, Gudiño (2019) tiene su propia interpretación del funcionamiento de estas dos dimensiones narrativas:

Esta transformación interior gradual es directamente proporcional al arco dramático, se trata de una travesía que opera bajo la superficie, en la que el personaje se enfrenta a sus propios demonios, temores, inseguridades, filias, fobias... Cada acción en el exterior, cada obstáculo externo imprime una huella en el personaje, lo conecta con traumas ocultos, con deseos que no puede o no quiere nombrar, así que habrá de emprender acciones internas para superar las pruebas que, a su vez, repercutirán en el coraje o la cobardía con que enfrente los nuevos desafíos en el exterior (p. 77).

1.2.3 Arcos de personaje

La evolución de un personaje tiene ciertos parámetros de cambio. Debido al carácter simbiótico del personaje y la trama, la transformación del primero está ligada a la segunda, es decir, a la estructura narrativa del relato. La historia comienza y el personaje es de una

manera, y hacia el final es otro muy distinto. Este proceso dibuja un recorrido que va de A hasta B, por lo tanto, tiene un principio, un medio y un final. Al respecto, Jarvis (2014) dice: “El arco de personaje es el proceso que sigue el desarrollo de un personaje a lo largo de la narrativa” (p. 43).

La evolución de un arco de transformación de personaje debe ser coherente y verosímil. Debido a que este arco implica un cambio profundo, debe existir una concordancia entre el carácter que se le ha construido al personaje y su accionar. De esa manera, se dará la impresión de que el cambio se produce de manera natural y orgánica. Weiland (2016) destaca la importancia del arco de personaje y afirma: “Cuando se dice que la trama y el personaje son integrales entre sí, lo que se dice realmente es que la estructura de la trama y el arco del personaje son integrales entre sí” (p. 11). Weiland (2016) no solo destaca la estrecha relación entre el arco de personaje y la estructura narrativa, sino la relación que tiene el arco de personaje con el tema del relato. Incluso llega a decir que: “En ciertos sentidos, podríamos ir más lejos y decir que *el Arco de personaje = Tema*” (p. 12). Se ha establecido que el personaje es el vehículo emocional para absorber la historia, y también el tema central. Si se dice que el arco de personaje es igual al tema, entonces se deduce que es a lo largo del arco de personaje donde se identifican las constantes y los patrones que configuran el trasfondo temático de una historia. El tema central tiene que ver con cómo resuelve el personaje principal su conflicto interno.

Gudiño (2019) resalta la característica principal del arco dramático interno, y se refiere a él diciendo que: “se halla íntimamente relacionado con la historia y la evolución de los acontecimientos, pero se presenta de manera independiente y tiene que ver con lo que el

personaje es y quiere para sí mismo” (p. 66). La construcción del personaje va a dictar el tipo de conflicto interno que va a abordar la historia. Los acontecimientos de la trama están diseñados específicamente para hacer evolucionar de determinada manera el arco de personaje, generando y manteniendo la unidad temática, pero sobre todo apuntando a revelar la necesidad dramática del personaje. Esto le da unidad a la historia y además genera el impulso necesario para hacer avanzar la trama.

Se puede decir, siguiendo la línea de pensamiento del párrafo anterior, que el arco de personaje está ligado y depende de la acción dramática, del conflicto externo o la cuestión dramática central, pues estos plantean acciones u objetivos externos que deben ser resueltos primero a través de las decisiones internas del personaje. Estas acciones visibles deben ir en sentido contrario a las acciones internas; de esa manera se genera el conflicto y sobre todo se hace evidente la evolución interna del personaje. Para cambiar lo del interior, debe haber una motivación externa y viceversa.

Gudiño (2019) esclarece qué elementos de la construcción del personaje están ligados al arco dramático externo y cuáles al interno. En ese sentido, afirma que lo que hace verosímil a un arco dramático externo es una sólida caracterización (los rasgos visibles del personaje). Complementa diciendo que lo que construye eficientemente un arco dramático interno son el carácter y las dimensiones menores (éstas últimas, según la propuesta de Gudiño, hacen referencia a las contradicciones del carácter del personaje). Una adecuada caracterización asentará al personaje en un mundo creíble que represente su estilo de vida y su posición social. Lo visible del personaje está ligado a la construcción interna, por lo que no deberían verse como dos aspectos separados, sino más bien complementarios.

1.2.3.1 Tipos de arco de personaje

Según Weiland (2016), existen tres tipos de arcos dramáticos de personaje y son: Arco positivo, arco plano y arco negativo.

1. Arco positivo

Se refiere a una transformación positiva del personaje, quien vence sus falsas creencias y se convierte en alguien mejor. En este tipo de arcos, el personaje comienza creyendo una mentira, pero conforme avanza la historia se vuelve consciente de ella y la supera. De esa manera, al personaje se le termina revelando una verdad que abraza fuertemente y es lo que contribuye a alcanzar su objetivo.

2. Arco plano

Este tipo de arco les corresponde a personajes que ya han encontrado su necesidad, ya viven en una verdad, la abrazan y son conscientes de ella; viven en su elemento. Si tienen cambios, no son tan profundos, pues no involucran a su sistema de creencias ni a su mundo interno de una manera significativa. Este arco se refiere a un personaje que no tiene un cambio marcado, pero que influye en su entorno y en los demás.

3. Arco negativo

Para Weiland (2016), en este tipo de arcos los elementos del personaje: deseo, necesidad, mentira y fantasma, son los mismos que se interrelacionan en el arco positivo del personaje. La única diferencia está en la forma en la que el personaje lidia con el fantasma: no supera las heridas y traumas del pasado, y sucumbe ante ellas, colocándolo en problemas

cada vez mayores que lo llevan a su destrucción e incluso a la de los demás. El personaje tiene un final trágico o termina peor de lo que estaba al inicio de la historia. Es como si fuera el arco positivo a la inversa.

Weiland (2016) identifica tres tipos de arcos negativos. El primero es el arco de la desilusión, cuando el personaje empieza creyendo una mentira, la supera y al final se le revela una verdad trágica. Aquí el personaje va descubriendo poco a poco que el mundo no es como siempre creyó que era. El segundo tipo es el arco de caída, en donde el personaje comienza creyendo una mentira, y conforme avanza la historia se va aferrando a pesar de ver la verdad frente a él, hasta que finalmente rechaza esa verdad y abraza una mentira aún peor. Finalmente, está el arco de corrupción, en donde el personaje vive en la verdad, pero la mentira lo ronda hasta que cae en ella, haciendo que finalmente crea firmemente en ella.

El guionista puede, previamente a escribir el guion, decidir si la historia que narra será una de arco negativo de desilusión, de caída o de corrupción; o si por el contrario será un arco positivo. Esta forma creativa puede darse en ese sentido, pero la manera orgánica de llegar a una elección del tipo de arco que tendrá el personaje de la historia es enfocándose primero en la construcción interna del personaje; esa es la base para la creación de los conflictos internos. Dependiendo del carácter que se le haya dotado al personaje, se determinará casi de manera automática las posibles acciones frente a un conflicto. Por otro lado, el guionista debe tener claro desde el inicio de qué quiere hablar, qué mensaje quiere tratar, qué temas va a abordar. Con todo esto claro, colocará los elementos narrativos necesarios para producir los conflictos idóneos y así crear el arco de transformación del personaje en cuestión.

1.2.3.2 *Los cuatro elementos base del arco de personaje: mentira, fantasma, deseo y necesidad*

Para Weiland (2016) existe una serie de pasos para construir un arco de personaje positivo; el primero de ellos es encontrar la falsa creencia del personaje. La mentira que el personaje se ha fabricado no lo deja vivir plenamente. Tal vez el personaje no nota su infelicidad desde el principio y por ello el incidente o el primer punto de giro en la historia son de gran ayuda para que él tome conciencia de ello. La mentira que cree el personaje es la piedra angular del conflicto; por ende, del drama, del arco dramático del personaje. Esa mentira se verá contrastada con los acontecimientos de la trama, que imprimirán presión sobre las creencias del personaje. Cuando la historia comienza, la audiencia verá el conflicto en el que se ve envuelto el protagonista e identificará que esto se debe a la falsa creencia que tiene. Sin embargo, para que la audiencia quiera acompañar al protagonista y se genere una identificación necesaria para absorber la historia, se necesita entender las razones por las que el personaje cree en aquello que lo hace actuar de cierta manera. Weiland (2016) llama a esto el fantasma, un aspecto del pasado (backstory) del protagonista que lo ha herido de manera profunda y ha moldeado su conducta, sus creencias, y lo ha llevado a abrazar una mentira. Esa mentira es como el escudo que el protagonista se ha puesto para no afrontar la verdad sobre cómo está llevando su vida. El escudo es su resistencia al cambio, que es necesaria para el conflicto.

Otros dos elementos son el deseo y la necesidad del personaje. El deseo es crucial porque marca la primera intersección entre el personaje y la trama, es decir entre el arco del personaje y la estructura narrativa. Al respecto, Weiland (2016) afirma que:

It isn't enough for us to create a story goal that's just a *surface* goal. To intertwine with the character arc, this goal needs to be an extension or reflection of something that matters to the character on a deeper level (p. 21).

El objeto de deseo es aquello con lo que el protagonista trata de llenar su carencia interna. Esto es, como dice Weiland (2016), una proyección de algo que le compete al personaje de manera muy profunda, interna; tiene que ver con un evento de su pasado, una herida en su interior. En otras palabras, el deseo es una proyección objetiva de la mentira que se ha construido. Weiland (2016) afirma que incluso el personaje puede tener objetos de deseo válidos, como conseguir el amor o comprar una casa, siempre y cuando esos deseos externos no reafirmen la creencia del personaje en la mentira.

Muchas veces, el reconocer la necesidad implica sacrificar el objeto del deseo por el que se ha luchado tanto; en otras historias más positivas, el reconocimiento de la necesidad es el aliciente para conseguir por fin el objeto deseado de una manera más empoderada y siendo dueño de sí. Si bien este proceso de cambio interno, esta nueva conciencia adoptada, es invisible, es recomendable hacerla visible en el relato a través de acciones (Weiland, 2016). Estos cuatro elementos internos con los que están contruidos los personajes son la materia prima del arco de personaje y de la trama. Si la base del drama es el conflicto, el núcleo del conflicto se reparte entre el deseo, la necesidad, la mentira y el fantasma.

Sánchez Escalonilla (2014) hace una clasificación de los conflictos y los divide en conflictos internos, de relación y básicos. Estos últimos se refieren a la trama principal, que lleva la acción y está vinculada al objeto del deseo del protagonista. Los conflictos de relación se generan con la interacción del protagonista con otros personajes; y el conflicto interno, que se refiere a los que se dan al interior de los personajes, y resultan siendo la base de los conflictos de relación.

1.3 Las seis etapas del desarrollo de personajes según Michael Hauge

Se han abordado los distintos componentes del drama, el personaje como vehículo para la acción, el tema, la narrativa; y sobre todo el carácter evolutivo o de transformación del personaje, sus posibles arcos de transformación y el motor de esa transformación, que es el conflicto, tanto externo como interno. Sin embargo, es necesario constatar de qué manera este arco de transformación interno se desenvuelve en el tiempo y cómo se relaciona con la trama o estructura narrativa de un relato: cómo se relacionan el conflicto interno con el externo.

Un autor que aborda esta problemática es Michael Hauge (2003), quien propone seis etapas en la evolución de un personaje. Lo interesante de su propuesta es que distribuye estas seis etapas a lo largo de los tres actos de cualquier relato, y relaciona los momentos claves de su estructura con el cambio progresivo del personaje. Para Hauge (2003) son cinco momentos claves que producen seis etapas bien definidas, que dan cuenta de un desarrollo orgánico de personaje. Su propuesta tiene similitudes con la de Weiland (2017), cuando propone que el cambio del personaje es progresivo. Mientras que Weiland llama a este proceso la lucha entre la verdad y la mentira, Hauge (2003) se refiere a este proceso como la lucha entre la identidad

y la esencia del personaje; siendo la identidad una máscara o armadura que se ha puesto el personaje para no volver a sufrir el dolor de una herida del pasado, que frena su capacidad de vivir plenamente; y por otro lado su esencia, su verdadero yo, oculto en lo más profundo de su ser, que revela al personaje tal y como es.

1.3.1 El establecimiento

En la primera etapa, al inicio de la historia, llamada *El Establecimiento*, el personaje vive completamente en la identidad que se ha construido. En apariencia puede tener una vida completa o exitosa; sin embargo, hay algo que no encaja o hay un vacío que no ha sido cubierto. Esto normalmente no es percibido de manera consciente por el personaje, y la historia tratará de esa toma de consciencia, de aquello que debe aprender o incluir en su vida para sentirse realizado. El punto estructural que marca el giro en esta etapa se le llama la oportunidad, que viene a ser el incidente incitador.

1.3.2 La nueva situación

En la segunda etapa, que es entre el 10% y el 25% de la historia, llamada *La Nueva Situación*, el personaje vislumbra algunos indicios de su esencia. Una nueva situación se le presenta y de pronto el personaje se siente atraído por ella. En muchos casos, esta nueva situación reta su visión del mundo: es ver su vida a través de otro cristal que podría ser interesante para explorar, pero no es suficiente para convencerlo, porque el personaje aún vive en su identidad. El punto estructural que marca el giro en esta etapa y del acto uno es denominado *Cambio de Planes*, porque significa un giro significativo en la vida del personaje

quien ahora va a afrontar una nueva realidad y emprender nuevas acciones para lograr un objetivo concreto.

1.3.3 El progreso

En la tercera etapa, que va del 25% al 50% de la historia, llamada *El progreso*, el personaje vacila entre su identidad y su esencia. Hay algo que lo ha obligado a enfrentar esta nueva situación, un empujón que lo ha llevado a afrontar la vida desde una nueva perspectiva, con lo que su sistema de creencias se ve cuestionado. Es una etapa de adaptación al nuevo mundo que está conociendo. Aquí el personaje tiene un pie en su identidad y otro en su esencia, y no se compromete completamente a vivir desde la nueva perspectiva. El evento estructural que marca el giro en esta etapa, y que en el global de la narrativa viene a ser el punto medio, se le denomina *el Punto de No Retorno*, un evento que complica más las cosas para el protagonista y va a exigirle un mayor compromiso con la causa para lograr su objetivo.

1.3.4 Complicaciones

En la cuarta etapa, que va desde el 50% al 75% de la historia, llamada *Complicaciones*, el personaje ha vivido algo que lo ha empujado a definitivamente vivir en su esencia. Aquí el personaje se compromete con esta nueva visión del mundo, y las acciones que emprende para lograr su objetivo están enmarcadas en su esencia, con lo que abandona poco a poco su identidad, se va quitando la máscara, la armadura que no le permitía alcanzar su objetivo ni vivir plenamente. El punto estructural que marca el giro en esta etapa es denominado *El Gran Revés*, que es el punto bajo del personaje. Las cosas no salen como se

esperaba y ponen a prueba definitivamente esta nueva perspectiva del mundo que recién está adoptando el protagonista.

1.3.5 El empuje

En la quinta etapa, que va desde el 75% al 90% o 99% de la historia, llamada *el Empuje Final*, el personaje trastabilla por algo que le ocurre, vacila por un instante y regresa a su identidad, para luego retornar a su esencia de manera definitiva. El último punto estructural que hace finalizar esta etapa y todo el relato se le denomina *Climax*, que es donde se resuelve la cuestión central en la vida del protagonista dentro del relato.

1.3.6 Las repercusiones

En la sexta etapa, que va desde el 99% de la historia al 100%, llamada *Las Repercusiones*, el personaje se muestra en su nuevo estado, es decir, con su nueva existencia transformada. De esta manera, Hauge (2003) grafica el arco de personaje, entrelazado con su correspondiente punto clave en la estructura narrativa.

Lo importante aquí para el presente estudio, luego de exponer los distintos postulados de la construcción del personaje, sobre el arco de personaje y el desarrollo del personaje, es identificar los momentos claves que marcan la transformación progresiva del personaje de los films elegidos, situar esos momentos dentro del relato y determinar si existe una relación entre esos beats de cambio progresivo y los eventos externos del relato que estarían produciendo esos cambios; y sobre todo el tipo de evento que el personaje experimenta, es decir, si guarda relación con el conflicto interno del personaje. La efectividad y el impacto emocional de un relato depende de qué tanto se relacionen estas dos dimensiones, lo interno y

lo externo; no por un capricho estructural, sino porque se ha comprobado que están íntimamente vinculadas.

2 CAPÍTULO 2: LA ESTRUCTURA NARRATIVA

2.1 La estructura

Para comprender la segunda variable en su real dimensión, se empezará por definir lo que se entiende por estructura. Field (2005) ofrece una aproximación al respecto:

To understand the principle of structure, it's important to start with the word itself. The root of structure, struct, has two definitions that are relevant. The first definition means "to build" or "to put something together," like a building or car. The second definition is "the relationship between the parts and the whole" (p. 20).

Field entiende la palabra estructura como relación entre las partes y el todo. De allí se infiere que la unión de los segmentos que componen un relato tiene una relación de causa y efecto, cuyo propósito es dotar de unidad y coherencia a un relato.

Mckee (2002) define la estructura como: “una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión correcta del mundo” (p. 31).

Cuando se habla de historia, se habla de guion. Para Field (1979), el guion cuenta una historia en imágenes con personajes, lugares y acciones distribuidos en un arco dramático o estructura narrativa que tienen un inicio, un desarrollo y un final.

Para Teichmann (2018) la estructura “involucra, en primer lugar, la idea de partes ligadas entre sí, vinculadas estrechamente, que tienden hacia un objetivo, hacia un sentido” (p. 90). El guion, como primer documento que estructura el filme (luego vendrá la etapa de la ejecución o rodaje y por último la etapa de edición y post producción que le dará un nuevo sentido a la historia), es el primero en dotar de sentido y valor al relato.

Teichman (2018) agrega sus impresiones sobre la estructura y dice que esta “es el diseño del sostén del material a trabajar, es lo invisible que permite hacer visible, en el caso del relato, la historia” (p. 90). La estructura, al seleccionar y entrelazar ciertos eventos que conforman la trama, no solo sirve de soporte dramático; también permite, a través de ella, acceder a los significados más profundos de los relatos (Moreno, 2020).

Aquí cabe mencionar las diferencias entre lo dramático y lo narrativo. Si bien se ha establecido el carácter narrativo del drama, pues está en su ADN el representar con acciones un proceso con el fin de resolver un conflicto, lo que implica un ordenamiento de eventos que se suceden en el tiempo; ambos conceptos se complementan y trabajan juntos en la ficción audiovisual. Armer (1988) afirma: “The term action does not refer only to physical movement. (...) Narrative action often is internal, consisting of emotional or intellectual change within a character or personal decisions that alter the direction of the story” (p. 36-37). De aquí se entiende que la estructura narrativa de un relato aporta un nivel de significado

adicional a la acción representada; por lo tanto, en el cine es de vital importancia estudiar estas dos dimensiones y esclarecer cómo se interconectan el arco dramático del personaje y la estructura narrativa del relato.

Field (1995) afirma que “sin estructura no hay historia y sin historia no hay guion”. El presente estudio está enfocado en desentrañar cómo están construidas las historias, teniendo en cuenta que son historias para un medio audiovisual como el cine, cuya génesis se encuentra en un documento llamado guion. Al respecto, Tamayo (2018) afirma que “la escritura es una etapa de la elaboración fílmica cuyo destino final es su conversión en elementos visuales y auditivos” (p. 24). Tamayo considera al guion en sí mismo como un trabajo fílmico, puesto que para su elaboración se necesitan ciertos conocimientos del medio cinematográfico. En ese sentido, se puede decir que lo que se propone por escrito en el guion es la propuesta de cómo se estructurará el film.

La estructura cumple una función. Mckee (1997) afirma:

“La función de la estructura es proporcionar presión progresiva que fuerce al personaje a resolver dilemas o problemas cada vez más difíciles, que lo lleven a asumir más riesgos en sus decisiones y acciones, revelando gradualmente su verdadera naturaleza, aun cuando no sea consciente de esto” (p. 106).

Mckee se refiere a los eventos a lo largo de la trama que generan conflicto e impulsan la acción hacia adelante. Los giros y las revelaciones son las articulaciones de la estructura narrativa, que a su vez surgen del conflicto interno del personaje, de su deseo, de su voluntad y de la oposición que enfrenta.

La estructura dota a la historia del carácter narrativo, al seleccionar y unir los eventos necesarios para el relato, y la trama provee a ese ensamblaje de emoción. Se puede concluir que la estructura tiene una doble función: la de entrelazar los sentidos para que el espectador pueda comprender lo que se narra y también la de generar emoción en la audiencia a través del ensamblaje de eventos, que proporcionan una tensión progresiva sobre el personaje a lo largo del relato.

Moreno (2020) describe la función de la estructura dramática como la “encargada de allanar el camino para una lectura satisfactoria, a través de la disposición de los elementos estilístico-narrativos” (p. 40). La acción dramática se complementa con la acción narrativa, en donde la primera cuenta a través de las acciones, y la segunda lo hace a través de la imaginación. Esto ocurre cuando, por ejemplo, dos escenas se disponen una después de la otra o se conectan dos secuencias que transcurren en paralelo. La manipulación del tiempo y el espacio por parte de la ficción audiovisual dota de una nueva dimensión al drama que interpela a la imaginación, a la mente, para llenar los vacíos. Todo esto le da agilidad al relato, lo dota de un nuevo carácter, una nueva forma de asimilar la narración; se puede decir que la estructura narrativa es el esqueleto invisible del drama.

Es necesario apuntar que el presente estudio se refiere a la estructura clásica narrativa, cuyos relatos poseen una lógica de causa y efecto, en donde la acción principal la lleva un personaje que tiene un objetivo claro y definido. Este enfrenta una fuerza opositora a lo largo de un conjunto de secuencias, que a su vez están conformadas por un grupo de escenas definidas en un tiempo y espacio claramente delimitados, y cuyo objetivo global es la

presentación de una historia de manera eficaz y eficiente, descartando todo aquello que entorpezca el flujo del relato.

Para hablar de estructura narrativa, como ya se ha visto, se debe hablar de historias, de una sucesión de eventos distribuidos y ensamblados, de tal manera que proyecten en la audiencia una idea, un concepto, un tema. Una historia llevada al cine necesita ser primero un argumento, que es una historia provista de trama. Para Tamayo (2018) la trama es “la manera particular y diferenciada que tiene cada guion para contar una historia” (p. 16). Una trama dicta cómo se articula una historia. Tamayo (2018) agrega: “La trama implica instaurar un orden en los hechos de la historia, convertir el caos ficcional en cosmos narrativo, en función de estructuras y ritmos autosostenidos” (p. 19). La trama dota de intriga y emoción a la historia, al dosificar la información y las revelaciones. Su propósito es enganchar al espectador de principio a fin.

2.1.1 Los actos

El drama filmico ha heredado del teatro el acto como unidad de acción en la que se divide un relato. Estas unidades, virtuales en el caso del cine, cumplen una función respectivamente: exposición, nudo y desenlace, que equivalen a las funciones narrativas de exponer, entrecruzar y resolver los hilos argumentales de la trama (Tamayo, 2018). Aristóteles, en Gutiérrez (2012), dice: “(...) es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin” (1459 a, 15-20). El hecho de tener una acción entera significa que en cada acto, si bien persigue objetivos distintos, el fin debe ser único:

responder la interrogante dramática al final del relato. Este final debe ser una línea visible y concreta de llegada, pues de esa manera se mantiene el interés de la audiencia por llegar a la resolución.

Field (2005) divide de igual forma los actos de un relato en el cine. Le agrega su propia descripción sobre lo que cada acto representa en un guion cinematográfico. El acto uno es el *Set Up*. Es la parte de la historia donde se establece el contexto, se presenta al personaje principal y su relación con otros personajes y su entorno. Su importancia radica en que es aquí donde se establece la interrogante dramática, aquella pregunta que guiará toda la acción dramática. Field resalta la importancia que tiene el incidente incitador, aquel evento que es el primer generador de conflicto y motivador de la acción.

El segundo acto, llamado el de la *Confrontación*, es aquella unidad cuya función es la de colocar al personaje principal en medio del conflicto, tratando de resolver uno tras otro para lograr el objetivo planteado en el primer acto. Esta parte es la más extensa, incluso algunos la dividen en dos partes para hacer más llevadero su desarrollo. Se puede decir que el segundo acto es la esencia del drama. Se presentan los antagonistas, y los obstáculos que el protagonista debe sortear; es la parte de las peripecias, en donde el personaje se da cuenta que aquello que quiere conseguir no va a ser un trabajo fácil.

El tercer acto es tan corto como el primero, y se le denomina la resolución, donde se contesta la interrogante dramática. La función de este acto es dar solución a todos los nudos que se han establecido, y que se han complicado tanto en el primer como en el segundo acto.

Es donde se conoce si el personaje principal logra su objetivo o no. Se resuelven los conflictos externos e internos del protagonista.

En el drama filmico los actos son invisibles, virtuales (Tamayo, 2018), pero no por ello dejan de ser reconocibles. Estos momentos que dividen el relato en actos pueden ser perfectamente identificables, porque cuando ocurren, lo que producen es un cambio o un giro en la acción del personaje principal. Se puede decir que estos eventos son los grandes conflictos que se le presentan al protagonista y lo van a impulsar a tomar decisiones nuevas, moldeando su carácter poco a poco; primero para adaptarse a la nueva realidad y finalmente para transformar su sistema de creencia que le impedía alcanzar su objetivo. Estos eventos cruciales se denominan *Puntos de Giro*.

2.1.2 Los puntos de giro

Se puede decir que los puntos de giro son los nudos que articulan el relato, la trama. Chi6n (1988) dice al respecto:

es un giro brusco que modifica la situaci6n y la relanza de manera imprevista: bien sea la intrusi6n de un elemento o de un personaje nuevo, un cambio de fortuna, la revelaci6n de un secreto o de una acci6n que se encamina al sentido contrario al que se esperaba (p. 158).

Los puntos de giro son los obst6culos que debe afrontar el personaje antes de poder alcanzar su objetivo y agregar conflicto a la trama. Un nuevo conflicto externo implica tambi6n un conflicto interno, o debera serlo, ya que se ha establecido que el deseo externo del personaje en la historia es un reflejo o proyecci6n de sus carencias internas. Teniendo

claros esos conceptos, se puede ver que el personaje y la trama están ligados de manera intrínseca. Son estos giros los que hacen que la acción tome otras direcciones y la historia avance hacia su desenlace.

Los puntos de giro, al generar una nueva dirección en la acción, son los causantes de la división por actos de la trama, ya que el inicio y el fin de cada acto es el inicio y fin de una determinada acción dramática. Para Chi6n (1988), el punto de giro es el “incidente o acontecimiento que prende al espectador en la historia y que la orienta hacia una nueva direcci6n” (p. 158). Para Sulbar6n (2000), los puntos de giro son quiebres de la acci6n que implican una toma de decisi6n por parte del personaje principal, anuncian su transformaci6n, transforman el elemento narrativo con respecto a la historia, con el objetivo final de conectar con el espectador.

Se puede decir que la trama contiene en su interior los puntos de giro. 6stos la articulan dentro de una estructura narrativa, y a su vez producen una nueva direcci6n en la acci6n dram6tica. Los puntos de giro son el sistema nervioso del relato, el impulso de la acci6n; el personaje es el coraz6n. En ese sentido, por muy bien estructurada que est6 una trama, si no cuenta con un personaje veros6mil, no puede desarrollarse. La verosimilitud se manifiesta cuando un punto de giro se presenta ante el personaje y 6ste debe actuar de manera coherente con su construcci6n. Si el accionar del personaje ante el conflicto no guarda relaci6n con el perfil que se le ha construido, la trama no suscitar6 inter6s, pues resultar6 inveros6mil.

Siguiendo el razonamiento del párrafo anterior y trayendo a la mesa la afirmación de que el plot point marca un impulso temático (Sulbarán, 2000), se puede concluir que esta afirmación hace referencia a la transformación del personaje, pues estos giros, en realidad, atacan directamente a su conflicto interno y van a marcar su cambio, sus nuevas decisiones en situaciones nuevas, inesperadas, límite. Ese coraje para dejar de vivir en el miedo en el que vive el personaje se expresa en esos momentos climáticos de los puntos de giro. La decisión que vaya tomando el personaje en cada uno de estos picos de acción va a generar un patrón que tiene que ver con el aspecto temático del relato.

La importancia de los puntos de giro está en que estructuran el relato y el conflicto externo, pero también ayudan a desarrollar el conflicto interno del personaje. Se puede afirmar que esos nudos, los plot points o puntos de giro, *son las intersecciones entre el arco de personaje y la estructura narrativa*. Dichos eventos deben guardar una estrecha relación con el mundo interno del personaje. De esta manera el autor del relato se asegura de enfocar su eje temático; esto a su vez da unidad, coherencia y valor a la narración, y además produce la conexión emocional con el espectador, que sigue una clara línea de acción dramática de principio a fin.

Field (2005) se pregunta sobre la construcción del personaje y cómo sus decisiones dramáticas se ven influidas por esa construcción, esa biografía previa a iniciar su historia en el relato. Parte de la unidad de un relato tiene que ver con saber elegir las adecuadas decisiones dramáticas de los personajes; éstas deben estar basadas en el conflicto interno del personaje.

El primer entrecruzamiento entre personaje y trama es el de la interrogante dramática o *key incident*. Este evento impacta en los aspectos externos e internos del personaje y de la historia (Field, 2005). Aquí se establece la pregunta central del relato, la interrogante dramática: ¿podrá el protagonista lograr su objetivo?

El segundo plot point de mayor importancia se encuentra al final del acto dos, que es el momento de la gran revelación. El personaje aprende algo nuevo, ya sabe cómo lograr su objetivo o se descubre al asesino. Este gran giro da pie al tercer y último acto, en donde se encuentra el último giro o pico de la trama, llamado clímax, que es donde se responde a la interrogante dramática.

Junto con los mencionados puntos de giro que existen, que dividen el relato en tres actos y el clímax, se encuentran otros momentos o impulsos narrativos de igual importancia como el detonante o incidente incitador, que muchos autores colocan en los primeros diez minutos del film, siguiendo las tendencias comerciales actuales. El detonante desequilibra la vida ordinaria del protagonista. Para Seger (1991), “es el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado” (p. 16).

Luego se encuentra el punto medio, que divide el acto dos a la mitad y significa un momento clave para el personaje, que exige de él un compromiso mayor para alcanzar su objetivo. Tamayo (2018) lo describe así:

Es un punto de clímax que no inaugura o cierra el conflicto principal, sino más bien marca el paso de un inicial desconcierto del protagonista enfrentado a la

abrupta perturbación del orden del mundo en que vive a una consciente determinación por resolverlo (p. 122).

Este punto estructural, que es el punto medio, se da luego del giro que se produce al final del primer acto, también llamado *key incident* (Field, 2005), el momento de entrecruzamiento entre el arco de personaje y la estructura narrativa más importante, porque es el primer paso de la toma de conciencia de aquello que el protagonista debe hacer o cambiar para lograr su objetivo. Es, según Hauge (2003), el evento que marca la decisión del protagonista de empezar a vivir en su esencia. Por lo tanto, queda evidenciado que el punto medio es un evento fuerte que debe relacionar el arco del personaje con la trama principal.

2.1.3 La escena

La escena es una unidad narrativa que transmite información, datos necesarios al espectador para hacer avanzar la trama, además de generador de emociones al representar el progreso o no de la acción dramática. Como unidad narrativa tiene diversas funciones, como la de presentar a un personaje, su escenario, una situación, etc. Su característica principal es que está delimitada por un tiempo y espacio definidos; si es que hay algún salto temporal o espacial, entonces se está hablando de otra escena. A diferencia de la escena dramática teatral limitada por el escenario, en donde el paso de una escena a otra se comunica por un cambio de escenografía o información proporcionada por otros elementos narrativos, como los personajes o la iluminación, la escena dramática fílmica no necesita de, por ejemplo, la presencia de un personaje para hacer avanzar la historia. El simple encuadre de un elemento, como una campana o un teléfono sonando, puede ser suficiente para llenar una escena que

proporcione información relevante que genere intriga, sorpresa o suspenso que hagan avanzar la historia. Además, la vertiginosidad del paso de una escena a otra es una más de sus características (Tamayo, 2018).

La escena puede estar construida de manera simple o compleja, de manera larga o corta, puede ser un *flashback* o un *flashforward*, (o un *flashpresent*, donde la duración es solo un instante). Lo único que debe respetar es hacer avanzar la historia y/o revelar información del personaje. Si la escena no cumple con alguna de esas dos funciones, entonces no debería existir (Field, 2005).

Otro autor como Mckee (2011) se refiere a la escena de la siguiente manera: “Las localizaciones o la extensión no importan, una escena se unificará alrededor del deseo, de la acción, del conflicto y del cambio” (p. 178). Nótese que se refiere a los mismos elementos discutidos en la construcción de personajes, pero no parece tomar en cuenta que una escena puede prescindir del personaje de manera visible. Sin embargo, el peligro que afronte el personaje está en la mente de la audiencia en cada escena, cualquiera sea su naturaleza; ya que si hace avanzar la historia, es información importante de lo que le pasará al personaje, generando expectativa e intriga en la mente de los espectadores.

2.1.4 La secuencia

La secuencia es un conjunto de escenas que transmiten una idea. Un conjunto de secuencias conforma un acto. Para Tamayo (2018), la secuencia puede ser continua o discontinua con respecto a su temporalidad y espacialidad. Si esta se extiende en el tiempo sin ningún tipo de rupturas, entonces es una secuencia continua; pero si sucede lo contrario es

discontinua. Para los fines de esta investigación, se definirá secuencia al conjunto de escenas que desarrollen una idea.

Una definición más consistente con el presente estudio es el de Field (2005), cuando afirma que la secuencia es “una serie de escenas conectadas por una sola idea con un definitivo comienzo, medio y final” (p. 205). Cada secuencia presenta su propia escena climática, que se encarga de hacer avanzar la historia hacia la siguiente secuencia, creando una concatenación que finaliza con la estructuración del acto dramático.

Roland Barthes (1993) ofrece una perspectiva que ilustra la manera de analizar el relato, y que sirve de base para la metodología del presente estudio en cuanto a la identificación de los indicadores. Existen, según dicho autor, tres niveles de análisis: el nivel de las funciones, el nivel de la narración y el nivel de las acciones. Esta misma clasificación puede ser equivalente a lo que se refiere Tamayo (2018) con las relaciones de inclusión de las unidades narrativas, en donde el acto es una unidad cumplidora de función, la secuencia es una unidad diferenciable de idea; y la escena, una unidad diferenciable de acción informadora. Son dos aproximaciones similares sobre las unidades del relato.

Siguiendo las premisas del párrafo anterior, la secuencia transmite una idea que, unida a otras, conforman un acto con una función específica, como por ejemplo el de la exposición de determinado acontecimiento. Estas secuencias se componen de escenas, que son la unidad mínima de acción, y en donde se despliegan básicamente una serie de datos e informaciones (Tamayo, 2018).

2.1.5 La escaleta

Una forma eficiente de estructurar el relato es haciendo una escaleta, herramienta que sirve para estructurar el esqueleto del argumento. Consiste en secuenciar los puntos más importantes de la trama y unirlos de manera sucesiva. Este ordenamiento les da forma a los actos y al relato en general. Secuenciar una trama consiste en agrupar un conjunto de escenas con un objetivo claro, en donde el criterio es el de seleccionar, dosificar la información de manera lógica, darle emotividad al relato por medio de revelaciones o giros dispuestos de manera estratégica, y hacer que la tensión crezca hasta su punto culminante en el clímax (Tamayo, 2018). La construcción de la escaleta como paso previo a desarrollar el guion da al guionista un panorama amplio de la estructura narrativa del relato.

Tamayo (2018) afirma que, si bien la creación de una escaleta ayuda a crear un patrón dramático a lo largo del relato, este ordenamiento en muchos casos es transitorio, pues cuando el guionista se enfrenta a la escritura propiamente dicha de la historia, algunos eventos propuestos no son los adecuados para suscitar la emoción que se persigue o no ayudan a construir una narrativa que conecte con el espectador. Sin embargo, para el propósito de análisis del presente estudio, servirá desglosar los filmes en sus escaletas para poder ver cómo están distribuidas las secuencias y las escenas. El contenido de una escaleta es una descripción de las acciones de los personajes, de los acontecimientos que ocurren en una escena en particular. Además, se detalla la locación, si es de día o de noche; es válido también colocar líneas de diálogo que sean de vital importancia a nivel narrativo, entre otros elementos que sumen a la comprensión de lo que pasa en la escena.

Una vez analizada la estructura del relato e identificados los puntos clave, resulta más sencillo poder ubicar las motivaciones del personaje, su mundo interno, psicológico; y a partir del tipo de acciones que emprenda, se podrá llegar a una interpretación temática de los films.

Ahora, para entender ese mundo interno del personaje, es necesario saber cómo el ser humano responde ante situaciones adversas o a contextos en los que se enfrenta a un conflicto; conocer cómo se desarrolla este proceso de cambio dentro de una historia. Para ello, la propuesta sobre los siete pasos de la estructura narrativa de John Truby (2017) ayuda a esclarecer el panorama.

2.2 Los siete pasos de la estructura narrativa según John Truby

Truby (2017) propone una serie de pasos que, asegura, son el ADN de toda historia por estar basados en la acción humana, es decir, en cómo el hombre actúa frente a un conflicto o problema que desea resolver. Los pasos que propone son siete: debilidad y necesidad, deseo, adversario, plan, lucha, autorrevelación, nuevo equilibrio.

A continuación, se hace un breve repaso por cada uno de los siete pasos propuestos por John Truby.

2.2.1 Debilidad y necesidad

Son las falsas creencias de conducirse en sociedad y consigo mismo del protagonista. El objetivo de la historia siempre es revelar la necesidad del protagonista de cambiar su

postura, y aprender nuevos valores para poder superar sus errores que no lo dejan alcanzar sus objetivos.

2.2.2 Deseo

Es lo que el protagonista quiere en la historia y es lo que marca el interés de la audiencia. No hay interés del público si no está claro qué quiere lograr el protagonista.

2.2.3 Adversario

Aquel que impide que el protagonista logre su objetivo e incluso compite por obtener el mismo objeto de deseo. Es un elemento vital para crear el conflicto externo de la trama.

2.2.4 Plan

Vinculado a obtener el objeto de deseo y a derrotar al adversario, es vital para guiar las acciones del protagonista y poder seguir la trama.

2.2.5 Lucha

Es el enfrentamiento físico o verbal del protagonista con el adversario.

2.2.6 Autorrevelación

El protagonista es consciente de su identidad y de su actuar, de aquello que debe cambiar para poder lograr su objetivo. Se va dando de a pocos, y significa mostrarse tal y como es, lo que no es fácil de hacer.

2.2.7 Nuevo equilibrio

Es la nueva visión del mundo del protagonista y por la que se regirá de ahora en adelante. Puede ser una nueva visión positiva o negativa; incluso puede negarse a tener una autorrevelación y tener como resultado un final trágico.

Identificar estos elementos o pasos en el análisis estructural de un film, ayuda al estudio a encontrar los aciertos o falencias de la construcción de un relato. Sin embargo, para poder identificar los puntos claves del relato que permita hacer esta clasificación de los eventos, acciones o acontecimientos del film, se debe recurrir al análisis estructural del relato basado en los principios de la semiótica.

2.3 Análisis estructural del relato

Varios autores han intentado establecer sus teorías y principios para un correcto análisis de los relatos. Muchas teorías han sido recopiladas por los más recientes autores para crear sus propias propuestas de análisis y tratar de descifrar cómo se construyen las historias. Este tipo de análisis es bastante complejo, y va a requerir que el investigador adapte su análisis al tipo de narración que va a analizar o a los objetivos perseguidos de su estudio.

Eco (1994) destaca la importancia del papel de la semiótica en el estudio de los relatos y dice que esta disciplina “es una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan la comunicación y la significación” (p. 16-17). Sulbarán (2000) agrega que para ello “es necesario el análisis de las estructuras narrativas, las cuales se constituyen en su esencia, por consiguiente, importantes para el análisis del film” (p. 46). La tendencia de los análisis estructuralistas es la de identificar las unidades mínimas de

significación; esto se puede traducir en identificar los datos y establecer una sucesión de causa y efecto que hace posible a gran escala la narración. El presente estudio apunta a comprender la coherencia de esas acciones, basadas en la evolución interna del personaje. No solo es el relato, es su combinación con la transformación interna del personaje.

Con respecto a la conclusión del párrafo anterior, es importante destacar lo que afirma Sulbarán (2000): “La narración debe estudiarse partiendo de sus componentes: acontecimientos, personajes, situaciones y transformaciones” (p. 48). Ya se ha explicado antes que personaje y trama tienen una relación de equivalencia; no puede existir uno sin el otro. La afirmación de Sulbarán va en la misma línea. Un análisis del relato debe abarcar el personaje, acontecimientos y su transformación. Una vez establecidos los puntos clave semióticamente, las técnicas narrativas de los gurús del guion ayudarán a identificar si el relato analizado se caracteriza por su *fortaleza estructural* para comunicar una historia, y también si se construye coherentemente un arco de transformación.

Bremond es otro autor citado por Sulbarán (2000), quien explica su acercamiento al análisis del relato como la búsqueda lógica de los posibles narrativos. Para Bremond, la unidad base mínima es la función que son aquellas acciones y acontecimientos que, agrupados en secuencia, producen un relato. Aquí, si lo trasladamos al drama fílmico, se hace referencia al conjunto de informaciones y datos que se dan en una escena, que es la unidad mínima narrativa de un relato y que es donde realmente se empieza a contar la historia, en donde ocurren las representaciones del relato.

Un conjunto de escenas forma una secuencia. Ya se ha establecido que la secuencia es una unidad narrativa que transmite una idea. Para mostrar una idea también hay una estructura. Según Bremond (1970) existen tres funciones en una secuencia, que son las partes de todo proceso: la apertura, el acontecimiento y el cierre. Si una secuencia se divide en tres escenas concretas, una escena podría cumplir la función de apertura; otra, la de presentar el acontecimiento; y una tercera escena mostrará el cierre o resultado. Se concluye que toda escena que respete este principio del proceso también cumplirá internamente estas tres partes, dividiendo aún más la estructura narrativa en lo más mínimo que es la acción, el dato o la información.

Siguiendo los conceptos del párrafo anterior, Bremond (1970) propone que existen dos tipos de acontecimientos: de mejoramiento a obtener o proceso de degradación. Ambas posibilidades cumplen con las tres fases del proceso, que son apertura, acontecimiento y cierre. Lo interesante de esta propuesta es que permite ver la construcción de las secuencias y cómo éstas se suceden una tras otra, cómo se concatenan, brindando al analista un panorama de cómo se mueven las secuencias dentro del relato.

Barthes (1993) también propone el análisis estructural de los relatos a partir de la identificación de las secuencias y lo justifica diciendo lo siguiente:

el relato es una actividad del lenguaje (de significación o simbolización) y tiene que ser analizado en términos de lenguaje: nombrar es entonces para el analista una operación bien fundada, tan homogénea respecto de su objeto como el hecho de

medir para el geómetra, pesar para el químico, u observar con el microscopio para el biólogo (p. 207).

Con esta afirmación de Barthes, se apoya el presente estudio para realizar una propia clasificación nominal a los actos, secuencias y escenas de las películas analizadas, dado que el análisis de las estructuras narrativas, al enfocarse en la narración, y al estar relacionada ésta última con el lenguaje, justifica el uso del propio lenguaje, basado en la experiencia previa del investigador para nombrar los acontecimientos que se suscitan en la diégesis.

Como ya se ha visto, Barthes (1993) propone tres niveles de análisis: el de las funciones, el de la narración y el de las acciones. El nivel de las funciones se divide en distribucionales o funciones del hacer, que son los núcleos del relato, pues implican una acción de carácter humano; y la segunda gran división son las integradoras o del ser, aquellas acciones o eventos que dotan de sentido a la historia. Estas últimas vienen en forma de indicios; están implícitos y requieren ser descifrados (Sulbarán, 2000). Según Barthes (1993), para poder descifrar los indicios, es necesario recurrir a otro nivel de análisis, al nivel narrativo. Todo acto de desciframiento debe hacerse ayudado por el contexto, la situación que presenta el relato, pero también por el seguimiento de los conflictos internos de los protagonistas que deben ser expuestos también a la audiencia. Esas acciones internas permiten hacer deducciones, inferir con mayor exactitud sobre los indicios que la narración vaya implantando a lo largo del relato. Esta actividad da sentido y fuerza a la trama. Pero si algo da mayor fuerza que los indicios son las revelaciones del relato, estos producen un giro en la acción e impulsan el cambio del personaje.

Dentro de la clase funciones distributivas, las acciones pueden ser cardinales o de catálisis, donde las primeras actúan como núcleos claves de la construcción de una secuencia o relato, mientras que las segundas son un complemento o transición entre núcleos. Al respecto, Barthes (1993) dice que las catálisis “no son más que unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes” (p. 176). También afirma que para que una acción sea funcional, basta que abra o cierre una secuencia con el potencial de desarrollarse, y que el menor peso de la catálisis frente a los núcleos no significa que no sean importantes y que no puedan incidir en el resultado final del relato. Su presencia o ausencia puede agilizar una narración, por lo tanto, tendrá influencia en el ritmo y el estilo del mismo.

Con respecto al párrafo anterior, es adecuada la afirmación de Tamayo (2018) acerca de la potestad del guionista de elegir solo un cierto número suficiente de secuencias para transmitir una idea, y por ende todo un relato. Este proceso de los tres pasos, por el cual el cerebro se guía de manera natural, puede bien ser suprimido a solo dos pasos o alternar entre distintas secuencias, usando recursos narrativos como la elipsis, o el montaje paralelo. Algunos guionistas pueden jugar con el ritmo y el estilo, es decir, uno puede estar más inclinado a prescindir de la catálisis de determinada acción funcional.

Como se ha visto, lo que describe Barthes (1993) como acciones funcionales o núcleos, bien pueden traducirse en lo que los gurúes de la estructura narrativa de los guiones llaman puntos de giro, *turning points* o *plot points*, que como ya se ha visto, componen a nivel macro el relato, es decir, dividen la narración en actos; los actos, en secuencias; las secuencias, en escenas. Estos núcleos inamovibles, que hacen viable una historia, son momentos estructurales suficientes y necesarios para la construcción narrativa.

3 CAPÍTULO 3: LA TRAMA

En este capítulo, se hará hincapié en la importancia de saber cómo contar una historia a través del concepto de trama. Una historia puede tener muchas tramas, dependiendo del punto de vista desde el que se cuente determinado suceso o historia. ¿Cómo hace el guionista para organizar los elementos necesarios para construir su relato? ¿Cómo hace para suprimir otras y, así, producir ciertos efectos de sentido con su historia en la audiencia?

Para empezar, hay que definir lo que se entiende por trama. Uno de los teóricos más representativos del guion cinematográfico, Robert McKee (2011), afirma que la trama es “un término preciso que se refiere a la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración” (p. 66). Parker (2010) sostiene que una trama da respuesta a la pregunta: “¿Cuál es la manera más interesante de contar la historia o historias, o explorar este tema, en el seno de la narrativa?” (p. 47). La trama es un medio utilizado por el guionista para producir emociones en el espectador, a través de la conexión con el relato.

La trama es la elección del guionista de los eventos que conformarán su relato (McKee, 1997) ¿Qué criterios se deben tener en cuenta al momento de elegir los acontecimientos que conforman la trama? El presente estudio postula que la interacción entre

arco de personaje y la estructura narrativa dicta al guionista una forma de construir las tramas cinematográficas, al tomar en cuenta el conflicto interior del protagonista y las decisiones/acciones que van a revelar el tema central.

La trama está fuertemente influida por el género cinematográfico, pero su principal motor es el grupo de interrogantes activos que estructuran la narrativa de principio a fin (Parker, 2010); estas interrogantes se forman en la mente del espectador y dan impulso a la narrativa. De esta manera, se pueden diferenciar los distintos tipos de trama: en una trama de romance se preguntará si los enamorados terminarán juntos; en un thriller la pregunta será: ¿sobrevivirá el protagonista?; en una trama de investigación la interrogante será: ¿se descubrirá el elemento faltante para armar el rompecabezas? (Parker, 2010). Las preguntas deben ser contestadas de escena a escena y de secuencia a secuencia, con tal de garantizar la vinculación de la audiencia. Parker (2010) también señala cuatro elementos argumentales que producen vinculación: las inquietudes temáticas, la elección de un artefacto para el encuadre, la elección del punto de vista y la elección del protagonista y del antagonista. Por último, también menciona la estructura de tres actos que informan a la audiencia del planteamiento, el nudo y el desenlace de la trama.

El género también tiene implicancias en la estructura de la trama. Parker (2010) señala al respecto que “el reconocimiento de las emociones claves que dominan la vinculación del público con un género en particular, y el tono que se ha escogido, será esencial para lograr una trama que funcione” (p. 195). Los films seleccionados pertenecen al género de thriller, así que resulta pertinente explorar la relación que existe entre dicho género y la trama.

Parker (2010) señala que “la esencia de un thriller es que el interrogante activo principal se mantenga hasta el final de la narrativa” (p.230). Dicho interrogante debe formularse al inicio de la trama. El género va a incidir en la selección del punto de vista y también en los eventos claves dentro de la narrativa (Parker, 2010).

Entre sus características principales se encuentran: una interrogante principal centrada en un misterio; los protagonistas se enfrentan a la muerte; fuerzas antagónicas más fuertes o inteligentes que el protagonista; la noción de inocencia debe estar en peligro; las acciones son realistas, creíbles, naturalistas; desarrolla temas relacionados a la injusticia y la moralidad de los individuos; construcción narrativa dominada por el punto de vista del protagonista; y una historia principal que gira en torno a una búsqueda o de un personaje inescrutable (Parker, 2010).

Otro género que es pertinente para la presente investigación es el drama. Parker (2010) identifica sus principales características. Los dramas personales poseen un solo protagonista aislado, que sufre una transformación importante; presenta un mundo discordante con el protagonista; las historias que dominan son las de búsqueda o del personaje indómito; la estructura dramática tiene un esqueleto lineal; desde el punto de vista temático trata del deseo de orden, aprobación y reconocimiento; el arco dramático del personaje principal es grande comparado con otros géneros; tiene un estilo predominantemente expresionista, aunque el uso del naturalismo también está presente.

Dentro del género dramático destaca, y es pertinente para la presente investigación, el drama interno, que se repasa a continuación. Este subgénero presenta un personaje principal

que domina el espacio narrativo; el problema central del protagonista dirige la trama y motiva la acción; predomina el punto de vista del protagonista; la subtrama coincide mayormente con la historia del personaje principal (de esa manera el protagonista domina la narrativa); y los personajes secundarios muestran las distintas opciones que puede tomar el protagonista (Parker, 2010).

Del mismo modo, Parker (2010) señala las implicancias emocionales del género. Así, desde los primeros instantes del planteamiento, el thriller debe introducir los elementos de peligro y muerte que lo caracterizan.

3.1 Estrategias emocionales en la dramatización de la trama

Las estrategias emocionales que usa el guionista para escribir el guion de una película están dirigidas a producir tensión dramática; esto es, interés por la historia. Al respecto, Sánchez-Escalonilla (2013) afirma que “por muy lógica que sea la estructura del argumento o la relación causal entre los acontecimientos de la escaleta, un impulso dramático débil o deficiente puede arruinar un guion completo” (p. 2). El autor agrega que existe una estrecha relación entre estrategia emocional, interés e impulso dramático.

Kitchen (2006) hace referencia a las observaciones que Aristóteles hizo acerca de la naturaleza del drama, cuando comparó y contrastó una serie de obras dramáticas montadas en un festival religioso e identificó una serie de herramientas que generan interés y emoción en el espectador. Se trata del dilema, la crisis, la decisión & acción y el desenlace. A continuación, se detallan sus principales características.

3.1.1 El dilema

Es una situación en la que se tiene que decidir entre dos alternativas que no son aceptables. Una trama tiene o no tiene un dilema; si lo tiene, debe ser identificado y construir la trama sobre ella, agudizar la contradicción. Kitchen (2006) agrega que tan importante como crearle un dilema al protagonista es crear uno de magnitud, que tenga sustancia y profundidad; de eso depende que la audiencia se interese en el destino del protagonista. Otro factor importante del dilema es saber colocarlo dentro de la estructura narrativa de la historia. Normalmente, para que un dilema funcione, debe mostrarse hacia el final del primer acto, en donde ya se ha establecido de qué va la historia y se ha generado una conexión con el protagonista. Un dilema genera una perturbación interna en el personaje. Sus creencias son puestas a prueba. Se trata de una estrategia de carácter dimensional, que apunta a desarrollar el mundo interno del personaje y a hacer evolucionar su arco de transformación.

3.1.2 La crisis

Aristóteles reconoció a la crisis como un elemento común de los dramas más interesantes. Esta herramienta se activa cuando el dilema ha llegado a un punto insostenible para el protagonista. Es un punto crítico en el que ya no puede evadir más su decisión y debe hacerla efectiva antes de que haya consecuencias. La crisis demanda una decisión inmediata. Normalmente se ubica hacia el final del segundo acto. El guionista crea una situación que genera impulso dramático al obligar al protagonista a decidir. La crisis, por tanto, es una estrategia de carácter direccional, porque empuja la trama en cierta dirección y la despierta de su estancamiento.

3.1.3 Decisión & Acción

Luego de la crisis que enfrenta el protagonista, éste se ve forzado a decidir y actuar. Este es un momento de quiebre para bien o para mal en el guion (Kitchen, 2006). Es cuando el protagonista revela su verdadero carácter. Es admirado por la audiencia porque demuestra lo mejor del personaje, aunque también puede desatar lo peor. Esta estrategia es una combinación de dimensionalidad y direccionalidad. La acción nueva que emprende el personaje proviene de una decisión nueva, que da información sobre los cambios en su estructura interna.

3.1.4 La resolución

Es el momento en el que el protagonista resuelve consciente y activamente el dilema, para mejor o peor (Kitchen, 2006). Al protagonista se le presentan dos alternativas: debe elegir una de ellas, que son igualmente inaceptables. Sin embargo, la posibilidad de una tercera variante existe, que se presenta cuando el protagonista no elige ninguna de las dos. Se trata en este caso de una resolución creativa, un final feliz. Si el final es lo contrario, se tratará de una resolución trágica o un final triste. En esta parte de la trama puede ocurrir un revés, que es cuando la situación de un giro de 180 grados para el protagonista; esta estrategia produce sorpresa en la audiencia. La decisión final que resuelve el conflicto revela el carácter verdadero del protagonista; por ende, se trata de una herramienta de carácter dimensional.

Finalmente, Aristóteles identificó un momento llamado “descubrimiento” o “reconocimiento”, que es cuando el protagonista aprende una información nueva que le permite solucionar su dilema. Este momento puede estar en cualquier momento del relato,

pero es más efectivo emocionalmente cuando se lo coloca alrededor de la resolución (Kitchen, 2006). Esos elementos son de carácter direccional, pues tienen el propósito de impulsar la trama a través de la decisión final del protagonista.

Se tiene entonces que una trama se construye en base a dos ejes: el de la dirección relacionado a la parte estructural del relato y también al género en el que se circunscribe, que es de carácter retórico, pues predispone la recepción de la audiencia; y el otro eje que construye la trama es el de la dimensión, que atañe a la construcción del personaje y a la comprensión por parte de la audiencia de sus deseos y motivaciones.

Además de esas estrategias y herramientas que garantizan el impulso dramático, debe tomarse en cuenta el mundo interno del personaje. Al respecto, Sánchez-Escalonilla (2013) afirma que “más allá de los recursos de impulso dramático o de las pasiones vinculadas al género escogido, un argumento resulta realmente atractivo cuando el público puede identificarse con las motivaciones de los personajes: aquí reside la clave de toda estrategia emocional” (p. 5)

Cuando se habla de motivaciones, equivale a hablar de construcción de personaje. En el interior del protagonista se gesta un conflicto y esa tensión produce lo que se conoce como estructura dramática, un relato con inicio, nudo y desenlace. Si la audiencia percibe este relato interno, entonces la audiencia se interesará en el conflicto interno del personaje principal (Sánchez-Escalonilla, 2013).

3.2 Estrategias emocionales en su unidad interna

Un elemento esencial de toda trama es la unidad de personaje y de acción. En ese sentido, Sadeqy y Naghashzadeh (2021) explican lo que postula Aristóteles sobre la unidad de acción: “the necessity and probability are associated with the conduct and actions of the character and generally with the main action of the drama” (p. 169). Todo cuanto ocurre o realiza el personaje principal, debe estar en sintonía con la acción principal y el tema central del relato. Los autores concluyen que toda escena o acción que tiene una relación causal con la acción principal debe ser considerada necesaria, puesto que contribuye al desarrollo de la historia, a pesar de no enfatizar el tema central; aunque afirman también que si dicha acción se refiere al tema central, se vuelve más valiosa aún.

Brenes (2017) comprobó en su estudio sobre el film *El secreto de sus ojos* y su remake americano, que las motivaciones de los personajes y las emociones causadas por esas motivaciones fabrican los ejes temáticos que dan sentido de unidad a cada historia. Conocer las motivaciones del personaje entonces se vuelve una tarea esencial del guionista, cuando se propone dotar de unidad al relato. Esta idea lleva a pensar en las subtramas o tramas secundarias. Su razón de ser, en su mayoría, es dar profundidad y dimensión al relato. Conocer la historia interior, el conflicto interno del protagonista, hace que la audiencia se involucre en la historia. Pero esas subtramas, tramas secundarias o menores deben guardar relación con la trama principal; de lo contrario, se estaría yendo en contra de la unidad dramática del relato. La motivación del personaje es el elemento que debería unir ambas tramas; esto definiría la mayor o menor unidad interna del relato.

Parker (2010) señala a la toma, la escena y la secuencia como los fundamentos de la trama, aunque aclara que su mera presencia no garantiza la funcionalidad de la narrativa. Por ello, el autor destaca algunos problemas particulares que afectan exclusivamente a la trama:

1. El interrogante activo principal no ha sido formulado claramente. Esta es la cuestión dramática central que se da a conocer hacia el final del primer acto o planteamiento.
2. Las distintas historias no son desarrolladas lo suficiente como para producir un clímax y cierre coherentes. Esto afecta el plano emocional.
3. Las distintas historias se desarrollan de manera dispareja y eso le resta claridad a la forma dramática.

Se puede agregar un cuarto motivo, que es cuando la historia o trama interna del personaje no se relaciona lo suficiente con la trama principal. Esto puede conducir a crear personajes con conflictos internos, que no tienen nada que ver con la trama exterior o conflicto externo. Sin embargo, Welles (2016) afirma que pueden existir arcos de personaje tangenciales al conflicto principal: “It affects and is affected by the main plot, but only indirectly” (p. 132). Welles pone de ejemplo a *Jurassic Park*, y expone las creencias del personaje relacionado al plot principal que no se transforman: el personaje cree que la naturaleza es ingobernable. Esta creencia no cambia, a diferencia de la que tiene sobre los niños, correspondiente a su plot interior o trama interna; pues pasa de detestar a los niños a cuidar de ellos. A pesar de no guardar relación de causa y efecto, el conflicto interno del protagonista le da profundidad a la trama externa de *Jurassic Park*.

Se puede ver que la unidad interna de una trama está relacionada a la evolución del personaje, a su arco de transformación. Las diferentes tramas de un relato deben guardar relación. Se puede decir que la unidad interna parte de la unidad de acción y ésta surge de la motivación del protagonista.

4 CAPÍTULO 4: DISEÑO METODOLÓGICO

Objeto de estudio

La interacción del arco de personaje y la estructura narrativa en la construcción de las tramas de los films *Perro guardián* (Caravedo & Higashionna, 2014) y *Magallanes* (Del Solar, 2015)

Pregunta general

¿Cómo se diferencia la construcción de la trama de *Perro guardián* y la construcción de la trama de *Magallanes* a partir de la interacción arco de personaje y estructura narrativa?

Preguntas específicas

¿Cómo se construye el arco de personaje en las películas *Perro guardián* y *Magallanes*, respectivamente?

¿Cómo se construye la estructura narrativa en las películas *Perro guardián* y *Magallanes*, respectivamente?

¿Cómo interactúan el arco de personaje y la estructura narrativa en la construcción de las tramas de las películas *Perro guardián* y *Magallanes*, respectivamente?

Objetivo general

Determinar las diferencias entre la construcción de la trama de la película *Perro guardián* y la construcción de la trama de la película *Magallanes*, a partir de la interacción estructura narrativa y arco de personaje.

Objetivos específicos

Conocer cómo se construye el arco de personaje en las películas *Perro guardián* y *Magallanes*, respectivamente.

Conocer cómo se construye la estructura narrativa en las películas *Perro guardián* y *Magallanes* respectivamente.

Conocer cómo interactúan el arco de personaje y la estructura narrativa en la construcción de las tramas de las películas *Perro guardián* y *Magallanes*, respectivamente.

Marco metodológico

4.1.1 Paradigma interpretativo

El presente estudio se da bajo un paradigma interpretativo, sostenido por el pensamiento de Ricoeur (1981), que afirma que en el proceso de la interpretación de los textos no se incluye la realización de las intenciones del narrador, sino más bien se trata de comprender lo que el mismo texto dice y lo que se habla en él. Escalante (2013) complementa la idea afirmando lo siguiente: “La manera en que la narrativa es construida explicará algo sobre su significado para el investigador” (p.181).

Escalante (2013) añade: “estas explicaciones se exploran a través de un análisis estructural de las relaciones internas de la narrativa y a un análisis de las estructuras profundas que se podrían expresar como metáforas” (p.182). No hay un método para el análisis narrativo, pero Ricoeur (1976, 2003) propone los principios de la teoría interpretativa que van a informar el análisis temático. Y estos son: 1) lectura ingenua de la narrativa que proporcionará un significado amplio al investigador; 2) análisis estructural, que identifica las características estructurales únicas de la narrativa, la idea de esta parte es confirmar o no la primera impresión de la lectura ingenua; y 3) la comprensión integral, que se construye a partir de los dos pasos anteriores, y es donde el investigador llega a una interpretación total.

La presente investigación recurrirá principalmente a la propuesta metodológica de Sulbarán Piñeiro (2000), que propone un método que se enfoca en el análisis netamente narrativo que prescinde de los elementos de representación visual y/o auditiva (es decir, planos, movimientos de cámara, cinematografía, música, efectos de sonido, montaje).

Sulbarán (2000) afirma: “Los métodos de análisis filmico se han esforzado en profundizar los aspectos técnicos-estéticos y relegan a un segundo plano la interpretación de los códigos narrativos” (p.46). Estudiar la narrativa con los métodos convencionales lleva a una interpretación de la imagen de forma separada, cuando éstas están para estructurar el discurso. Para ello es necesaria la semiótica, que ha probado ser una técnica de investigación bastante certera al explicar cómo funciona la significación (Sulbarán, 2000; Eco, 1994).

Esta propuesta se apoya teóricamente en la rama de la semiótica con los indicadores de Barthes, Bremond y Todorov; así como de los manualistas de la narrativa filmica, entre los que figuran Feldman, Mckee, Seger, Vale, Chion, Baiz, Truby, Hauge y Wells. Del mismo modo, para estudiar el arco de personaje, la presente propuesta de análisis se fundamenta en los postulados de Weiland (2016) sobre su clasificación de arcos de personaje.

El presente estudio ha decidido amalgamar estos dos espectros del análisis narrativo con el fin de encontrar los indicadores más representativos de la narrativa filmica, algo que ha sido un inconveniente mayor de los métodos actuales de análisis (Sulbarán, 2000). Al respecto, el mismo autor citado afirma: “la narración puede guiar también el análisis filmico, porque en ella intervienen elementos (personajes, acciones y acontecimientos) que se constituyen como las partes vitales del film narrativo argumental” (p.46). Sulbarán (2000) se reafirma en su propuesta e indica que:

“Toda filmografía puede analizarse desde una perspectiva narrativa y no solo mediante el análisis de los códigos de representación visual o auditivos; aunque es imposible desligarse de los elementos que conforman su lenguaje

sin hacer referencia a planos, escenas, secuencias, y al montaje. Se habla de una metodología que sea capaz de evaluar la estructura fílmica con la intención de estudiar los aspectos relacionados con la narración” (p.47).

4.1.2 Enfoque cualitativo

La presente investigación tiene un razonamiento inductivo y un enfoque cualitativo para realizar un análisis diegético descriptivo, donde el propósito es comprender la construcción del arco dramático del personaje protagonista y la construcción de la estructura narrativa de ambos filmes. Cabe señalar que el análisis diegético consiste en analizar lo que está representado en la diégesis; esto es, todo lo que pertenece, por inferencia, a la historia narrada, al mundo supuesto o propuesto por la ficción del film (Souriau, 1951). Aplicado al cine, es el conjunto de acciones y eventos pasados, presentes o futuros realizados por los personajes registrados y contenidos en la imagen cinematográfica, que pueden ser aprehendidos intelectualmente. En palabras de Konigsberg (1997), la diégesis “designates the denotative elements of a narrative” (p.91). Se excluye, por tanto, del concepto de diégesis, todo intento de connotación y se establece que solo hace referencia a lo concreto, a aquello que se encuentra dentro de la dimensión denotativa (Bunia, 2011).

4.1.3 Muestra

Definición de la muestra

Se trata de películas en las que destaca un protagonista que lleva la acción principal. De esta manera, se garantiza el enfoque del estudio a un solo personaje, y cómo éste construye la trama de la historia a través de sus decisiones en el relato.

Las películas seleccionadas, *Perro guardián* (Caravedo & Higashionna, 2014) y *Magallanes*, (Del Solar, 2015) fueron ganadoras del Concurso Nacional de Proyectos de Largometraje convocado por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos medios (DAFO) del Ministerio de Cultura de Perú (Mincul) en el año 2012. Ambos films abordan una parte de la historia del Perú del posconflicto contra Sendero Luminoso; sus tramas parten de una base real y sus protagonistas son parte de un grupo que participó en el conflicto contra la subversión, que tuvo lugar en el país desde 1980 hasta el 2000: los militares.

La atención principal del estudio se enfocará en los personajes protagónicos de cada film: Miguel, alias “Perro”, (protagonista del film *Perro guardián*) y Harvey *Magallanes* (del film *Magallanes*); dos exmilitares involucrados en violaciones a los derechos humanos durante el conflicto contra Sendero Luminoso, que viven atormentados por el pasado traumático y que buscan redimir sus culpas.

La estrategia para el análisis comenzará por realizar una escaleta de ambas películas, donde se describirán las escenas tomando en cuenta tanto sus contextos, los personajes que intervienen y su función dentro de la historia, para luego pasar a englobar dichas escenas en secuencias que compartan un objetivo en común. Una vez identificadas las secuencias se pasará a ubicar los puntos de giro, que son los engranajes de la estructura narrativa, a través del análisis estructural del relato propuesto por Bremond y Barthes.

Para el análisis solo se tomarán en cuenta los núcleos del relato (Barthes, 1993) por ser los puntos de inflexión narrativa reconocidos por los manualistas de guion (Field, 1979;

Seeger, 1991): 1) incidente incitador, 2) primer punto de giro, 3) punto medio, 4) punto bajo y 5) clímax.

4.1.4 Técnica de recolección de datos

Se realizará un análisis diegético - narrativo desde la perspectiva hermenéutica de Ricoeur; esto es, una primera lectura ingenua para luego pasar a un análisis estructural en donde el texto o la imagen, en el caso del presente estudio, es deconstruida, reestructurada y analizadas (Ejemplo, preguntas sobre qué, cómo y quién) (Escalante, 2013). Al respecto, Escalante (2013) afirma: “Durante el análisis estructural se exploran los patrones en la narración, y posibles cambios dramáticos y momentos decisivos o cruciales” (p.187). Czarniawska (2004) ofrece un complemento al análisis de las narrativas con el planteamiento de las siguientes preguntas: ¿Qué dice el texto? ¿Por qué lo dice? ¿Cómo lo dice?

De esa manera, el análisis estructural valida la interpretación ingenua. Las unidades de significado quedan identificadas, se busca generar relaciones entre ellos y luego se abstraen en subtemas, temas y temas principales. Para completar la interpretación narrativa se deben identificar las revelaciones que la narración entrega sobre el mundo y sobre nuestro ser; y se debe identificar la verdad que trata de sustentar (Escalante, 2013).

A partir del enfoque de Ricoeur, el análisis de los dos protagonistas de las películas seleccionadas buscará comprender sus acciones y su mundo interno, hasta llegar hasta los cimientos que estructuran sus arcos de transformación. Escalante (2013) afirma: “El estudio de la narrativa permite identificar: el sujeto de la acción quién, el qué se refiere a los eventos

o actividades, la intención para qué, las razones de la actuación por qué, el proceso cómo...” (p. 189). Al respecto, Rojas (2013) anota: “es difícil comprender una acción sin una intención, es decir, existe una reciprocidad entre el qué, el porqué y el para qué” (p.76). “La acción es algo significativo” (Ricoeur, 2008) e implica una relación con los demás; por ello, Rojas (2013) afirma: “La acción requiere de la coparticipación de la voluntad, las emociones y ... de las actitudes... En consecuencia, será justo hablar de la hermenéutica de la acción, como el sentido de la vida y el compromiso existencial frente al otro” (p.76). En palabras de Truby (2017), esta es la necesidad moral que los protagonistas van descubriendo que tienen, y que los empuja a tomar una decisión y a ejecutar una acción que revelará su verdadero carácter (Mckee, 2008).

Sulbarán (2000) identifica tres elementos destacados en la teoría de la narrativa fílmica: relato, historia y construcción dramática. Por lo tanto, eso supone “la existencia de diferentes modelos y métodos especiales para la elaboración y sistematización del guion cinematográfico y, por tanto, indicadores para el análisis del film...” (p.50-51)

Existen tres aspectos relacionados a la narrativa fílmica: técnicas y leyes, partes del guion, y los elementos propiamente narrativos (Sulbarán, 2000). El presente estudio se enfocará en las técnicas narrativas, que son las que dan forma y coherencia a la estructura narrativa y construyen el drama (Sulbarán, 2000), y además “desarrollan y dan relieve al tema, así como a la historia y al discurso. Están regidas por una finalidad y una intención, e implican un saber del creador - escritor a la hora de representar un suceso o drama” (p.51).

El presente estudio también empleará el análisis del relato. Para Bremond (1970), “el estudio semiológico puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra parte, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado” (p.87). El mismo autor indica que los acontecimientos del relato pueden ser de dos tipos: el mejoramiento a obtener y el proceso de degradación (Sulbarán, 2000). Para Barthes (1993), el relato se divide en dos unidades narrativas: distribucionales e integradoras. En base a ambas clasificaciones, se analizarán ambos films para ubicar los principales puntos de inflexión de la narrativa.

4.1.5 Instrumento de recolección de datos

A continuación, se detalla el diseño de la presente investigación, tomando en cuenta las categorías, subcategorías e indicadores a tomar en cuenta.

El análisis de la primera variable, el arco de personaje, se realizará con la técnica del análisis diegético narrativo, bajo la perspectiva de la hermenéutica de acción de Ricoeur, que incluirá las siguientes categorías y subcategorías:

1) **Arco de personaje:** es el proceso de transformación de un personaje

a) **Tipos de arco de personaje:** pueden ser de 3 tipos

i) **Arco positivo:** Personaje cree una mentira – la supera – Personaje abraza una verdad.

ii) **Arco plano:** Personaje abraza una verdad

iii) **Arco negativo:** que puede ser de tres clases

(1) **Arco de desilusión:** Personaje cree una mentira - la supera – se le revela una verdad trágica.

(2) **Arco de caída:** Personaje cree una mentira – rechaza una verdad – personaje cree una mentira peor.

(3) **Arco de corrupción:** Personaje ve la verdad – rechaza la verdad – abraza una mentira.

b) **Estructura del arco de personaje:** Un arco puede estructurarse en base a dos criterios y son los siguientes:

i) **Relacionado al plot principal:** Se refiere al viaje exterior del personaje. Los elementos que la componen son la mentira, el deseo y la verdad

ii) **Relacionado al plot interior:** Se refiere al viaje interior del personaje. Los elementos que la componen son el fantasma, la mentira, el deseo y la necesidad.

Para la segunda variable, se empleará la técnica del análisis diegético narrativo, apoyado en la semiótica de Bremond y Barthes para identificar las inflexiones del relato. El sistema de categorización ideado es el siguiente:

2) **Estructura narrativa:** el paradigma que se utilizará para esta categoría es el aristotélico de los tres actos, que divide el relato en:

- a) **Planteamiento:** es la parte de la exposición del relato, ocupa el primer acto de la narración. Aquí se dan dos momentos principales en la estructura narrativa:
- i) **Incidente incitador:** es el primer núcleo del relato que inicia la historia
 - ii) **Primer punto de giro:** donde se plantea la interrogante dramática de todo el relato.
- b) **Nudo:** ocupa la parte más extensa del relato, el segundo acto. Aquí se dan dos momentos importantes.
- i) **Punto medio:** se da a la mitad del relato.
 - ii) **Punto bajo:** hacia el final del segundo acto.
- c) **Desenlace:** Se da en el tercer acto.
- i) **Clímax:** punto de giro final del relato y donde se contesta la interrogante dramática.

Debido a que el objetivo de la presente propuesta es construir tramas a partir de la interacción arco de personaje/ estructura narrativa, es necesario clasificar los tipos de trama, pero tomando en cuenta las técnicas narrativas que implican su construcción y su dramatización, pensando siempre en el efecto emocional que desean causar en la audiencia.

- 3) **La trama:** la tercera gran variable es la trama que nace de la interacción entre eventos del relato y las decisiones/acciones del personaje protagónico. Se van a establecer dos tipos de estrategias para su construcción.

- a) **Estrategias emocionales para su construcción:** que pueden ser de dos tipos.
- i) **Por su direccionalidad:** tiene que ver con el carácter retórico – estructura narrativa. (géneros cinematográficos)
 - ii) **Por su dimensionalidad:** tiene que ver con el carácter psicológico – estructura dramática. (motivaciones y deseos del personaje)
- b) **Estrategias emocionales en su dramatización:** aquí entra en juego el concepto de tensión dramática, que puede darse de dos formas.
- i) Tensión dramática por desequilibrio o perturbación interna. Entre las que figuran están:
 - (1) El dilema. Está más relacionado a perturbar la estructura interna del personaje, colocándolo en una situación donde es difícil decidir.
 - (2) La decisión. El protagonista se ve forzado a elegir un camino y eso va revelando su verdadero carácter, dotando al protagonista de mayor dimensión.
 - (3) La resolución. Que solo puede tener tres alternativas frente al dilema: elegir un bando o el otro, o simplemente no elegir ninguno de los dos, lo que la convierte en una resolución creativa (Kitchen, 2006). Esta decisión final del protagonista define su carácter.
 - ii) Tensión dramática por impulso dramático. Entre las que figuran están:

(1) La crisis. Una situación que hace avanzar la trama al colocar al protagonista en un momento álgido, en el que no puede soslayar más el dilema en el que se encuentra.

(2) La acción. Es la medida que toma el protagonista frente a la crisis, haciendo avanzar la trama en cierta dirección.

(3) La resolución. Es la decisión final del protagonista, una acción que va a servir de cierre a la historia externa e interna del personaje.

c) **Estrategias emocionales en su unidad interna:** Pueden darse dos situaciones.

i) El conflicto externo y el conflicto interno se relacionan. La motivación del personaje une ambos conflictos.

ii) El conflicto externo y el conflicto interno no se relacionan. La motivación del protagonista actúa en la trama de manera tangencial.

4.1.6 Guía de análisis diegético narrativo

4.1.6.1 *Para definir el tipo de arco de personaje.*

Se formulan las siguientes interrogantes:

1. ¿Qué mentira cree el personaje al inicio del relato?
2. ¿El personaje supera la mentira?

3. Si el personaje supera la mentira, ¿termina abrazando una verdad o se le revela una verdad trágica?
4. Si termina abrazando una verdad, ¿cuál es esa verdad?
5. Si se le revela una verdad trágica, ¿cuál es esa verdad trágica?
6. Si el personaje no supera la mentira ¿termina creyendo una mentira peor?
7. ¿Qué verdad cree el personaje al inicio del relato?
8. ¿El personaje mantiene su creencia en la verdad o la abandona?
9. Si abandona su creencia en la verdad, ¿en qué cree al final?

4.1.6.2 Para definir la estructura del arco de personaje.

Se formulan las siguientes interrogantes:

1. Con respecto al plot principal, ¿en qué es lo que cree el personaje protagónico?
2. Con respecto al plot principal, ¿cuál es el deseo del personaje protagónico?
3. Con respecto al plot principal, ¿el personaje principal cambia sus creencias al final del relato?

4. Con respecto al plot interior, ¿en qué es lo que cree el personaje protagónico?
5. Con respecto al plot interior, ¿cuál es el deseo del personaje protagónico?
6. Con respecto al plot interior, ¿cuál es el fantasma del personaje protagónico?
7. Con respecto al plot interior, ¿el personaje principal cambia sus creencias al final del relato?
8. Con respecto al plot interior, ¿cuál es la necesidad del personaje protagónico?

4.1.6.3 *Para definir la estructura narrativa.*

1. ¿Cómo están construidas las secuencias de degradación y de mejoramiento del relato?
2. ¿Cuáles son los núcleos del relato?
3. ¿Cuál es el incidente incitador del relato?
4. ¿Cuál es el primer punto de giro del relato?
5. ¿Cuál es el punto medio del relato?
6. ¿Cuál es el punto bajo del relato?

7. ¿Cuál es el clímax del relato?

4.1.6.4 *Para identificar las estrategias emocionales de la construcción y la dramatización de la trama.*

1. ¿Cuál es la motivación del protagonista?
2. ¿Cuál es el deseo del protagonista?
3. ¿Cuál es el dilema del protagonista?
4. ¿Cuál es el momento de crisis del protagonista?
5. ¿Cuál es la decisión y la acción que toma el protagonista frente a la crisis?
6. ¿Cuál es la resolución del relato?
7. Dentro del paradigma de los manualistas del guion, ¿en qué momento del relato se da a conocer la motivación del protagonista?
8. Dentro del paradigma de los manualistas del guion, ¿en qué momento del relato se da a conocer el deseo del protagonista?
9. Dentro del paradigma de los manualistas del guion, ¿en qué momento del relato se da a conocer el dilema del protagonista?

10. Dentro del paradigma de los manualistas del guion, ¿en qué momento del relato se da a conocer la crisis del protagonista?
11. Dentro del paradigma de los manualistas del guion, ¿en qué momento del relato se da a conocer la decisión y la acción del protagonista frente a la crisis?
12. Dentro del paradigma de los manualistas del guion, ¿en qué momento del relato se da a conocer la resolución?
13. ¿El incidente incitador del relato se caracteriza por su direccionalidad o por su dimensionalidad?
14. ¿El primer punto de giro del relato se caracteriza por su direccionalidad o por su dimensionalidad?
15. ¿El punto medio del relato se caracteriza por su direccionalidad o por su dimensionalidad?
16. ¿El punto bajo del relato se caracteriza por su direccionalidad o por su dimensionalidad?
17. ¿El clímax del relato se caracteriza por su direccionalidad o por su dimensionalidad?

4.1.6.5 *Para identificar las estrategias emocionales de unidad interna.*

1. ¿La motivación interna del protagonista se relaciona con el conflicto externo?
2. ¿De qué manera el fantasma del protagonista hace avanzar el conflicto externo del relato?
3. ¿De qué manera la mentira que cree el protagonista hace avanzar el conflicto externo del relato?
4. ¿De qué manera la motivación del protagonista se relaciona con el deseo del protagonista en el conflicto externo o trama principal?
5. ¿De qué manera la necesidad del protagonista lleva al conflicto externo a su resolución?

Matriz de consistencia

Título de la investigación: Construcción de tramas cinematográficas a partir de la interacción estructura narrativa / arco de personaje:

Diferencias en la generación de tensión dramática entre las películas *Perro guardián* y *Magallanes*.

Tabla 1 Matriz de consistencia del arco de Personaje y la estructura narrativa de *Perro guardián* y *Magallanes*

Problema de investigación	Objetivos	Categorías	Dimensiones	Subcategorías	indicadores
Pregunta General ¿Cuál es la diferencia entre las construcciones de las tramas de <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i> a partir de la interacción	Objetivo General Determinar las diferencias en la construcción de las tramas de las películas <i>Perro guardián</i> y <i>Perro guardián</i>	Arco de Personaje	Tipos de arco de personaje	<ul style="list-style-type: none"> Arco positivo 	Personaje cree una mentira – la supera – Personaje abraza una verdad
				<ul style="list-style-type: none"> Arco plano 	Personaje abraza una verdad

<p>arco de personaje y estructura narrativa?</p> <p>Preguntas específicas</p> <p>¿Cómo se construye el arco de personaje en las películas <i>Perro guardián</i> <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i> respectivamente?</p> <p>¿Cómo se construye la estructura narrativa en las películas <i>Perro guardián</i> <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i></p>	<p><i>Magallanes</i> a partir de la interacción estructura narrativa y arco de personaje.</p> <p>Objetivos específicos</p> <p>Conocer cómo se construye el arco de personaje en las películas <i>Perro guardián</i> <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i> respectivamente.</p> <p>Conocer cómo se construye la estructura narrativa en las películas <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i>,</p>			<ul style="list-style-type: none"> • Arco negativo 	<p>Desilusión</p> <p>Personaje cree una mentira - la supera – se le revela una verdad trágica</p> <hr/> <p>Caída</p> <p>Personaje cree una mentira – rechaza una verdad – personaje cree una mentira peor</p> <hr/> <p>Corrupción</p> <p>Personaje ve la verdad – rechaza la verdad – abraza una mentira</p>
---	---	--	--	---	---

<p>respectivamente?</p> <p>¿Cómo interactúan el arco de personaje y la estructura narrativa en la construcción de las tramas de las películas <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i>, respectivamente?</p>	<p>respectivamente.</p> <p>Conocer cómo interactúan el arco de personaje y la estructura narrativa en la construcción de las tramas de las películas <i>Perro guardián</i> y <i>Magallanes</i>, respectivamente.</p>		<p>Estructuras de arco de personaje</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Relacionado al plot principal 	<ul style="list-style-type: none"> • Mentira • Deseo • Verdad
				<ul style="list-style-type: none"> • Relacionado al plot interior 	<ul style="list-style-type: none"> • Fantasma • Mentira • Deseo • Necesidad

			Planteamiento	Acto 1	<ul style="list-style-type: none"> • Incidente incitador • Primer punto de giro
		Estructura narrativa	Nudo	Acto 2	<ul style="list-style-type: none"> • Punto medio • Punto bajo (2do punto de giro)
			Desenlace	Acto 3	<ul style="list-style-type: none"> • Clímax

			dramatización	dramática por impulso dramático	Acción (dimensión y dirección) - Resolución (dirección y dimensión)
			Estrategias emocionales de unidad interna	Mayor unidad interna. El conflicto externo y el conflicto interno están relacionados.	La mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad del protagonista mueven el conflicto externo.

				<p>Menor unidad interna. El conflicto externo y el conflicto interno no están relacionados.</p>	<p>La mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad del protagonista aparecen de manera tangencial al conflicto externo.</p>
--	--	--	--	---	--



5 CAPÍTULO 5: ANÁLISIS

El presente capítulo analiza la estructura narrativa. Por un lado, a partir de la realización de una escaleta de ambos films para obtener con ella un panorama gráfico, sobre el cual se pueda analizar las películas desde la perspectiva de su construcción, de los elementos que la componen (secuencias, escenas) y cómo están distribuidos para construir la trama que finalmente terminan ofreciendo a la audiencia. Por otro lado, se analiza el arco de personaje desde una aproximación semiótica; se toman los postulados de Claude Bremond de los posibles narrativos que divide el relato en los procesos de mejoramiento y degradación, con el fin de conocer las motivaciones, intenciones y acciones de los personajes que marcan su recorrido de cambio a lo largo del film, y cómo están concatenadas las secuencias teniendo como premisa lo que busca hacer el protagonista para obtener un resultado específico. Ambas perspectivas imprimen en el relato un ritmo a la narración, lo que al final repercute en la conexión emocional con la audiencia.

En tercer lugar, se hace un análisis estructural del relato, cuyos postulados propuestos por Roland Barthes sirven para conocer los núcleos de la narración, los eventos más importantes de cada film. Lo interesante de esta parte del estudio es que marca el inicio de lo que se busca: la relación entre la estructura y el cambio en el personaje, ya que se postula que cada momento clave o núcleo es un evento o acción que obliga al protagonista a decidir internamente y tomar acción. Una vez realizado esta parte del análisis, resulta más sencillo poder ubicar los puntos de giro que arman la trama y que postulan los manualistas de guion: el incidente incitador, el primer punto de giro, el punto medio, el punto bajo y el clímax. Esta

ubicación exacta de cada punto clave se guía de los paradigmas más utilizados en la industria cinematográfica.

Una vez ubicados los puntos de giro de cada film, es posible hacer una descripción de la progresiva transformación de los protagonistas. El modelo que se utiliza para hacer la nomenclatura de esta sección es proporcionado por el esquema de las seis etapas del desarrollo de personajes, realizado por Michael Hauge.

Por último, se utilizan los postulados de K. M. Weiland sobre la construcción del arco de personaje, que considera que la base de todo arco son cuatro elementos que generan el conflicto interno: la mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad. Para ello se describen y analizan los cinco plot points de cada film, desde la perspectiva de si perturban alguno o todos los elementos que componen el mundo interno del personaje.

A continuación, se realizan los respectivos análisis de las películas propuestas por el presente estudio, tomando en cuenta las conclusiones lógicas a las que se ha llegado en cuanto a la naturaleza del arco de personaje y la estructura narrativa.

5.1 *Perro guardián*

Perro guardián es una película de tipo argumental. Tiene el objetivo de transmitir un relato y utiliza los códigos del género del thriller psicológico para así buscar establecer una conexión emocional con su audiencia. A continuación, se presenta la ficha técnica del film.

5.1.1 Ficha técnica del film

Título original: *Perro guardián*

Año: 2014

Duración: 88 min

País: Perú

Dirección: Bacha Caravedo, Chinón Higashionna

Guion: Bacha Caravedo

Productora: Señor Z

Género: Thriller, intriga, crimen

Sinopsis

Miguel, alias “Perro”, es un sicario que trabaja para un grupo militar y que llega a una iglesia cristiana con una misión: asesinar a uno de sus líderes. Sin quererlo, comienza a relacionarse con la comunidad, incluso llegando a interesarse por una adolescente rebotante de vida. Pero una vez que conoce bien a su víctima, su misión comienza a

cobrar dimensiones místicas. Su arma está a punto de convertirse en un instrumento del Señor. (FILMAFFINITY)

5.1.2 Caracterización de Miguel, alias “Perro” en el film *Perro guardián*

Los apartados anteriores han dado una perspectiva más cercana de cómo se ha estructurado narrativamente el relato de *Perro guardián*, y se han hallado las decisiones clave del protagonista que ha moldeado la trama de la película; en otras palabras, se han definido cuáles son los puntos de giro. A partir del análisis de mejoramiento y degradación, se ha podido esclarecer qué es lo que quiere el personaje de Miguel, alias “Perro”, a lo largo del relato, pero falta entender por qué quiere lo que quiere.

Desde que el presente estudio tiene como fin ser una guía para el guionista, es necesario que el autor de guion cinematográfico sepa cómo construir las motivaciones del personaje. Se trata de crear un conflicto en potencia, porque al fin y al cabo el personaje es un conflicto en potencia. Para ello, primero, se hará un estudio del personaje, desde cómo se ha construido física y socialmente, hasta llegar a la parte más profunda, que son sus motivaciones.

A continuación, se presenta una descripción del perfil del personaje de Miguel del film *Perro guardián*.

Caracterización física: Miguel es un hombre atlético, alto, de aproximadamente 50 años de edad; tiene calvicie, con barba tupida, descuidada; de mirada dura y fría. Viste de negro y se distingue por llevar una casaca de cuero.

Caracterización psicológica: frío y calculador, hermético, de pocas palabras, de lenguaje procaz, colérico e impulsivo, flemático, reflexivo, con inclinaciones religiosas. Siempre alerta.

Caracterización social: solitario, no tiene vínculos sociales, sobre todo amicales. Su relación familiar es mínima, casi inexistente, aunque se sabe que tiene esposa y dos hijos. De trato difícil, poco comunicativo. Vive en un cuarto sucio, oscuro, aislado, en una zona de clase media pobre.

Rol en la narración: Protagonista.

Rol en la historia: Miguel, alias “Perro”, es un exmilitar envuelto en crímenes de lesa humanidad, ocurridos durante su servicio como soldado en la zona de emergencia en los años del Conflicto Armado Interno en el Perú. Miguel es uno de los militares excarcelados gracias a la amnistía decretada por el gobierno peruano en 1995. En el tiempo en el que se sitúa el relato (2001), Miguel es un sicario que trabaja para una cúpula militar, decidida a acabar con los posibles delatores de los crímenes que cometieron.

Una vez realizado la descripción externa del personaje (caracterización), es indispensable conocer cómo está construido internamente, cuáles son los rasgos de la personalidad que el autor le ha dado al personaje de Miguel para que sea un conflicto en potencia. Todo personaje con un arco de transformación necesita construirse en base a cuatro elementos, que son el motor de las decisiones y acciones internas. Estos son, según Weiland (2016), la mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad.

5.1.3 Arco de personaje de *Perro guardián*

Perro guardián presenta un arco de personaje negativo de caída, ya que el protagonista Miguel, alias Perro, comienza siendo un sicario bajo las órdenes de una cúpula militar. En un determinado momento se encuentra con una verdad, que es Dios; sin embargo decide huir del templo y convertirse en un asesino fanático al servicio de Cristo.

5.1.4 Estructura del arco de personaje de *Perro guardián*

Perro guardián tiene dos plots que guían la trama: uno principal o exterior, y otro interior.

5.1.4.1 *Relacionado al plot principal:*

Los elementos que la componen son la mentira, el deseo y la verdad.

Lo que Miguel, alias “Perro”, cree al inicio del film, es que debe asesinar a los objetivos que el General le ordena. Solo así puede asegurarse la amnistía que le provee la libertad. Se puede decir que esa es la mentira que cree Miguel al inicio de la historia, y eso lo impulsa a cumplir sus objetivos. Sin embargo, Miguel se da cuenta de que los militares pueden traicionarlo y asesinarlo en cualquier momento, y que la ley de amnistía va a ser derogada de todas maneras. Se puede decir, con relación al plot principal, que Miguel experimenta un arco negativo de desilusión.

5.1.4.2 *Relacionado al plot interior:*

Se refiere al viaje interior del personaje. Los elementos que la componen son el fantasma, la mentira, el deseo y la necesidad.

En el film *Perro guardián*, Miguel, el protagonista, es un hombre solitario, apartado de la sociedad e incluso de su propia familia, que busca una conexión con Dios a través de la Biblia y de asistir al templo evangélico. Lucha contra sus fantasmas de haber participado en la guerra contra el grupo terrorista Sendero Luminoso, y de haber asesinado a muchas personas que eran sospechosas de pertenecer a dicho grupo subversivo.

Durante el film se muestra a Miguel, alias “Perro”, tratando de conectar con su lado religioso. Busca el perdón por sus actos del pasado e incluso cambia su identidad; primero al presentarse con un nombre falso (Rubén), para insertarse en el templo evangélico; y luego al decidir convertirse en un soldado de Cristo, donde se insinúa la figura del Arcángel Miguel, para borrar el hecho de que es un asesino y ser más bien un justiciero de Dios. La necesidad de Miguel es, entonces, reconectar con su pasado y redimir sus culpas. Sin embargo, termina creyendo que su redención se logrará siendo un justiciero de Cristo y asesinando en su nombre. En el caso del plot interior, se trata de un arco negativo de caída, pues termina creyendo una mentira peor que la primera.

5.1.5 *Etapas del desarrollo de personaje en Perro guardián*

La evolución de un personaje se da en su lucha por permanecer en su identidad o decidirse a vivir en su esencia. Se trata solo de dos visiones del mundo: la del protagonista, que es una identidad falsa, si se puede llamar así, de carencias, de un vacío que necesita

llenar, de degradación; y la del mundo que circunda al protagonista, construida específicamente para retar su identidad y sus creencias.

En el caso de *Perro guardián*, las seis etapas de desarrollo de personaje son las siguientes:

1. **El establecimiento:** Miguel es un sicario de una cúpula militar, alejado de la sociedad y de la vida espiritual.
2. **La nueva situación:** Al conocer a Milagros, tiene un pequeño vistazo de lo que sería vivir en su esencia.
3. **El progreso:** El acudir al templo y participar en él marca la decisión de Miguel de cambiar su vida.
4. **Complicaciones:** Verse descubierto por el Apóstol le recuerda su pasado, su condena por ser un asesino.
5. **Empuje final:** Hablar de su pasado con el Apóstol lo hace reflexionar sobre si es un asesino o un justiciero.
6. **Las repercusiones:** Miguel opta por seguir siendo un asesino, pero ahora haciéndolo en nombre de Dios.

Tabla 2 6 etapas de desarrollo de personajes en el film *Perro guardián* (Michael, Hauge, 2003)

6 Etapas de desarrollo de personaje (Perro Guardián)						
Establecimiento	Nueva Situación	Progreso	Complicaciones	Complicaciones	Empuje Final	Repercusiones
Miguel vive en su identidad: Un sicario que se hace llamar Perro o Rubén	Ver a Milagros pertenecer a la iglesia le hace desear ser parte de esa comunidad religiosa	Miguel tiene un pie en su misión de matar a su objetivo y los constantes mensajes que Dios le envía. Lee la biblia pero no contiene su ira	Miguel empieza a ver la mala conducta de personas a su alrededor: Milagros, la vecina, el delincuente. Miguel decide seguir con el seguimiento a su víctima	Miguel asesina a su objetivo. Se entrega a su identidad Miguel lee el versículo que habla del Arcángel Miguel, se crea una nueva identidad.	Miguel decide interrogar al Apóstol antes de matarlo El apóstol le pide a Miguel que acuda al llamado de Dios. Matar en el nombre de Dios está justificado Vásquez es asesinado	Miguel incinera el cadáver de Mendieta Miguel se ha vuelto un justiciero de Dios
	Oportunidad Miguel conoce a Milagros	Cambio de planes Miguel empieza a leer la biblia		Punto de no retorno Miguel participa del culto por primera vez pero huye	Gran revés Mandan a matar al apóstol	Climax Miguel asesina al Padrino y se lleva a Milagros

Hasta aquí se ha visto que explorar el mundo interno del protagonista, sus decisiones, pueden marcar la estructura narrativa del relato. Autores como Hauge o Weiland proponen esquemas de desarrollo de personaje que se cumplen en la práctica. Se trata de un desarrollo de personaje orgánico, una ruta de arco de personaje que va acorde a la manera de enfrentar los problemas que emplean los seres humanos. En el caso de *Perro guardián*, el protagonista Miguel, alias “Perro”, no puede abrazar su esencia, y decide permanecer en su identidad, la de ser un asesino. Miguel justifica su accionar asesino porque estaría avalado por Dios. Miguel ha decidido abrazar una mentira peor de la que creía al principio. Es lo que Weiland llama, en su clasificación de arcos de personaje, un arco negativo de caída.

5.1.6 Estructura narrativa de *Perro guardián*

Como en la mayoría de las películas narrativas, *Perro guardián* puede dividirse en tres actos. A continuación, se dividen los conflictos externos de los internos a lo largo de la estructura narrativa.

Tabla 3 Conflictos externos e internos en el acto 1

CONFLICTOS	ACTO 1		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Miguel es un asesino a sueldo y recibe el encargo de matar a un empresario de Gamarra.	Miguel hace el reconocimiento de su víctima.	Miguel acepta el encargo de asesinar al empresario.
INTERNOS	Miguel es un hombre solitario, no tiene ninguna relación emocional con nadie, pero se ha fijado en Milagros.	Miguel decide conocer a Milagros, es una primera muestra de querer relacionarse con alguien, aunque no es completamente honesto con su nombre.	Miguel conoce el lado malo de Milagros, lo que lo hace regresar nuevamente a su identidad.

Tabla 4 Conflictos externo e interno del acto 2A

CONFLICTOS	ACTO 2 A		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Miguel consigue un vehículo para seguir a su víctima.	Miguel sigue al empresario en el vehículo.	Miguel asesina al empresario.
INTERNOS	Miguel decide acudir al templo dispuesto a vivir en su esencia.	Miguel se siente descubierto por el Apóstol y esto lo lleva a refugiarse nuevamente en su identidad.	Miguel reafirma su identidad de sicario.

Tabla 5 Conflictos externos e internos en el acto 2B

CONFLICTOS	ACTO 2 B		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Miguel recibe la orden de asesinar al Apóstol del templo.	Miguel va al templo a confrontar al Apóstol y se entera que éste fue un soldado y que alguien ha leído sus memorias.	Miguel no asesina al Apóstol. En su lugar, hace un recuento de sus asesinatos.

INTERNOS	Miguel empieza a pensar como un justiciero y quiere saber las razones antes de matar.	Miguel comprende que el Apóstol es un hombre bueno y justo que ha cambiado su vida, eso lo motiva a él a entregar su vida a Dios.	Miguel se cree un intermediario de Dios.

Tabla 6 Conflictos externos e internos del acto 3

CONFLICTOS	ACTO 3		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Miguel se entera que el capitán Vásquez ha sido asesinado.	Miguel va a pedirle cuentas a Mendieta sobre la muerte de Vásquez y la traición al padrino.	Miguel asesina a Mendieta y al Padrino.
INTERNOS	Miguel comprende que ha sido traicionado y	Miguel no ve signo de arrepentimiento en Mendieta y nota que tampoco le está diciendo	Miguel y Dios son uno solo. Para él sus actos

	su vida corre peligro.	toda la verdad.	están moralmente justificados.
--	------------------------	-----------------	--------------------------------

Planteamiento (Acto 1):

En esta parte, el film *Perro guardián* está situado en el año 2001, durante el gobierno de transición de Valentín Paniagua. De acuerdo con el contexto post régimen de Alberto Fujimori, la amnistía está a punto de caer. Miguel, alias “Perro”, sigue las órdenes de su general de asesinar a los posibles enemigos del régimen que acaba de caer.

Incidente incitador: el momento que perturba el día a día del protagonista es cuando éste decide entrar al restaurante del Padrino y conoce a Milagros. Es la primera vez que se ve a Miguel, alias “Perro”, intentando conectar emocionalmente con alguien. Además, es el primer intento de Miguel de intentar saber la identidad del padrino, uno de los líderes del templo al que lo habían mandado a asesinar.

Primer punto de giro: En este momento se plantea la interrogante dramática de todo el film. Es cuando Miguel participa activamente por primera vez en el culto del templo evangélico, pero su identidad se ve descubierta por el Apóstol. Miguel, entonces, decide huir. La interrogante dramática es la siguiente: ¿quién es el apóstol y cómo sabe la verdadera identidad de Miguel, alias “Perro”?

Nudo (acto 2):

Aquí se producen una serie de eventos y revelaciones que complican el camino del protagonista para alcanzar sus objetivos. Se dan dos momentos principales.

Punto medio: Los hombres del general le mandan a Miguel, alias “Perro”, asesinar al apóstol del templo.

Punto bajo: hacia el final del segundo acto, es cuando Miguel, alias “Perro”, se entera que su capitán Vásquez está muerto; pero de inmediato sospecha que ha sido asesinado, lo que le hace entender que su vida también corre peligro.

Desenlace (acto 3):

Se da en el tercer acto y es donde se responde la interrogante dramática propuesta en el planteamiento del film. En esta parte Miguel debe responder a la pregunta: ¿cuál es la identidad del Apóstol? Sin embargo, esta pregunta ya ha sido contestada alrededor del punto medio del film. Hacia el final del segundo acto surgen otras dos interrogantes: ¿quién traicionó al Apóstol? ¿Quién mato a Vásquez? La segunda pregunta es contestada por Mendieta.

Clímax: Miguel asesina al Padrino y se entiende que es la respuesta a la segunda pregunta planteada: El Padrino traicionó al Apóstol.

5.1.7 Segmentación por secuencias del film *Perro guardián*

Esta parte del presente estudio está relacionada con el análisis de la estructura narrativa del film, es decir, con saber cómo está compuesto el relato. Esta segmentación se ha realizado a partir de la escaleta del film diseñada, y que puede ser localizada en la parte de los

anexos. Se ha tomado en cuenta las escenas que conforman una secuencia completa (inicio, nudo, desenlace).

La muerte del narco abogado: comprende las escenas 1, 2, y 3.

El nuevo encargo: Miguel se reúne con Mendieta. Este le encarga asesinar a una persona. Comprende las escenas 8 y 9.

Miguel reconoce a su siguiente víctima: comprende las escenas 16, 17, 18, 19 y 20, donde Miguel va a Gamarra y observa de lejos al empresario al que le han mandado matar.

Miguel consigue un vehículo: comprende las escenas 47, 48 y 49.

El seguimiento al empresario: comprende el seguimiento de Miguel al empresario hasta llegar a su casa. Se desarrolla en las escenas 50, 51 y 52.

Miguel va al templo: desde que se le ve a Miguel meditando en el auto y en su cuarto, hasta cuando el Apóstol lo llama por su nombre y sale huyendo del templo. Comprende las escenas 53, 54, 55 y 56.

El asesinato del empresario: el seguimiento de Miguel al empresario en la discoteca y el asesinato propiamente dicho. Comprende las escenas 57, 58, 59, 60, 61 y 62.

Luego de esta secuencia se produce una catálisis importante, pues abarca las escenas 63, 64, 65, 66, 67 y 68.

Miguel es seguido por una camioneta: esta secuencia comprende las escenas 70, 71, 72, 73 y 74.

Una tarde con Milagros: comprende las escenas 77, 78, 79, 80 y 81; cuando Miguel y Milagros pasan tiempo juntos, van a un parque y regresan.

La orden de matar al apóstol: esta secuencia comienza desde que Miguel recibe la orden de asesinar al Apóstol. Luego Miguel encara al Apóstol y éste le revela su identidad. Comprende las escenas 86, 87 y 88.

Cabitos: esta secuencia está integrada por las escenas del flashback de cuando Miguel asesina a los prisioneros en Cabitos. Está intercalada con la escena de Miguel en su habitación, leyendo su libro de notas. Comprende las escenas 89, 90, 91, 92 y 93.

Miguel empaca: se ve a Miguel guardando su armamento y alistándose para salir. Comprende las escenas 99, 100, 101 y 102.

Miguel asesina a los traidores: esta es una secuencia compleja, que comprende desde que Miguel se entera que Vásquez está muerto, luego va a pedirle cuentas a Mendieta (esta es una secuencia dentro de una secuencia, una subsecuencia); y finalmente la escena en la que asesina al padrino y se lleva a Milagros. Está compuesta por las escenas 103, 104, 105, 106, 107, 108 y 109.

La incineración: La resolución final es la secuencia de la incineración del cuerpo de Mendieta en el desierto. Esta secuencia inicia desde que Miguel conduce su auto por la carretera. Comprende las escenas 110, 111, 112, 113, 114 y 115.

Con esta segmentación, se puede observar que no todas las secuencias están concatenadas. Existen intervalos compuestos por escenas colaterales a la trama principal que

caracterizan al protagonista, pero que rompen el hilo conductor principal de la trama. Entre la escena 20 y 47 hay un grupo de escenas sueltas que no llegan a conformar una secuencia; en otras palabras, no llegan a proponer con claridad una idea completa con un inicio, un nudo y un desenlace. Todos esos factores pueden explicar la falta de impulso dramático que padece el film.

5.1.8 La trama de *Perro guardián*

La tercera gran variable es la trama que nace de la interacción entre eventos del relato y las decisiones/acciones del personaje protagónico; se van a establecer dos tipos de estrategias para su construcción. A continuación, se analiza el tipo de trama construido en el film *Perro guardián* a partir de sus estrategias emocionales de estructuración (construcción) y dramatización.

5.1.8.1 *Estrategias emocionales para su construcción:*

La estructura de un film tiene un impacto en la recepción emocional de la audiencia porque imprime un ritmo y un estilo al relato. Una sistematización de ritmo y estilo son los denominados géneros cinematográficos. En el caso de *Perro guardián*, posee una estructura de un thriller psicológico con tintes de intriga.

Por su direccionalidad: *Perro guardián* encaja en el género del Thriller psicológico. En su escena inicial, recurre a la violencia cuando Perro asesina con frialdad a un hombre en la puerta de su casa. Dicha escena cumple con la presentación del personaje protagónico y del entorno urbano en el que vive. En ese sentido, provee al relato de dirección, pues hace avanzar la trama. El film

presenta escenas de violencia, como por ejemplo la golpiza brutal que le propina Miguel a un hombre en la calle; o cuando asesina al empresario de Gamarra con su amante de ocasión en la Costa Verde. Una de las escenas finales muestra cómo Miguel asesina con frialdad al padrino en su templo. La historia avanza a través de escenas violentas propias del género. El uso del *flashback* estructura el relato, brindando información del pasado de Perro, cuando asesina a unos sospechosos de terrorismo en el cuartel de Cabitos. Este *flashback* se da antes del clímax, cuando la norma dicta que se dé en el momento climático, donde se revela una información crucial para el protagonista. Que el *flashback* esté antes rompe con la direccionalidad propia del género.

Por su dimensionalidad: Al ser un thriller psicológico, representa las alteraciones mentales y alucinaciones de su protagonista. El film contiene varias escenas de reflexión, donde se muestra al personaje de Perro mirando una mancha de agua en su techo, que al final se entenderá que, para él, se trata de Dios que lo está mirando. Miguel, alias “Perro”, también tiene momentos mirando su reflejo frente a un espejo roto o frente a una tina llena de agua sucia, lo que va revelando de manera metafórica su mundo interno. La trama de *Perro guardián* gira en torno a su identidad y en reconocer cuál es su misión en la tierra.

Los eventos que imprimen dirección a la trama de *Perro guardián* están al servicio de construir la parte dimensional de la trama. Así, las muertes, los flashbacks y demás elementos direccionales generan incertidumbre sobre los verdaderos motivos del protagonista.

La subtrama del asesinato del empresario de Gamarra parece imprimir dirección a la trama, y se genera intriga en el espectador por saber quién es la siguiente víctima de Miguel, alias “Perro”. Esta subtrama, si bien imprime dirección, se ve truncada cuando Miguel al empresario de Gamarra, quien desaparece del relato. El efecto que provoca ese asesinato se traslada a la parte dimensional de la trama. Se percibe que haber matado a ese hombre afecta a Miguel a nivel de su identidad. Se comprende que la motivación de Miguel es sanar su alma y redimir sus culpas.

5.1.8.2 Estrategias emocionales en su dramatización:

El film *Perro guardián* tiene un estilo narrativo que recurre a la opacidad de las acciones y motivaciones de su protagonista. A continuación, se presentan las estrategias emocionales en su dramatización.

Tensión dramática por desequilibrio o perturbación interna.

El dilema. En *Perro guardián*, el dilema del protagonista, Miguel, alias “Perro”, se da cuando lo envían a asesinar a los líderes del Templo. Al principio este dilema no es evidente, ya que se desconoce la necesidad del protagonista de entrar en contacto con Dios. Sin embargo, el film luego propone mostrar a Miguel frente a ciertas señales que lo conducen hacia Dios. Se va a implantar en él la necesidad de buscar el perdón. Por ello, asesinar al Apóstol representa un dilema para el protagonista, pues el Apóstol se ha convertido en un guía para Miguel. Además, su figura es un enigma para Miguel, un enigma que no podrá ser resuelto si lo asesina.

La decisión/acción. El film propone aliviar a Miguel, alias “Perro”, de ese dilema, cuando Mendieta le ordena que se olvide del templo, por lo que el protagonista ya no está obligado a matar a sus líderes. Esta estrategia dramática parece contraproducente, pues le resta emoción a la trama, ya que Miguel no se ve en la obligación de decidir y no realiza ninguna acción.

La resolución. En el caso de *Perro guardián*, esta estrategia es meramente direccional, en lugar de perturbar el interior del personaje. Hacia el desenlace o el clímax del film, Perro solo actúa y asesina a los traidores. No se revela aquí su verdadero carácter, pues ya se le ha visto asesinar antes y no representa nada nuevo; salvo que en ese momento lo hace por otras razones más relacionadas a lo religioso.

Tensión dramática por impulso dramático.

La crisis. Esta se produce cuando el dilema de asesinar a los líderes del templo se vuelve una orden directa para Miguel. Su víctima se individualiza en la figura del Apóstol, quien previamente lo ha guiado en su conversión y en su acercamiento a la palabra de Dios.

La decisión / acción. Ante la situación de crisis en que se ve colocado a Miguel, éste se ve obligado a tomar una decisión. Decide encarar al Apóstol y preguntarle por qué el General lo quiere muerto. Luego que Miguel conoce la verdad, decide no matarlo. Esto es significativo, porque es la primera vez que Miguel desobedece las órdenes del General y decide por sí mismo. En ese encuentro con el Apóstol, éste le dice que el asesino mata sin preguntar, mientras que el justiciero quiere saber el por qué primero.

La resolución. Se entiende que Miguel ha descubierto a los conspiradores del General y al traidor del Apóstol, y es por ello que decide hacer justicia por su propia cuenta. Si bien esta parte del film plantea acción y reacción / causa y efecto como mandan las leyes de la narrativa, ofrece poco interés e impacto emocional para la audiencia, pues no viene acompañada de la revelación del verdadero carácter del protagonista, algo que el público busca y admira en un personaje.

5.1.8.3 *Estrategias emocionales en su unidad interna:*

Los conflictos externo e interno se relacionan, pues la motivación del protagonista los une. Sin embargo, hacia el final, esa unidad se ve fracturada. Por un lado, se tiene que lo que mueve a Miguel, alias “Perro”, es su redención; y ésta solo se da convirtiéndose en justiciero: debido a que quiere redimirse, se convierte en justiciero de Cristo. Sin embargo, la unidad interna se ve debilitada cuando, hacia el desenlace, Miguel actúa impulsado por el temor a que le pueda pasar algo a él y por su afán de adelantarse a sus enemigos. Esto no guarda relación con su cambio interno de impartir justicia, al menos no de la manera tradicional, pues Miguel decide asesinar a los traidores; la acción de asesinar va en contra de la supuesta acción moral nueva que revelaría su verdadero carácter. El film propone que Miguel deja de ser un asesino, mostrando en su última acción un asesinato.

5.1.9 **Construcción de la trama de *Perro guardián* a partir de la interacción Arco de personaje / Estructura narrativa**

En el siguiente apartado del presente estudio, se definirán los elementos que componen la estructura del arco de personaje y los cinco principales puntos de giro de la

estructura narrativa; para luego analizar cómo se da la interacción de ambas variables en la construcción de la trama de *Perro guardián*.

5.1.10 Dramatización de los cuatro elementos del arco de personaje de *Perro guardián*

Weiland (2016) establece cuatro elementos que generan conflicto y son la base del arco del personaje. Estos son la mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad, donde el deseo es el elemento del personaje que va a experimentar la oposición en el conflicto dramático, es el objetivo central de la trama; es lo que el personaje quiere en la historia debido a la mentira en la que cree. Sin embargo, Weiland afirma que son los otros tres elementos los que hacen que el conflicto dramático llegue al nivel emocional.

Ver la pugna de dos voluntades parece no ser suficiente para generar conexión emocional. Por eso, la figura del fantasma, la mentira y la necesidad llegan a manos del guionista como herramientas dramáticas para construir conflictos de gran impacto, donde el fantasma es el backstory del protagonista, que en muchos casos se trata de un pasado trágico o que ha causado alguna herida al personaje; la mentira, que es la careta o escudo que el protagonista ha decidido usar para evitar ser lastimado nuevamente; y, por último, la necesidad, que es aquello de lo que el protagonista necesita tomar conciencia para alcanzar su objetivo o su objeto de deseo, o simplemente para llenar ese vacío que no lo deja ser feliz.

Una historia con un protagonista con un arco de transformación necesita hacer visible su mundo interno; en otras palabras, el fantasma, la mentira, el deseo y la necesidad deben de dramatizarse. Si estos elementos invisibles, psicológicos, no se representan con eficacia al

público, se corre el riesgo de no conectar emocionalmente con la audiencia, porque significaría que esta no comprendería el accionar del protagonista.

A continuación, se definen los cuatro elementos del arco de personaje en el protagonista del film *Perro guardián*.

5.1.10.1 *El fantasma: Miguel cometió crímenes de lesa humanidad cuando era militar.*

Esta información se da a conocer en la escena 88, con el relato que narra el Apóstol sobre los asesinatos que cometió Perro en el pasado. El apóstol describe a Perro como el mismo Satanás. En la escena 93 se ve en un flashback en el que Miguel, alias “Perro”, dispara a sangre fría a prisioneros sospechosos de terrorismo.

5.1.10.2 *La mentira: Miguel solo asesinó a terroristas.*

En la misma escena 88, el Apóstol le cuenta a Miguel lo que le dijo Perro en ese entonces, luego de asesinar a sangre fría a los prisioneros: “Todos eran terrucos”. A pesar de no comprobarse nada, Perro mató a los prisioneros sospechosos de terrorismo. Se determina que Miguel adoptó esa creencia para tener carta libre de asesinar a los prisioneros, y de esa manera se ha conducido hasta la actualidad. Todo eso lo ha conducido a creer que es un héroe y merece ser reconocido como tal.

Dado el contexto del film, en el que se pone en entredicho la amnistía, Miguel decide recluirse y ocultarse; esto, sumado a la mentira en la que cree, genera en él un defecto: no querer afrontar su pasado.

5.1.10.3 *El deseo: la vigencia de la amnistía.*

En la escena 34, Miguel, alias “Perro”, le pregunta a Mendieta si la amnistía va a seguir, y éste le responde que sí. Se entiende que Miguel está preocupado porque no caiga la amnistía, ya que él es uno de los beneficiados de dicha ley. La forma cómo se dramatiza que Miguel desea la vigencia de la amnistía, es mostrando a la audiencia que Miguel es un sicario que realiza encargos para un general en la sombra. Se deduce que matar a ciertos elementos contribuye a la vigencia de la amnistía; aunque la calidad de la dramatización para realizar esa relación no es óptima.

5.1.10.4 *La necesidad: aceptar que cometió crímenes de lesa humanidad.*

Durante todo el film, Miguel está desconectado de su pasado. No se sabe casi nada de su backstory, solo que tiene esposa y dos hijos. Miguel necesita reconectarse con su pasado traumático, que siempre evita. Esta reconexión llega gracias a su encuentro con el Apóstol.

Luego, en la escena 89, Miguel lee su libreta, que contiene los detalles de las ejecuciones extrajudiciales que cometió en el pasado. Graba su lectura en un reproductor de audio. Parece estar reviviendo el pasado, y con la grabación deja constancia de que esos asesinatos sí ocurrieron.

Queda establecido que la necesidad de Miguel era enfrentar su pasado. Luego de esa escena, Miguel, alias “Perro”, se muestra ante la audiencia más resuelto y empoderado; además, dice “tener ojos en la espalda”, un guiño de que ya puede mirar hacia atrás sin ningún problema.

Este simple ejercicio con estos cuatro elementos le da profundidad al personaje y a la trama. La tarea del guionista es dramatizarlo adecuadamente, dentro de una estructura narrativa.

Estos cuatro elementos, que son la base del arco de personaje, deben estar alineados y muy bien relacionados. El deseo del protagonista, aquel que persigue y articula la trama y que compone el corazón del conflicto dramático, debe tener su origen en la mentira que el protagonista cree. Un personaje no se embarcaría en una empresa que no tenga implicancias más profundas en su ser. En otras palabras, si el protagonista persigue determinado deseo, es debido a la mentira en la que cree; y esta mentira que cree es producto de sus fantasmas del pasado.

Solo a través de la autorrevelación de lo que realmente necesita el protagonista, es que podrá vencer la mentira y sus fantasmas. Solo así podrá alcanzar su deseo o sacrificarlo por un objetivo de mayor trascendencia. De esa manera, se produce un arco de transformación.

Luego de identificar claramente estos cuatro aspectos del arco del protagonista, se puede formular la siguiente premisa, que describe claramente el proceso evolutivo del arco de personaje: *Perro guardián es la historia de Miguel, quien cometió crímenes de lesa humanidad cuando era militar; para impedir que ese fantasma lo persiga, decide creer que solo asesinó a terroristas; para mantener esa creencia en él mismo y en los demás, Miguel está dispuesto a hacer lo necesario para que la amnistía se mantenga vigente, hasta que un*

día enfrente al fantasma de su pasado y acepte la realidad de que, efectivamente, cometió crímenes de lesa humanidad.

Como puede verse, la construcción de un personaje se sostiene de unos cuantos rasgos o cualidades mínimas e internas, que producen una impresión de realidad y de un universo psicológico bastante sólido y vívido. Para ver con mayor claridad este fenómeno, se analizarán los cinco puntos de giro de *Perro guardián*; es decir, los cinco principales conflictos del film.

5.1.11 Los cuatro elementos del arco de personaje a lo largo de la estructura narrativa de *Perro guardián*

Para empezar, es necesario distinguir entre conflicto externo o trama, y conflicto interno o arco de personaje. El conflicto externo es el plot de la película, es la superficie de la historia, donde un personaje protagónico tiene un objetivo y debe luchar por alcanzarlo. El conflicto interno es la transformación que se produce al interior del protagonista; implica un cambio de valores, un proceso de toma de conciencia sobre una nueva visión del mundo. Una trama con una buena estructura logra entrelazar ambas dimensiones del relato. De esa manera, se tiene que cada progreso en la transformación del personaje significa una nueva dirección para la trama principal y viceversa.

En esta parte del estudio, se determina cómo se busca la conexión emocional en la película *Perro guardián*, a partir de la identificación de los elementos que componen su arco de personaje (fantasma, mentira, deseo y necesidad), y cómo éstos se muestran a la audiencia en la estructura narrativa, que está compuesta por cinco plot points (incidente incitador,

primer punto de giro, punto medio, punto bajo, y clímax). En otras palabras, en cada punto de giro identificado del film deben estar expuestos a la audiencia uno o más elementos de la estructura del arco de personaje (fantasma, mentira, deseo y necesidad).

Debe recordarse que cada punto de giro significa conflicto. Esto, a su vez, implica decisión y acción por parte del protagonista. Los puntos de giro son momentos claves para enganchar a la audiencia con la trama y el personaje, es decir, con el viaje externo y con el viaje interno del protagonista. Esos momentos informan a la audiencia sobre qué dirección tomará la trama y cómo evoluciona el personaje.

Un personaje con un arco de transformación es más profundo y debe mostrar al inicio de la historia la crisis en la que se encuentra. Si la audiencia tiene claro eso, entonces se genera la expectativa de cambio, de resolución. Esa crisis está relacionada a la mentira y al fantasma del protagonista, pues son sus creencias y su pasado los que lo han puesto en el lugar en donde está. Cabe señalar que los elementos de la estructura del arco de personaje están relacionados al plot interior, es decir, a la historia interna.

5.1.11.1 Incidente incitador: Miguel, alias “Perro”, conoce a Milagros

En esta parte, el protagonista ya debe haber mostrado su debilidad y debe dar un primer paso para salir de su mundo ordinario. Para Miguel, esa debilidad es su incapacidad de enfrentar su pasado. La forma de dramatizar su debilidad es mostrándolo como un sicario, solitario, recluso en un cuartucho, pero también con la acción de dar un nombre falso. La forma de vencer su estado de debilidad es poniendo a Miguel en una situación nueva, en la

que conoce a nuevas personas. En esta parte, se ve claramente la dramatización de entrar en contacto con algo nuevo. Miguel decide conocer a Milagros.

En esta misma escena, Perro se presenta como Rubén ante el padrino, como una clara muestra de esconder su verdadera identidad; sin embargo, cuando esta escena se expone a la audiencia, ésta no sabe que Perro está dando un nombre falso. Esta decisión del autor del guion puede ser una estrategia narrativa de dosificación de la información; sin embargo, tal y como está puesta en el film, no contribuye a la conexión emocional del espectador con el arco del personaje, es decir con el mundo interno de Perro. Hay que recalcar que la acción de Perro de decir que se llama Rubén pasa por una decisión del personaje.

La audiencia recibe la información que proporciona Perro de que su nombre es Rubén, y se pierde la oportunidad de perturbar en ese momento alguno de los elementos de la estructura del arco del personaje, en este caso, el de la mentira. En otras palabras, no se asocia que diga que se llama Rubén con el hecho de ser un sicario que se oculta.

En conclusión, el primer punto de giro del film, en este caso, el incidente incitador, desaprovecha la oportunidad de perturbar el mundo interno del personaje protagonista.

5.1.11.2 Primer Punto de Giro: Miguel va al templo y el Apóstol lo llama por su verdadero nombre.

En esta parte del film ya se sabe que el verdadero nombre de Perro es Miguel. En esta escena, el Apóstol del templo se dirige a Perro y lo llama Miguel, sin si quiera conocerlo previamente. Esto causa una sorpresa tanto en el espectador como en Perro, quien se ve descubierto. Aquí se puede ver claramente la diferencia con el incidente incitador. Conocer

que el verdadero nombre de Perro es Miguel crea un efecto de sentido en la audiencia y también en Miguel. La audiencia se pregunta cómo es posible que sepa su nombre verdadero y empieza a tejer la trama en su mente, deduciendo que tal vez el Apóstol conoce el pasado de Perro, y que es un asesino.

En este punto de giro se remueven tanto la mentira como el fantasma en el interior del protagonista. La audiencia lo comprende, por más que no se sepa claramente cuál es ese fantasma o ese pasado que Perro quiere ocultar.

En conclusión, el primer punto de giro perturba eficientemente dos de los elementos del arco de personaje: la mentira y el fantasma. Adicionalmente, coloca en la mente del espectador la necesidad de resolución, de saber cómo el Apóstol conoce la verdadera identidad de Perro.

5.1.11.3 *Punto Medio: Miguel recibe la orden de matar al Apóstol.*

Ante la revelación de que tiene que asesinar al Apóstol, Miguel toma una decisión: decide encararlo y preguntarle quién es. El autor sabe que se ha generado una curiosidad en la audiencia, que se comparte con Miguel, la de saber quién es el Apóstol y cómo así lo conoce. En esta parte se está perturbando el elemento del deseo de Miguel, que es saber la identidad del Apóstol.

El Apóstol le dice a Miguel que el asesino dispara sin preguntar, pero el justiciero quiere saber primero el por qué. Esa declaración ataca directamente a la mentira de Miguel. Debe recordarse que esta mentira que Miguel cree es que todas las personas a las que asesinó eran terroristas. El contexto en el que vive Miguel, con la ley de amnistía en la mira, hace que

esa mentira luzca débil. Ante la declaración del Apóstol y su relato de los asesinatos de Perro en Cabitos, dicha mentira cree se derrumba.

El apóstol le dice a Miguel que ha escrito unas memorias donde incrimina a varios militares, incluido Vásquez, su capitán. Debido a ello, es posible que lo hayan señalado para matarlo. Miguel le pregunta si sospecha de alguien. Con esa pregunta, se da a entender que Miguel está dispuesto a ayudar al Apóstol, a pesar de que eso signifique desobedecer al General. Lo que ocurre en ese instante es un desplazamiento del deseo. Ya no está dispuesto a hacer lo que sea para que la amnistía siga vigente.

Miguel es consciente de la mentira en la que creía: no todos a los que mató eran terroristas. El *flashback* que se muestra confirma que Miguel ha tomado conciencia de que en el pasado asesinó a sangre fría y sin distinción a muchas personas. Esa toma de conciencia, que le ayuda a enfrentar su fantasma y superarlo, es la necesidad.

En conclusión, el punto medio logra perturbar el deseo, la mentira, y el fantasma del arco del protagonista. Esto hace tomar conciencia a Miguel de su necesidad.

5.1.11.4 Punto bajo: Miguel se entera de que Vásquez ha sido asesinado.

Esta revelación es una sorpresa tanto para Miguel como para la audiencia. Se había establecido que el capitán Vásquez estaba siendo acosado por la prensa por el caso de la matanza de Mangamarca y, debido a eso, lo estaban protegiendo, mandándolo a otro país con su familia y trabajo asegurado. Cuando Miguel se entera de que Vásquez fue hallado muerto en su casa, le resulta muy sospechoso. Se busca que para la audiencia se produzca el mismo

efecto de sentido. Miguel comprende que, si eso le pudo pasar a Vásquez, entonces también le puede pasar a él.

Miguel sale de inmediato y secuestra a Mendieta; y le obliga a decirle quién mató a Vásquez. Mendieta le confirma que fue por orden del general, debido a que Vásquez iba a confesar. Todos esos eventos desarrollan la trama frente a los ojos de la audiencia y se comprende su lógica narrativa. Sin embargo, esto no perturba ningún elemento del arco de personaje, porque tanto la mentira como el fantasma de Miguel ya han sido resueltos en el punto medio. Además, Vásquez no está vinculado a ninguno de los elementos del arco de personaje de Miguel.

Lo que sucede, en esta parte del punto bajo, es que se origina un nuevo deseo: se plantea un nuevo objetivo al protagonista, que es saber quién mató a Vásquez. A partir de esto, se percibe al relato como una sucesión de hechos que desarrollan la trama hacia su desenlace, pero al no tener un vínculo con el lado interno del personaje, se siente vacío.

5.1.11.5 Clímax: Miguel asesina a los traidores.

Miguel llega donde el Padrino y lo asesina. En este caso, no se establece con claridad por qué lo hace. ¿Debe suponerse que el padrino traicionó al apóstol y por eso lo termina matando? La poca claridad de la narración en el punto clave del clímax va en detrimento de la conexión emocional con la audiencia.

Debe recordarse que el deseo de Miguel era hacer lo que sea con tal de garantizar la vigencia de la amnistía, pero este deseo cambió luego de su revelación. Hacia el final del film, en el tercer acto, Miguel ha decidido ya no hacer lo que sea por la amnistía, y se

entiende que entonces es capaz de enfrentarse al General. La dramatización de esa idea es asesinando a Mendieta y al padrino; pero en el caso de este último, solo si queda claro que fue él quien traicionó al Apóstol. Como eso no queda bien establecido, el clímax no cumple su función.

En conclusión, el clímax no logra articular bien el final del relato, ni tampoco logra dramatizar la nueva visión del mundo de Miguel.

5.2 *Magallanes*

Magallanes es una película de tipo argumental, que tiene el objetivo de comunicar un relato. Utiliza los códigos del género del thriller y el drama para buscar establecer una conexión emocional con su audiencia. A continuación, se presenta la ficha técnica del film.

5.2.1 Ficha técnica del film

Título original: *Magallanes*

Año: 2015

Duración: 109 min

País: Perú

Dirección: Salvador del Solar

Guion: Salvador del Solar

Historia: Alonso Cueto

Productora: Péndulo Films, CEPA, Proyectil, Tondero Producciones, Nephilim

Producciones

Género: Drama, Thriller

Sinopsis:

La anodina vida de Magallanes (Damián Alcázar) da un vuelco el día en que Celina (Magaly Solier), una mujer que conoció en los violentos años en que fue soldado del ejército peruano y luchaba contra Sendero Luminoso, se sube a su taxi en Lima. Este inesperado reencuentro, tras 25 años del oscuro pasado que los une, impulsará a Magallanes a embarcarse en un arriesgado plan para intentar ayudar a Celina a conseguir dinero, y al mismo tiempo encontrar una forma de redimirse con su pasado. (FILMAFFINITY)

5.2.2 Caracterización de Magallanes en el film *Magallanes*

En esta parte del estudio, se explora la construcción del personaje y se toma en cuenta la caracterización física hasta llegar a la interpretación de las motivaciones, intenciones y objetivos del protagonista. Esta parte está enfocada en conocer más sobre el arco de personaje, y por ello es necesario saber cómo este se construye internamente.

A continuación, se presenta el análisis de Harvey Magallanes del film *Magallanes*.

Caracterización física: Magallanes es un hombre mayor, de unos 60 años aproximadamente. Es de tez cobriza, rostro duro, con barba tupida y entrecana, de apariencia sencilla, modesta, no muy alto (1,68) y contextura promedio.

Caracterización psicológica: servil, reflexivo, nostálgico, sentimental, bondadoso, paciente, de armas tomar en situaciones límite, arriesgado.

Caracterización social: solitario, de clase baja; vive en un cuartito sucio, en una quinta grande de barrio. Solo tiene un amigo que lo apoya económicamente. Los demás saben que a Magallanes no le va bien en la vida.

Rol en la narración: Protagonista.

Rol en la historia: Magallanes es un exmilitar, subalterno del coronel Rivero en Ayacucho durante el Conflicto Armado Interno en el Perú. Trabaja a medio tiempo como taxista y como acompañante del coronel Rivero. A raíz de su encuentro con Celina, una mujer de la que se enamoró en el cuartel decide chantajear al hijo del coronel para no divulgar la noticia a la prensa de que su padre, el coronel, abusó de Celina cuando era una menor de edad.

5.2.3 Arco de personaje de Magallanes

El film *Magallanes* presenta un arco de personaje negativo de desilusión, ya que el protagonista, Magallanes, es un exmilitar convertido en taxista que ejecuta un plan para obtener dinero mediante el delito, y así ayudar económicamente a Celina. Sin embargo, Celina lo rechaza y Magallanes se da cuenta de que el dinero no podrá redimir sus culpas.

5.2.4 Estructura del arco de personaje de Magallanes

El film *Magallanes* tiene dos plots que guían la trama, uno principal o exterior y otro interior.

5.2.4.1 *Relacionado al plot principal:*

Los elementos que la componen son la mentira, el deseo y la verdad.

La mentira que cree Magallanes al inicio de la trama es que puede burlar la ley para sacar beneficios, en este caso, conseguir de manera ilícita un dinero. Magallanes cree que es válido, siempre y cuando las autoridades no lo atrapen. Al final se da cuenta de que sus acciones ilícitas perjudican a los demás, y que a pesar de que no lo atrapen in fraganti, un delito sigue siendo un delito. En este caso, el protagonista supera la mentira en la que creía y empieza a creer en una verdad. Este es un arco positivo, pues de creer que cometer delito es permitido, el protagonista pasa a creer que está mal cometerlos.

5.2.4.2 *Relacionado al plot interior:*

Se refiere al viaje interior del personaje. Los elementos que la componen son el fantasma, la mentira, el deseo y la necesidad.

En el film *Magallanes*, el protagonista cree haber sido el salvador de Celina, a quien dejó escapar del cuartel; pero tras una serie de revelaciones se expone que Magallanes la dejó huir a cambio de favores sexuales. Magallanes comprende que lo que hizo estuvo mal porque lastimó a Celina. Magallanes es consciente de que no fue su salvador, sino su abusador y se muestra arrepentido.

Ambos plots están relacionados a cierta visión del mundo de Magallanes, que se puede transgredir la ley siempre y cuando nadie se entere. Esa creencia une el plot principal con el interior, pues en el primero inicia la historia y toda la trama del chantaje y del

secuestro; y en el segundo, es el impulso que lo lleva a querer ayudar a Celina y a confesarle su amor, lo que llevará luego a descubrir la verdad trágica de que Celina lo ve como su abusador. En este caso, el plot interior presenta un arco negativo de desilusión. Justo cuando se reconoce como su abusador, se ve determinado a buscar conscientemente su redención. Como último recurso, Magallanes confiesa su delito del pasado ante la policía, pero es en vano. Internamente, no logra redimirse. Sus delitos pesan sobre su conciencia a pesar de haber confesado.

5.2.5 Etapas del desarrollo de personaje en Magallanes

En esta parte se identifican las seis etapas por las que atraviesa el protagonista, según el esquema de desarrollo de personaje de Michael Hauge.

1. **El establecimiento:** Magallanes es un taxista que vive solo y sin dinero. Cree que un delito solo es un delito si lo atrapan in fraganti.
2. **La nueva situación:** Al encontrarse con Celina, sus deseos de cambiar su situación económica afloran, y decide realizar un chantaje para conseguir dinero.
3. **El Progreso:** Al no salir bien el chantaje desiste, regresa a su esencia y trata de obrar bien para ayudar a Celina.
4. **Complicaciones:** Sentirse rechazado por Celina lo empuja a nuevamente a caer en su identidad y a romper la ley. Magallanes planea el secuestro.

5. **Empuje Final:** Magallanes es atrapado por la policía, acepta su culpa y se muestra arrepentido, desea reparar los daños e ir a la cárcel por lo que le hizo a Celina.
6. **Las Repercusiones:** Magallanes es consciente de sus delitos a pesar de no pagar por ellos.

Tabla 7 6 etapas del desarrollo de personajes en el film *Magallanes*

6 Etapas de desarrollo de personaje (Magallanes)						
Establecimiento	Nueva Situación	Progreso		Complicaciones	Empuje Final	Repercusiones
Magallanes vive en su identidad. El conformismo. Es taxista y trabaja para el coronel	ver a Celina queriendo cambiar su situación económica lo hace desear lo mismo	Por un momento Magallanes se da cuenta que la extorsión no es el camino y desiste	Magallanes defiende a Celina y descubre que ella tiene un hijo enfermo, sus deseos de ayudarla incrementa	En su identidad, Magallanes comete un secuestro y obtiene el dinero, se lo quiere dar a Celina pero ella no lo acepta Celina le hace ver que Magallanes le hizo daño pero él aun quiere resarcirse dándole el dinero	Magallanes, le pide perdón a Celina, arrepentido confiesa a la policía haber abusado de Celina en el pasado.	Magallanes es consciente de su delito, pero a pesar de estar en su esencia, no logra ninguno de sus objetivos
Oportunidad Su encuentro con Celina	Cambio de planes La extorsión		Punto de no retorno La revelación de su identidad y el rechazo de Celina	Gran Revés Magallanes es capturado por la policía	Climax Magallanes es dejado en libertad	

5.2.6 Estructura narrativa de *Magallanes*

Magallanes puede dividirse en tres actos claramente.

Tabla 8 Conflictos externo e internos en el acto 1

CONFLICTOS	ACTO 1		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Magallanes es un taxista de bajos recursos	Magallanes se encuentra a Celina y se entera que tiene problemas económicos	Magallanes convence a su hermana de chantajear al hijo del coronel, cuyo padre abusó de Celina en el pasado
INTERNOS	Magallanes vive en el conformismo	Magallanes despierta su interés por mejorar su situación económica	Magallanes cree que el chantaje solo es un delito si lo atrapan

Tabla 9 Conflictos externo e internos en el acto 2A

CONFLICTOS	ACTO 2 A		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE

EXTERNOS	El hijo del coronel llama a Magallanes para constatar la versión de los chantajistas	Magallanes se ve obligado a apoyar a la policía para frustrar el chantaje y logra quedarse con el dinero	Magallanes descubre que el dinero obtenido son puros recortes de papel
INTERNOS	Magallanes cree que ya lo atraparon	Magallanes se siente ganador al burlar la ley	Magallanes está molesto, nada le sale bien

Tabla 10 Conflictos externo e internos en el acto 2B

CONFLICTOS	ACTO 2 B		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Magallanes defiende a Celina, le ofrece su ayuda, pero ella lo rechaza	Magallanes ayudado por Ocharán secuestra al abogado	Magallanes consigue el dinero del rescate
INTERNOS	Magallanes quiere revertir el rechazo de	Magallanes se entrega completamente a su forma de pensar que el	Magallanes prueba de manera

	Celina	fin justifica los medios	contundente que su forma de hacer las cosas sí funciona
--	--------	--------------------------	---

Tabla 11 Conflictos externo e internos en el acto 3

CONFLICTOS	ACTO 3		
	APERTURA	ACONTECIMIENTO	CIERRE
EXTERNOS	Magallanes le entrega el dinero a Celina por intermedio de su vecina	La policía atrapa a Magallanes debido a la denuncia de Celina	El abogado no presenta cargos y Magallanes es dejado en libertad
INTERNOS	Magallanes toma conciencia de que le hizo mucho daño a Celina y necesita su perdón	Magallanes avergonzado y dolido por todo lo que ha ocasionado está dispuesto a ir a la cárcel	A pesar de su arrepentimiento y confesión, Magallanes se queda con la culpa en su consciencia

Planteamiento (Acto 1):

En esta parte, el film *Magallanes* establece a su protagonista, un exmilitar que trabaja a medio tiempo atendiendo a un excoronel del ejército, y el resto del día haciendo taxi por las zonas más populosas de Lima. Magallanes es un hombre solitario y de bajos recursos, a quien no le va bien en la vida.

Incidente incitador: Este momento se produce cuando el protagonista se encuentra con Celina en su taxi. Magallanes la reconoce, pero ella no se percata. Este encuentro perturba a Magallanes.

Primer punto de giro: Se produce cuando el protagonista le dice a su hermana Hermelinda que lo ayude a chantajear al doctor Rivero, el hijo del coronel para el que trabaja, y quien abusó de Celina en el cuartel cuando esta era menor de edad, durante los años de la lucha antisubversiva.

Nudo (Acto 2):

Aquí se producen una serie de eventos y revelaciones que complican el camino del protagonista para alcanzar sus objetivos. La policía empieza a sospechar de Magallanes, pues creen que él está detrás del chantaje. Se dan dos momentos principales.

Punto medio: Magallanes se da cuenta de que, si no toma medidas más serias, no podrá conseguir el dinero; así que decide secuestrar al doctor Rivero con la ayuda de su amigo Ocharán.

Punto bajo: hacia el final del segundo acto, Magallanes es capturado por la policía luego que consiguiera el dinero y se lo entregara a Celina; pero ésta ha decidido denunciarlo. Magallanes se encuentra solo y a punto de ir a prisión.

Desenlace (acto 3):

El tercer acto del film es relativamente corto. Se produce en la comandancia, donde la policía lo ha llevado para encararlo con Celina y el doctor Rivero. Este último decide no poner cargos.

Clímax: Viéndose en libertad y consciente del daño irreparable hacia Celina, Magallanes decide confesarle a la policía que abusó de ella cuando estaba en el cuartel. Sin embargo, el comandante le dice que como nadie lo busca por ese delito, se tiene que ir.

5.2.7 Segmentación por secuencias del film *Magallanes*

Esta parte del presente estudio está relacionado con el análisis de la estructura narrativa del film, es decir, cómo está compuesto el relato. Se han considerado las secuencias relacionadas al plot principal (secuestro y chantaje) y las del plot interior (relación de Magallanes con Celina).

La concatenación de las escenas del film *Magallanes* en torno a una misma idea va a permitir agrupar varias secuencias. Si bien pueden diferir un poco en la idea, la relación es la misma. Como ya se ha hecho hincapié, las primeras secuencias del film giran en torno al sorpresivo encuentro de Magallanes con Celina, y continúan con una secuencia de este

siguiéndola hasta llegar a su casa. Este nivel de agrupamiento no ha sido posible en el análisis del film *Perro guardián*, pero el poder hacerlo habla de una fluidez narrativa que está presente incluso en su escaleta.

A continuación, se presenta la segmentación de las secuencias de *Magallanes*.

El encuentro con Celina: Comprende las escenas 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14 y 15. Esta secuencia se desarrolla desde que Magallanes empieza a hacer taxi, hasta cuando regresa a su cuarto y ve la fotografía de Celina con el coronel. Como puede notarse, la escena 11 ha sido excluida porque solo se ve a Magallanes pensativo, recostado en su auto. La sensación que da esta pequeña escena es que de todas maneras está ligada a los acontecimientos previos. Sin embargo, para ser estrictos con el sistema propuesto, se le ha excluido. En todo caso, dicha escena puede ser considerada de catálisis para el protagonista, al experimentar un impacto emocional bastante fuerte. Aun así, representa la transición a la siguiente secuencia en el evento del producto de belleza.

En esta ocasión se van a incluir en la descripción las secuencias que no han sido resaltadas, por no pertenecer a ninguna de las dos categorías que se ha elegido para estudiar las secuencias, pero que no se pueden dejar de mencionar. Son las siguientes:

La secuencia con Ocharán compuesta de dos escenas.

La secuencia breve de Magallanes retornando a su casa.

La secuencia de Magallanes con el coronel, haciendo taxi y retornando a casa.

El motivo para mencionarlas es que estas tres secuencias muestran claramente el inicio, el nudo y el desenlace; y proyectan en la audiencia una idea bien definida, que va construyendo el universo ficcional de *Magallanes* con claridad.

El chantaje: es la siguiente gran secuencia que transmite una idea redonda de principio a fin. Comprende desde que Magallanes se alista y va a la casa de su hermana para proponerle el chantaje al doctor Rivero, hasta la escena en la que su hermana Hermelinda realiza la llamada de chantaje al hijo del coronel, el doctor Rivero. Abarca las escenas 30, 31, 32, 33 y 34. Esta secuencia se ve interrumpida por una colateral donde se ve a Celina en su día a día; luego de eso, continúa con las escenas 40, 41, 43 y 44. Hay un montaje paralelo en donde se ve a Celina, y la secuencia se reanuda con la escena 46, 47, 48 y 49. Todas esas escenas describen el proceso del chantaje, desde que Magallanes va a dejar la carta a las oficinas del doctor Rivero, pasando por la compra del celular para realizar esta acción, hasta el chantaje mismo.

La escena 49, donde se da la llamada de chantaje, sirve de concatenación para la siguiente secuencia. Se trata de la llamada del doctor Rivero a Magallanes pidiéndole que vaya a su casa.

La entrega del maletín: Inicia desde el primer interrogatorio del mayor Medina a Magallanes, pasando por la secuencia de la entrega del maletín en Polvos Azules, hasta la escena en la que Magallanes y Hermelinda se dan cuenta de que el dinero son recortes de papel. Comprende desde la escena 50 hasta la 64. Esta última funciona a modo de catálisis, donde se ve a Magallanes hacer una llamada al doctor Rivero, pero no se atreve a hablarle.

Con eso se da por terminada la idea del chantaje en el film. Esta secuencia del maletín puede considerarse una subsecuencia dentro de la secuencia mayor, llamada El Chantaje.

Los matones: Esta secuencia inicia con Magallanes vigilando a Celina, y comprende también la escena cuando se pelea con los matones; y termina cuando Magallanes está en su cuarto, dibujando al hijo de Celina. Comprende desde la escena 66 a la 69.

Luego hay una secuencia entre Magallanes y el coronel que sirve de transición. En esa escena Magallanes habla de Celina y su hijo, por lo que la relación temática aún persiste.

El corte de pelo: Inicia desde que Magallanes se compra ropa. Luego viene una secuencia de montaje en la que Celina le corta el pelo y la barba. Magallanes le revela su identidad y ella lo echa de su local, cerrándole la puerta en la cara. Todo esto comprende las escenas 73, 74 y 75.

Le sigue una escena entre Magallanes y Ocharán, quien está ebrio y habla de sus deseos de volver a la época de la guerra.

Le sigue una secuencia con Celina, que tiene una crisis de ansiedad y corre hacia la cima de un cerro. Esta secuencia se puede considerar como la catálisis provocada por el encuentro con Magallanes en una escena previa.

El secuestro: comprende desde que el doctor Rivero sale de su casa y es secuestrado por Ocharán y Magallanes, hasta la obtención del dinero del rescate. Comprende las escenas 77 y 78; y desde la 81 hasta la 91.

Se debe mencionar que hay una escena que interrumpe esta secuencia, donde Celina trata de negociar con la señora Connie su deuda.

También hay una escena colateral que no involucra a Magallanes, en la cual Ocharán abusa sexualmente del doctor Rivero, pero se la ha incluido en esta secuencia porque está relacionada al secuestro.

Una vez que Magallanes logra esquivar el interrogatorio del mayor Medina y tiene el dinero a salvo en su poder, es que se puede dar por concluida esta secuencia.

La verdad sobre lo que pasó en el cuartel: esta secuencia inicia con la escena donde Magallanes le entrega el dinero a Celina y ella lo rechaza. Aquí ella le cuenta que Ocharán la abusó y que solo tuvo relaciones con Magallanes porque quería escapar del cuartel. Le sigue una escena en la que Magallanes y la vecina de Celina se miran. Esta secuencia está comprendida por las escenas 92 y 93. La escena 94 funciona a modo de catálisis para Magallanes luego de la última escena con Celina, y sirve como transición para la secuencia en la que Magallanes va donde Ocharán para golpearlo. Como ya se ha dicho, esta secuencia de la golpiza se intercala con la escena entre Celina y su vecina. Es una escena que no está considerada dentro de la secuencia, pero aun así hay que rescatar que sí mantiene cierta conexión con la secuencia anterior, porque se habla del dinero que Magallanes le acaba de dejar. Esto quiere decir que no necesariamente las escenas sueltas que separan alguna secuencia son meras interrupciones de la acción dramática; también pueden contribuir a expandir la idea de una secuencia. Por lo tanto, contribuiría a la conexión emocional con la

audiencia. La secuencia sobre la verdad de lo que pasó en el cuartel termina cuando Magallanes se va caminando, luego de golpear a Ocharán.

La denuncia: Esta secuencia, a simple vista, parece que se produjera de manera aislada, pero la verdad es que está conectada con una escena previa en la que se ve a la vecina entregándole el dinero a Celina. La denuncia se produce como consecuencia directa de que Celina llega a recibir el dinero ilícito de Magallanes.

Esta secuencia comprende desde que Magallanes es atrapado por el mayor Medina, pasando por la confrontación con el doctor Rivero y Celina, la confesión del abuso que cometió Magallanes contra Celina; hasta la secuencia en la que se ve a Magallanes saliendo libre de la comandancia. Esta secuencia se compone de las escenas 98, 99 y 100.

En la escena final, Celina está abriendo la puerta de su local.

Se puede apreciar que las secuencias guardan una causalidad y una lógica que impulsa el relato siempre hacía adelante. Todas las secuencias están concatenadas, siguiendo una determinada acción dramática; y si no, las secuencias involucran eventos y personajes relacionados con el conflicto externo principal. Por otro lado, se puede apreciar que las líneas narrativas que componen el film (relación con Celina y actos delictivos de Magallanes) tienen una presencia bastante balanceada y se intercalan de manera proporcionada en la trama. Esto quiere decir que ambos conflictos que se narran, uno que es más externo y el otro que atañe al mundo interno del protagonista, tienen el mismo nivel de importancia dentro de la trama.

5.2.8 La trama de *Magallanes*

La tercera gran variable es la trama que nace de la interacción entre eventos del relato y las decisiones/acciones del personaje protagónico. Se van a establecer dos tipos de estrategias para su construcción. A continuación, se analiza el tipo de trama construido en el film *Magallanes* a partir de sus estrategias emocionales de estructuración (construcción) y dramatización.

5.2.8.1 *Estrategias emocionales para su construcción:*

Magallanes es un film que tiene un equilibrio en sus estrategias emocionales, tanto de carácter direccional y como dimensional.

Por su direccionalidad: *Magallanes* es un thriller y a la vez es un drama. Dentro del espectro del thriller, ese film es más de acción y suspenso. Entre sus características principales, se encuentra el de tener un inicio rápido y el de poseer varias escenas de suspenso. Entre las secuencias que destacan está la de Polvos Azules, cuando Magallanes hace el amague de ayudar a la policía, para finalmente quedarse con el dinero (evento que luego servirá para crear un revés emocional, cuando Magallanes descubra que en el bolso no hay dinero). Pero a la vez es un drama que ahonda en el pasado trágico del protagonista y de Celina. La vida de ambos está conectada por eventos dolorosos del pasado, en donde ha habido abuso sexual por parte de los militares.

La figura del comandante aparece siempre para generar conflicto y suspenso a la trama, y suscitar en el espectador una sensación de angustia por el futuro del

protagonista. Las secuencias están armadas para mostrar al protagonista realizando el plan para conseguir el dinero, y a la policía tratando de acorralarlo, lo que crea la sensación de peligro sobre Magallanes y de que está a punto de ser descubierto.

Por su dimensionalidad: al ser un thriller, *Magallanes* presenta a su protagonista con sus ambivalencias, en este caso, morales. Si bien el protagonista posee características que ayudan a empatizar con él, también se lo presenta con sus defectos y sus debilidades. Magallanes desea conseguir el dinero; su motivación es ayudar a Celina porque en el fondo sigue enamorado de ella. Sabe que en el pasado abusó de Celina, pero esto lo sabe de manera subconsciente, no es muy consciente del daño que le ha ocasionado. Los eventos traumáticos de su pasado como militar lo han perfilado como un hombre que está dispuesto a romper la ley para salirse con la suya. Magallanes cree que un delito solo es tal si es que lo descubren. Si bien se conmueve por ver a Celina luchar por conseguir dinero, a la vez está dispuesto a hacer cosas malas para ayudarla. Se demuestra así una contradicción del personaje, lo que le da mayor dimensión y profundidad.

5.2.8.2 Estrategias emocionales en su dramatización:

El film *Magallanes* tiene un estilo narrativo que evidencia las motivaciones del protagonista. Las acciones y eventos que presenta están orientados a generar tensión dramática de dos distintas formas.

Tensión dramática por desequilibrio o perturbación interna.

El dilema. En *Magallanes*, al inicio, no hay un dilema fuerte que enfrente al protagonista. Magallanes decide ayudar a Celina a costa del doctor Rivero y su padre, quienes le dan trabajo. Para Magallanes, el chantaje es justificado, porque lo que hizo el coronel, abusar de una menor, es un delito mayor; pero sobre todo porque Magallanes piensa que solo si lo atrapan chantajeando al doctor Rivero, ese acto se convierte en delito. Sin embargo, las cosas cambian para Magallanes cuando el doctor Rivero le pide que ayude a la policía y le dice que él mismo haga la entrega del dinero a los chantajistas. Magallanes está en un dilema, porque por un lado no puede dejar que descubran que él es el chantajista; y por otro lado, no puede ayudar a la policía y permitir que ellos se queden con el dinero.

La decisión/acción. Por un lado, está el doctor Rivero y su padre; por el otro, una desvalida Celina que necesita dinero para poder salvar su local. La decisión de Magallanes parece fácil, más aun sabiendo que para él traspasar la raya de lo legal y lícito no es algo tan grave. Se ve al personaje chantajear al doctor Rivero, yendo a sus propias oficinas a dejarle una carta exigiéndole el dinero a cambio de su silencio. Todas estas decisiones y acciones van revelando su visión del mundo y buscan una generación de sentido en los espectadores.

La resolución. El protagonista es denunciado ante la policía y sus delitos son expuestos por primera vez. Al verse libre, se percibe que Magallanes no está contento con la decisión final y que se quedará sin pagar sus culpas, algo que necesita con urgencia para recuperar su equilibrio interno. Aquí se produce un momento culminante de crisis. Su dilema se intensifica. No quiere sentirse culpable, necesita redimirse y quiere ir a la cárcel, pero no se atreve a decir lo que hizo en el pasado. Magallanes ya no puede contenerse más y decide confesar sus delitos del pasado (abuso sexual de Celina), esperando que lo condenen; sin

embargo, nuevamente es dejado en libertad. Esto representa un desencanto y una desilusión de Magallanes hacia la justicia y hacia él mismo.

Tensión dramática por impulso dramático.

Este tipo de tensión se da cuando la serie de eventos hilan la trama en una cadena lógica de causa y efecto, que mueven el relato hacia adelante. Los eventos que se encuentran en *Magallanes* son los siguientes:

La crisis. Este momento se produce cuando Magallanes le revela su identidad a Celina para ofrecerle su ayuda, pero solo encuentra rechazo. La trama coloca al protagonista en una situación límite, en la que está a punto de perder a Celina si es que no toma medidas más serias para conseguirle el dinero. El rechazo de Celina se convierte en una estrategia emocional necesaria y lógica, para generar tensión dramática por impulso dramático.

La decisión / acción. Ante la situación de crisis, Magallanes decide enfrentar su dilema de manera radical, con tal de salvar su situación con Celina. El evento del chantaje no es suficiente, así que decide secuestrar al doctor Rivero con la ayuda de Ocharán, quien golpea y tortura al hijo del coronel; de esa manera, logra conseguir el dinero. Magallanes consigue su objeto de deseo.

La resolución. Lo que le da impulso a la trama en la parte final es el hecho de que el doctor Rivero no ponga la denuncia contra Magallanes. Este suceso da pie a que Magallanes confiese haber abusado sexualmente de Celina en el pasado. Si el doctor Rivero proseguía con la denuncia, Magallanes iba a la cárcel por haber chantajeado y secuestrado al doctor

Rivero; sin embargo, esa no era la necesidad dramática de Magallanes. Él quería reconocer sus culpas y redimirse por el abuso que cometió contra Celina en el pasado.

5.2.8.3 *Estrategias emocionales en su unidad interna:*

En el caso de *Magallanes*, el conflicto externo y el conflicto interno se relacionan, pues la motivación del protagonista las une. A nivel de la trama principal, Magallanes quiere conseguir el dinero para ayudar a Celina, porque ella es su motivación. A nivel de trama interior, Magallanes quiere ayudar a Celina porque en el fondo quiere redimir sus culpas por los abusos que cometió contra ella en el pasado. Que la motivación de Magallanes (Celina) sirva de pivote entre la trama interior y la trama principal, convierte el film en una trama con mayor unidad interna. Magallanes, al confesar sus delitos, ha emprendido una acción moral nueva que va acorde a su transformación, que es la de un hombre arrepentido que reconoce sus delitos y está dispuesto a redimirse. Esta coherencia en el desenlace contribuye a la unidad interna.

5.3 **Construcción de la trama de *Magallanes* a partir de la interacción arco de personaje / estructura narrativa**

En el siguiente apartado del presente estudio, se definirán los elementos que componen la estructura del arco de personaje y los cinco principales puntos de giro de la estructura narrativa, para luego analizar cómo se da la interacción de ambas variables en la construcción de la trama de *Magallanes*.

5.3.1 Dramatización de los cuatro elementos del arco de personaje de Magallanes

Tal y como se realizó con el film anterior, a continuación, se procede a identificar los cuatro elementos que conforman el arco de personaje: el fantasma, la mentira, el deseo y la necesidad. Debido a que estos elementos forman parte del interior del personaje, de su mundo psicológico, es necesario que el autor del film o el guionista los dramatice a través de acciones, eventos y diálogos, para que puedan generar el efecto de sentido deseado en la audiencia.

El objetivo principal de que estos elementos que componen al personaje lleguen a la mente de la audiencia, es que a través de ellos se logre una absorción de la narrativa mucho más profunda, y que los personajes y las situaciones que se viven en la trama se muestren a su público más vívidas e intensas. La comprensión del mundo interno del personaje apunta a generar una fuerte conexión emocional con la audiencia. A continuación, se identifican los cuatro elementos del arco de personaje del protagonista del film *Magallanes*.

5.3.1.1 *El fantasma: Magallanes cometió abuso sexual contra Celina cuando era militar.*

En la escena 7, una joven ingresa al taxi de Magallanes. En la escena 8, Magallanes ve el rostro de la mujer que ha subido a su taxi por el espejo retrovisor y parece reconocerla; pero él le esconde el suyo y evita que ella lo vea. Magallanes se ve visiblemente perturbado.

En la escena 15, se confirma el vínculo de Magallanes con Celina, cuando él rebusca entre sus cosas y encuentra un dibujo y una fotografía de ella, más joven, semidesnuda, en compañía de un hombre.

Luego, en la escena 17, Magallanes le cuenta a su amigo Milton Ocharán que se encontró con Celina, y le menciona que esa joven era la mujer del coronel. Allí se comprende que el hombre de la foto es el coronel. Para entonces, ya se sabe que Magallanes acompaña a un hombre de la tercera edad en silla de ruedas, a quien saluda como su coronel. Magallanes le cuenta a Ocharán que no dejó que Celina lo viera y le escondió el rostro. Se instala en la mente de la audiencia que entre Magallanes y Celina ha sucedido algo en el pasado que al primero le cuesta afrontar. Este es un indicio de la presencia del fantasma que ha llegado a perturbar al protagonista.

En la escena 20, Magallanes observa, lleno de angustia, el dibujo de Celina. Trata de dormir, pero luce desencajado, empapado en sudor. La dramatización de que el encuentro con esa mujer significó un golpe duro a su interior está bastante bien lograda.

Luego, desde la escena 40 hasta la 46, se desarrolla la secuencia del chantaje, en donde se dan detalles del abuso del que fue víctima Celina por parte del coronel Rivero en el cuartel, cuando ella era menor de edad. En la escena 52, cuando el doctor Rivero, hijo del coronel, llama a Magallanes a su casa para ser interrogado por el mayor Medina con motivo del chantaje del que ha sido víctima, Magallanes es obligado a contar lo que sucedió con Celina en el cuartel. Se confirma que Celina fue abusada por el coronel, y que un día la joven escapó y nadie nunca supo cómo.

En la escena 70, Magallanes le cuenta al coronel que fue él quien dejó escapar a Celina. Se conoce de esa manera un detalle más de lo que sucedió realmente en el pasado. En la escena 74, Magallanes le revela a Celina su identidad. Por la reacción de rechazo de ella, se

entiende que Magallanes no se ha portado bien con Celina, quien parece tener una animadversión muy fuerte hacia el protagonista. En la escena 92. Magallanes va a darle a Celina el dinero que consiguió producto del secuestro, pero ella lo rechaza. Magallanes le da a entender que siempre la quiso. Luego se descubre que Magallanes dejó escapar a Celina del cuartel mediante un chantaje sexual, con lo que se confirma que es un chantajista desde hace mucho tiempo. Además, Celina le cuenta a Magallanes que Ocharán también la abusó.

La última referencia al fantasma la hace el mismo Magallanes hacia el clímax de la película, cuando le confiesa al mayor Medina que él abusó de Celina en el pasado, siendo ella menor de edad. Se puede notar que el film constantemente se remite al pasado de Magallanes. El fantasma es una pieza fundamental de la trama.

5.3.1.2 *La mentira: Un delito es un delito solo si te atrapan in fraganti.*

En la escena 34, Magallanes hace la declaración de su mentira, pero no es consciente de ella. Trata de convencer a su hermana Hermelinda de que lo ayude a chantajear al doctor Rivero. Ella le dice que el chantaje es un delito, a lo que Magallanes le responde que si los atrapan es un delito; de lo contrario, es un billeteazo.

La mentira funciona en Magallanes como el escudo que le impide ver que los delitos o crímenes que comete son tales, porque para ser considerados delitos, la autoridad policial tendría que atraparlo. Se entiende que de esa manera se ha conducido siempre. Creer en esa mentira es lo que blinda a Magallanes para actuar de manera ilícita y tratar de conseguir su objetivo rompiendo la ley. Si desea chantajear para obtener algo, no tendrá problemas porque

creer en algo que lo blinda. Si esa mentira no existiera, el personaje sabría que en el pasado cometió delitos. La mentira lo protege del fantasma de su pasado.

Crear en esa determinada mentira ha puesto a Magallanes en el lugar en el que está. En una sociedad en donde se hace valer la ley, Magallanes no puede cometer delitos como sí lo hacía en el pasado, estando en el cuartel. Eso explica que, en la Lima actual, Magallanes no haya logrado nada. Esa creencia de actuar violando la ley lo ha inmovilizado en el presente. Ese es su gran defecto o talón de Aquiles.

Por otro lado, la mentira ha llevado a Magallanes a chantajear y a secuestrar, con tal de conseguir el dinero. Queda establecido que la mentira es parte fundamental de las decisiones del protagonista. Haber establecido que esa es su mentira, hace que el personaje Magallanes actúe de determinada manera para alcanzar sus objetivos.

5.3.1.3 *El deseo: conseguir el dinero para ayudar a Celina.*

La caracterización de Magallanes informa a la audiencia de que es un hombre de bajos recursos que hace taxi con un auto alquilado que no puede pagar. Es un hombre que no ha podido lograr nada en su vida, sus días son iguales y sigue viviendo solo, lleno de carencias económicas; y encima de todo, es humillado por su coronel. Este es el problema en el que ha caído gracias a la mentira en la que cree.

A pesar de que el film se preocupa en la caracterización del personaje y su entorno, para que la dramatización de su carencia económica sea evidente para la audiencia, el protagonista mismo lo anuncia en la escena 34, con su hermana Hermelinda, cuando él está tratando de convencerla para que lo ayude a chantajear al doctor Rivero. Hermelinda le

pregunta por qué recién ahora se le ocurre hacer el chantaje, a lo que Magallanes responde que “se cansó de estar misio”. En esa escena, se establece además que, si el plan funciona, significaría para ambos un billeteazo. El film establece claramente que Magallanes busca el dinero. Esta claridad en el deseo contribuye en la generación de suspenso.

Por ejemplo, en la escena 53, Magallanes es obligado a ayudar a la policía para burlar a los chantajistas. El doctor Rivero le dice que le cuide el dinero que está en la maleta, porque se lo tiene que traer de vuelta. Magallanes quiere el dinero, pero el doctor Rivero también. La dramatización del conflicto resulta evidente para la audiencia. En la escena 54, cuando Magallanes está en el auto esperando las ordenes de la policía y la llamada de los chantajistas, con el bolso con el dinero en el asiento del copiloto, es una escena intensa que genera suspenso, porque a su lado está el objeto de deseo y al mismo tiempo está rodeado por varias personas que se lo quieren arrebatar. Esta secuencia es una dramatización de su mentira, porque debe burlar a la autoridad para que no lo atrapen en su delito, pues solo si lo atrapan es delito, según Magallanes.

Es importante anotar que las acciones que realiza Magallanes cobran verdadero sentido, cuando se comprende a cabalidad la motivación de ese deseo. Magallanes no solo busca el dinero, sino que lo busca para algo, para alguien; tiene un propósito.

5.3.1.4 La necesidad: darse cuenta de que haber abusado de Celina fue un delito, aunque no lo hayan atrapado in fraganti.

En la escena 92, Magallanes va donde Celina para ofrecerle el dinero que consiguió producto del secuestro al doctor Rivero. Celina lo rechaza y se ve obligada a revivir el

fantasma del pasado. Magallanes se da cuenta que Celina solo se acostó con él porque le prometió que la dejaría escapar del cuartel. Magallanes no podía entender por qué Celina había estado tantas veces con el coronel, y no podía estar una sola vez con él. Celina le dice que simplemente no quería estar con nadie, ni con el coronel, ni con Magallanes, ni con Ocharán. Magallanes se da cuenta que lastimó a Celina en el pasado y promete no molestarla más.

Luego, en la escena 99, Magallanes es llevado ante la policía a declarar cuando se descubre todo su plan. Al final, es dejado en libertad, pero Magallanes termina confesando al mayor Medina que abusó de Celina cuando era menor de edad en el cuartel, y que le había prometido dejarla huir si accedía a estar con él. Que Magallanes confiese su delito es una dramatización de la necesidad interiorizada; en otras palabras, Magallanes tomó conciencia en la escena 92 de que abusó de Celina en el pasado, pero para que quede representado ante la audiencia, se colocó al protagonista en una situación en la que confiesa su delito a la policía para que se entienda que está arrepentido y que quiere pagar por lo que hizo. De esta manera, su creencia sobre lo que es delito (la mentira) y su delito propiamente dicho, el abuso a Celina, (el fantasma) quedan resueltos, lo que confirma que su necesidad siempre fue aceptar haber abusado de Celina.

5.3.2 Los cuatro elementos del arco de personaje a lo largo de la estructura narrativa de *Magallanes*

En esta parte del estudio, se analiza cómo están contruidos los cinco puntos clave de la estructura narrativa del film (incidente incitador, primer punto de giro, punto medio, punto

bajo y clímax) y su relación con los cuatro elementos identificados del arco de personaje (fantasma, mentira, deseo y necesidad). Debe recordarse que, según el presente estudio, se ha establecido que cada punto de giro de la estructura narrativa es una oportunidad de conectar emocionalmente con la audiencia. Cada punto de giro es un conflicto que repercute en el mundo interior del protagonista; y éste, de acuerdo a cómo esté construido, tomará decisiones y realizará acciones que irán moviendo la trama hacia adelante y a su vez marcando la transformación de su arco interno.

Cabe resaltar que estos cinco puntos son los cinco núcleos del relato, que cumplen con el paradigma de los guiones cinematográficos narrativos que proponen teóricos del guion como Michael Hauge, Syd Field o Robert McKee. Los cuatro elementos del arco de personaje se basan en las propuestas de K. M Weiland. A continuación, se realiza el análisis de la construcción de los puntos de giro y su relación con el arco de personaje en el film *Magallanes*.

5.3.2.1 *Incidente incitador: Magallanes se encuentra con Celina.*

Cuando se llega a esta escena, se sabe que Magallanes es un taxista, que aparentemente tiene el trabajo de trasladar a un hombre anciano en silla de ruedas, a quien se dirige como su coronel. Magallanes tiene un auto algo viejo, y su ruta es por la periferia de Lima, la zona más populosa de la capital. Ese hecho dramatiza muy bien el status social del protagonista.

El incidente incitador se da en la escena 7, cuando Magallanes recoge en su taxi a una mujer. El trayecto se da con normalidad hasta que Magallanes se percata por el espejo

retrovisor del rostro de la mujer. De inmediato, la reacción de Magallanes es esquivarle el rostro. Magallanes actúa sorprendido, angustiado, parece no querer ser visto por la mujer. La secuencia se prolonga por dos escenas más: una en la que Magallanes deja a la mujer en su destino y la otra en la que se le ve muy perturbado en su auto.

La idea que expresa esta secuencia es que el protagonista del film ha reconocido a la mujer que subió al taxi, pero ella no lo reconoce. Se entiende, además, que Magallanes no quiso que ella lo reconociera y logró su cometido. Por último, la audiencia entiende que ese encuentro ha significado para Magallanes una perturbación muy fuerte. La audiencia entonces se pregunta lo siguiente: ¿por qué Magallanes se ocultó de esa mujer? ¿Quién es ella? ¿Qué significa esa mujer para Magallanes para esconderse así?

Interesante anotar aquí que ese encuentro significa una perturbación del fantasma de Magallanes, aunque eso no lo sabe aún con certeza la audiencia, pero el autor va colocando esta perturbación dentro de la narrativa, de la trama, porque se promete revelarlo a la audiencia más adelante. En otras palabras, el incidente incitador en el film *Magallanes*, es una promesa sobre la revelación del fantasma de Magallanes. Es importante que el autor sea consciente de eso para generar los efectos de sentido oportunos en el público.

5.3.2.2 *Primer punto de giro: Magallanes chantajea al doctor Rivero.*

Al llegar a este punto, ya se ha respondido en parte la curiosidad de la audiencia sobre la identidad de esa mujer y su relación con Magallanes. Son informaciones puntuales sobre el backstory del protagonista. En la escena 12, la audiencia aprende que es una mujer llamada Celina, que está a punto de perder su negocio de peluquería porque tiene problemas

económicos. Magallanes la sigue hasta su local en una escena posterior. En la escena 15, Magallanes guarda entre sus cosas un dibujo de esa mujer, y una fotografía en la que se le ve desnuda, sentada en las piernas de un hombre. En la escena 20, se revela que Celina, era la mujer del coronel, y Magallanes se siente muy perturbado cuando piensa en ella. La audiencia se pregunta: ¿por qué tanto interés por ella? ¿Por qué guarda un dibujo y una foto de ella entre sus cosas?

Luego de que el autor da a conocer todo el backstory, Magallanes decide pedirle ayuda a su hermana Hermelinda para chantajear al hijo del coronel. Al inicio se ha visto que Magallanes lleva en su taxi a un anciano de quien se deduce que se trata de ese coronel. Hermelinda no accede porque piensa que es un delito. Para Magallanes el chantaje es un delito solo si lo atrapan, de lo contrario “es un billetazo”.

Lo interesante de esta parte es cómo el guionista ha utilizado el fantasma, la mentira y el deseo para construir el primer punto de giro. De esta manera, se tiene que Magallanes usa el caso de Celina, quien representa su fantasma, para cometer chantaje (dramatización de la mentira), y conseguir el dinero que le hace falta (objeto de deseo). En conclusión, el primer punto de giro del film *Magallanes* logra perturbar tres elementos del arco de personaje: fantasma, mentira y deseo. Se genera la cuestión dramática central que es la siguiente: ¿logrará Magallanes conseguir el dinero?

5.3.2.3 *Punto medio: Magallanes secuestra al doctor Rivero.*

Al llegar a este punto, Magallanes no ha podido aún conseguir el dinero a través de sus métodos ilegales, que corresponden a su particular visión del mundo. La mentira en la

que cree ha sido puesta a prueba: él ha conseguido salir librado; sin embargo, no ha sido suficiente. Por otro lado, Magallanes se entera de que Celina necesita ayuda, porque le falta dinero y además tiene un hijo especial; así que decide presentarse ante ella y revelar su identidad. Magallanes le pregunta si se acuerda de él y si se olvidó de que la ayudó a escapar del cuartel (clara referencia al fantasma o backstory). Sin embargo, el enojo y la furia con la que Celina rechaza a Magallanes produce que la audiencia se pregunte a qué se debe tanto enojo y tanta ira. ¿Acaso no la ayudó a escapar del cuartel? ¿Por qué no está agradecida con él? Ese evento produce la decisión de Magallanes de secuestrar al doctor Rivero. En otras palabras, Magallanes, que estaba encaminándose en su esencia, retorna a su identidad, a creer en su mentira.

El punto medio es el momento en el que el protagonista toma la decisión de asumir un mayor compromiso con la causa para cumplir su objetivo. En el caso del film *Magallanes*, el protagonista, luego de enfrentar a su fantasma, decide entregarse a la mentira en la que cree e ir más lejos en sus delitos. Entonces decide secuestrar al doctor Rivero. (hay que recordar que el secuestro viene a ser la dramatización de la mentira). El autor de la historia está usando la mentira en la que cree el protagonista para impulsar la trama; en este caso, de que un secuestro solo es un delito si uno es atrapado in fraganti. El deseo sigue siendo el mismo, conseguir el dinero.

Se puede concluir que la construcción del punto medio del film *Magallanes* guarda relación con hasta tres elementos del arco de personaje (fantasma, mentira y deseo).

5.3.2.4 *Punto bajo: Magallanes es atrapado por la policía.*

Este plot point es el momento en el que el protagonista parece no tener salida; en muchos casos se ha quedado solo y sin el objeto de deseo. En *Magallanes*, el protagonista logra conseguir el dinero, pero decide entregárselo a Celina para ayudarla. En este momento se revela la razón por la que Celina le tiene tanta animadversión a Magallanes, a pesar de que fue él quien la ayudó a escapar del cuartel. Celina le dice que él le pidió tener intimidad y a cambio la dejaría escapar. Celina se sintió abusada porque ella no quería estar con él ni con nadie, solo quería huir. Magallanes toma conciencia del abuso que cometió contra ella, quien rechaza el dinero. Magallanes, al salir del local de Celina con el fajo de billetes, intercambia miradas con la señora Anita.

En la escena 96, la señora Anita trata de convencer a Celina de que acepte el dinero. Anita tiene el fajo que tenía Magallanes. La audiencia entiende que él se lo confió a la vecina para que se lo entregara. Para que esto resulte verosímil, el guionista ha presentado a la señora Anita como una vecina amable, desinteresada, muy preocupada por Celina, con un sentido maternal y además dueña de una bodega, una comerciante emergente que no tendría necesidad de robarle a nadie.

La señora Anita, en la escena 7, es la que embarca a Celina en el taxi de Magallanes y, además, le paga el viaje. En la escena 13, Anita recibe a Celina en su casa, como si hubiera estado cuidándola. Cuando los matones atacaron su local, la señora Anita estuvo acompañando a Celina; y cuando Magallanes llega donde Celina para entregarle el dinero, la señora Anita le pregunta a ésta si debe llamar a la policía y se coloca en actitud desafiante, se

nota que busca defenderla. Por último, en la escena 96, la señora Anita le entrega a Celina el dinero que le encargó Magallanes.

Toda esa construcción descrita en los párrafos superiores fue necesaria para que la escena 96 funcione y resulte verosímil. Esta escena, a su vez, hace posible la escena 98.

La escena 98 es la del punto bajo, cuando el mayor Medina entra al cuarto de Magallanes y le dice que lo acompañe a la comandancia, porque ya cayó su cómplice. Esta escena resulta ser una sorpresa tanto para Magallanes como para la audiencia. No se sabe cómo es posible que la policía se enterara de que Magallanes fue el culpable de todo. Se piensa que su cómplice pudo haberlo delatado, luego de la golpiza que le propinara. Se genera una interrogante, una necesidad de resolución, de responder ese pequeño enigma.

5.3.2.5 *Clímax: Magallanes confiesa que abusó de Celina en el pasado.*

En la escena 99, se revela que Celina decidió denunciar ante la policía a Magallanes (sorpresa). El doctor Rivero logra recuperar su dinero y decide no poner cargos contra Magallanes. La audiencia puede creer que el doctor Rivero no presentara cargos, porque está caracterizado como un hombre importante al que no le gusta el escándalo, y está dispuesto a pagar para que no se ventilen los delitos de su padre. Por otro lado, está la violación que sufrió el doctor Rivero a manos de Ocharán, y no quiere exponer que ha sido abusado.

Entonces, de esa manera, el guionista hace creíble que el doctor Rivero no presente cargos contra Magallanes. La interrogante dramática se contesta: Magallanes no consigue el dinero, pero tampoco va a la cárcel por lo que hizo. Es en ese momento, en el que la

necesidad de Magallanes es dramatizada: decide confesarle al mayor Medina que en el cuartel abusó de Celina cuando ella era menor de edad. Esta acción de Magallanes le demuestra a la audiencia de que él ya ha aprendido que un delito es un delito así no lo atrapan in fraganti. Eso significa que su mentira ha sido derrumbada, y encima lo hace confesando un hecho muy duro y traumático de su pasado, enfrentando a su fantasma. Cabe mencionar que, en esta escena, Celina da un discurso en quechua sobre los abusos de los que fue víctima en el pasado. A pesar de su confesión, Magallanes es puesto en libertad. En conclusión, el clímax remueve los cuatro elementos del arco de personaje.

5.4 Análisis comparativo de los films *Perro guardián* y *Magallanes*

Aunque el enfoque del presente estudio es de tipo narrativo, sobre la estructura del guion y la evolución dramática de sus protagonistas, es inevitable hacer comparaciones relacionadas en el campo social y político, al ser películas peruanas recientes que hablan de un pasado traumático como el del proceso de la violencia política ocurrida en el Perú. También se hacen estas comparaciones porque éstos hechos reales, en los que están basados ambos proyectos cinematográficos, repercuten en la construcción de la trama y de los protagonistas.

El hecho de que ambos films estén enmarcados años después de los hechos de violencia política, y que ambos tengan como personajes protagónicos a exmilitares que cometieron delitos contra los derechos humanos, condiciona la estructura narrativa y dramática del film; en otras palabras, condiciona el arco de sus personajes.

Por ejemplo, uno de los elementos del arco, que ya se ha discutido al respecto, es el del fantasma, que representa el backstory del protagonista, el pasado traumático que intenta evadir. Ambos personajes tienen dificultades para afrontar su pasado y se han puesto de manera inconsciente una mentira como escudo. En el caso de Miguel, alias “Perro”, la mentira en la que cree es que todas las personas a las que asesinó eran terroristas. En el caso de Magallanes, cree que en el pasado no cometió ningún delito porque nadie lo atrapó; luego se sabe que cometió abuso sexual contra Celina, pero él era incapaz de reflexionar sobre lo que hizo y nunca lo vio como algo delictivo.

Entonces, ambos films proponen tramas y personajes, cuya necesidad es la de tomar conciencia de sus crímenes del pasado y buscar la redención. Con esta afirmación, se da cuenta de un hecho concreto que se ve reflejado en las pantallas, y que toma una postura ideológica con respecto a los hechos de violencia política desatados en el Perú, y en los que los diferentes actores tuvieron un rol específico; entre ellos, los militares retratados en ambos films, como hombres que no han podido reinsertarse en la sociedad en el periodo de posguerra y de las víctimas olvidadas que no han sido reparadas. Dicho esto, se puede dar paso a las diferencias y similitudes directamente relacionadas al campo dramático-narrativo.

La diferencia más notoria en cuanto a estructura narrativa es que en *Perro guardián* no se han seguido los paradigmas del guion cinematográfico de manera estricta, a diferencia de *Magallanes*, que sí ha articulado su trama respetando las funciones de cada punto de giro.

En *Perro guardián*, el punto medio es cuando Perro confronta al Apóstol, y éste le dice que acuda al llamado de Cristo. El film *Perro guardián* decide solucionar tanto el pasado

como la mentira del protagonista en el punto medio, cuando éste debe reservarse para después del punto bajo. La decisión del autor de *Perro guardián* sobre esa estructura coloca al protagonista como dueño de la verdad y capaz de lograrlo todo. En consecuencia, el punto bajo, que es el punto de giro que le sigue al punto medio, no tiene un efecto contundente. En efecto, cuando se produce el punto bajo en la película, representado por la muerte del capitán Vásquez, Perro lo soluciona de inmediato. No hay crisis mayor ni conflicto aparente.

En cambio, en el film *Magallanes*, el punto medio es utilizado de acuerdo a los paradigmas estructurales del guion cinematográfico, porque las cosas se le vuelven más complicadas al protagonista. La dramatización de esa afirmación es la siguiente: Magallanes intenta ofrecerle su ayuda a Celina, pero ella lo rechaza; para ese momento el chantaje que planeó Magallanes para conseguir el dinero resulta más difícil de lo que pensaba; y va a requerir de él un compromiso mayor con la causa. Por ello, decide ir más allá y planear un secuestro.

El punto medio en *Magallanes* marca un punto de no retorno; toda la acción, el conflicto y el riesgo se intensifica. El realizar un secuestro es un nivel más alto de riesgo y complicación para el protagonista. Cuando se llega al punto bajo, que es cuando la policía atrapa a Magallanes, el protagonista ya ha enfrentado a la verdad de su fantasma (que abusó de Celina), ya no tiene el dinero y se ha quedado sin aliados. Se genera en la audiencia la necesidad de que el protagonista logre redimirse de alguna manera, y de que se conduzca en la vida con la nueva visión del mundo que ha adquirido luego de su encuentro con Celina.

Con todo esto, Magallanes aplica correctamente la función de cada punto de giro en su estructura narrativa. Por ello, Magallanes llega al clímax con una necesidad pendiente para su protagonista: la redención.

En cuanto al deseo, que es lo principal de una estructura narrativa, pues articula la trama y dirige las acciones de los personajes, Magallanes es eficaz al dramatizar el deseo de su protagonista: en una ocasión hasta lo verbaliza. La claridad con la que se establece el deseo en Magallanes contribuye a la fluidez narrativa y ayuda a generar efectos de sentido en el espectador. En *Perro guardián* sucede lo contrario: Miguel, alias “Perro”, no verbaliza mucho durante el relato; está caracterizado de una manera bastante hermética y su deseo no está suficientemente definido dramáticamente.

Por un lado, Magallanes quiere el dinero porque se ha cansado de no tener recursos económicos. Para ello, quiere chantajear al doctor Rivero con la historia de abuso a Celina. Se establece una interrogante en la audiencia: ¿Podrá Magallanes conseguir el dinero? Por otro lado, Miguel, alias “Perro”, tiene la misión de asesinar a un hombre que no parece significar mucho para él, y lo mismo para el espectador. Recién se genera un interés y una sincronía de efecto de sentido entre Miguel y la audiencia, cuando el Apóstol parece conocerlo y lo llama por su verdadero nombre. A partir de ello, se busca generar en el público una serie de preguntas que generan impulso dramático en el relato ¿Cómo conoce el Apóstol a Perro? ¿Cómo sabe su verdadero nombre? Esto se da casi en la mitad de la película (a los 40 minutos aproximadamente). En *Magallanes*, la interrogante dramática se genera al final del primer acto (22 minutos aproximadamente). La rapidez con la que se establece el deseo

repercute en la conexión con la audiencia en el film *Magallanes*, porque se comprende de inmediato de qué va el relato.

Otro factor que incide en la conexión emocional con la audiencia es la prontitud con la que se responden las interrogantes que se generan. Por ejemplo, en *Magallanes*, en el incidente incitador, el protagonista se encuentra con Celina, una mujer que lo deja perturbado. Se genera la interrogante en la audiencia: ¿Quién es esa mujer? ¿Qué significa para Magallanes? ¿Por qué le escondió el rostro? Habría sido frustrante que el film se tomara treinta escenas para dar mayor información al público sobre la identidad de esa mujer; un par de escenas después, ya se sabe su nombre y qué problemas tiene (dificultades económicas, le van a quitar su local de peluquería, etc.). Entre las escenas 13 y 20 del film ya se sabe que Celina fue la mujer del coronel para el que trabaja Magallanes. y que habérsela encontrado en el taxi significa toparse con una parte de su pasado que no se atreve a encarar.

En *Perro guardián* ocurre algo similar, pero con un tratamiento estructural distinto. Miguel, alias “Perro”, se encuentra en el templo con el Apóstol, quien aparentemente lo conoce de algún lado. Esto perturba a Miguel y una sorpresa para la audiencia, por lo que se genera la curiosidad de saber la identidad del Apóstol. Sin embargo, esta interrogante no se intenta resolver de manera inmediata; en su lugar se recurre a colocar escenas colaterales a la trama principal, que producen una ralentización de la narración. Son cerca de 30 escenas o tres secuencias colaterales que se interponen en la resolución de esa interrogante. *Perro guardián* genera preguntas en el espectador, pero el protagonista no parece tener el mismo interés que el público en resolverlas, pues se le ve realizando acciones colaterales.

Evidentemente, el impulso narrativo que se había generado, muy pronto se desacelera, lo que puede producir la desconexión emocional con la audiencia.

Por último, existe una similitud en cuanto al tercer acto de ambos films, pero (una vez más) resueltos de manera distinta, esta vez debido al uso más eficiente de *Magallanes* de los elementos del arco de personaje (fantasma, mentira, deseo y necesidad). Así, en *Perro guardián*, se ve que Miguel solo en su cuarto, desconectado de todo vínculo social, sin mayor impulso dramático ni objetivo a la vista, lo que produce la sensación de que la historia ha perdido impulso y no se sabe qué esperar. No hay expectativa en la audiencia hasta que ocurre la muerte de Vásquez, una escena que es una técnica narrativa que genera conexión emocional con la audiencia.

Algo similar le ocurre a *Magallanes*, que a pesar de haber establecido mejor el deseo y al haberlo vinculado con efectividad con los otros elementos (mentira, necesidad y fantasma), hacia el final del segundo acto, pierde impulso el relato. *Magallanes*, coincidentemente igual que Miguel, está solo en su cuarto sin hacer nada, hasta que una perturbación externa lo obliga a moverse. En su caso, la policía lo captura luego de la denuncia de Celina. El film apela a una sorpresa para la audiencia, en la que se genera un nuevo interés y necesidad de resolución.

En *Perro guardián* se intenta que el personaje esté activo hacia el tercer acto. En la escena en la que el protagonista quiere mandar un mensaje al General a través del diario, al primero se le ve previamente alistando sus armas, empacando y abandonando su cuarto; pero no queda claro qué es lo que va a hacer y cuál es su intención. Recién con la muerte de

Vásquez, Miguel tiene un objetivo final que debe resolver para completar su transformación.

El resultado: Miguel asesina a los traidores.

El desenlace de *Perro guardián* no resuelve los conflictos internos de Miguel, porque éstos ya fueron determinados en el punto medio. La muerte de Vásquez es solo una bisagra que articula la última parte del relato: el clímax. En *Magallanes*, la resolución muestra a su protagonista con una necesidad pendiente, la de redimirse, ahora que ya tiene una nueva conciencia sobre sus actos del pasado. El resultado es que el protagonista decide confesar que abusó de Celina; pero aun así lo dejan en libertad.

Se pone en evidencia que la trama de *Magallanes*, hacia el final, se ha trasladado a las decisiones internas de su protagonista, logrando un final con efectos de sentido potentes y que buscan conectar emocionalmente con el público.

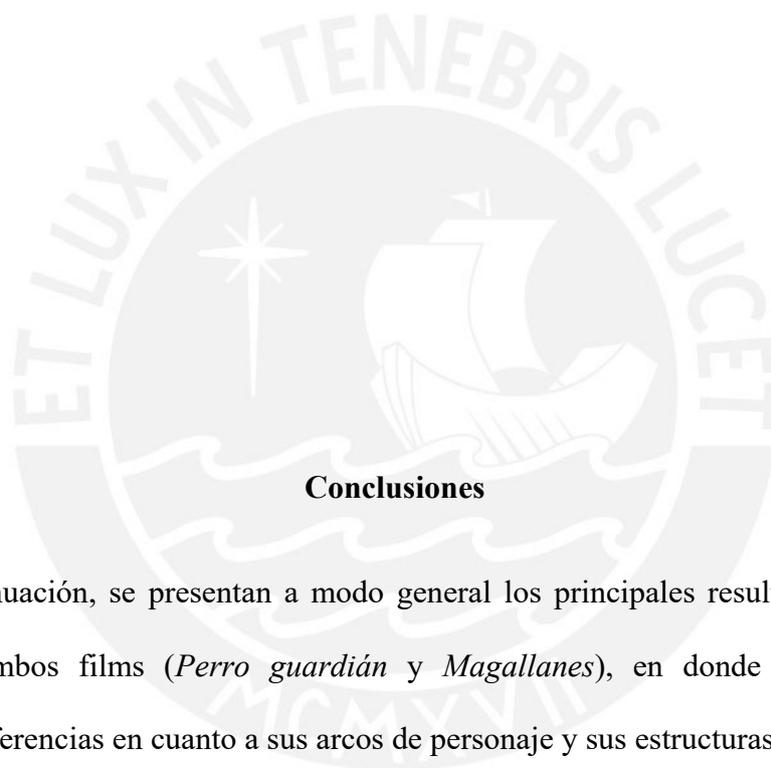
A continuación, se presenta un cuadro comparativo con las principales similitudes y diferencias entre *Perro guardián* y *Magallanes*.

Tabla 12: Cuadro comparativo *Perro guardián* y *Magallanes*

Películas Categorías	<i>Perro guardián</i>	<i>Magallanes</i>
Arco de personaje	El film presenta un arco negativo de caída, pues el protagonista empieza creyendo una mentira y termina avalando una peor.	El film presenta un arco negativo de desilusión, pues el protagonista empieza creyendo una mentira, la supera y se le revela una verdad trágica.
	Con respecto al plot principal, el protagonista empieza creyendo en lo	Con respecto al plot principal, el protagonista empieza creyendo que

	que le mandan sus superiores y al final termina desobedeciéndolos.	puede cometer delitos con tal de conseguir sus objetivos, siempre que no lo atrapen; pero aprende al final que un delito lo sigue siendo a pesar de que no lo atrapen, porque hay personas que se ven perjudicadas.
	Con respecto al plot interior, el protagonista empieza creyendo que matar está justificado; y termina reforzando esa idea si se trata de aplicar la justicia de Dios.	Con respecto al plot interior, el protagonista no reconoce sus crímenes del pasado; pero al final del film, termina reconociéndolos y pide pagar por ellos.
Estructura narrativa	Estructura con forma lineal clásica con un planteamiento, un nudo y un desenlace. Está influenciada por el género del thriller psicológico. Los puntos de giro no cumplen en su totalidad con la función que dictan los paradigmas del guion cinematográfico.	Estructura con forma lineal clásica con un planteamiento, un nudo y un desenlace. Está influenciada por el género del thriller y del drama personal. Los puntos de giro cumplen en su mayoría con la función que dictan los paradigmas del guion cinematográfico.
	No se establece con claridad el interrogante activo principal.	Se establece con claridad el interrogante activo principal.
Trama	Es una trama más dimensional que direccional, porque ahonda en el carácter psicológico de su protagonista. Sin embargo, las motivaciones y deseos del protagonista no se exponen de manera transparente, y la narrativa se caracteriza por la opacidad de sus acciones.	Es una trama que tiene un balance entre lo direccional y lo dimensional, pues ahonda en el conflicto interno de su protagonista. Esto, a su vez, hace avanzar el relato. La narrativa se caracteriza por la transparencia de sus acciones.
	En cuanto a la unidad interna, la trama principal y la trama interior se relacionan recién a partir de la mitad del	La trama principal y la trama interior se relacionan desde el primer acto, cuando Magallanes ve a Celina en el

	<p>film, cuando el Apóstol parece reconocer a Miguel en el templo. La función del tercer acto no guarda relación con la última etapa del desarrollo de personajes.</p>	<p>taxi. Todos los actos guardan relación con las respectivas etapas del desarrollo de personajes.</p>
	<p>El film presenta una cantidad destacable de escenas que describen el entorno en el que vive el protagonista, así como personajes secundarios que no están relacionados al plot principal. El film se queda corto de tiempo para desarrollar la acción y los personajes principales.</p>	<p>El film presenta otros personajes que intervienen de manera directa en el plot principal junto al protagonista. También tiene un mayor equilibrio de acción y desarrollo de personajes.</p>
	<p>El dilema del protagonista se hace presente hacia el final del acto 2, cuando Perro se halla entre dos dilemas: matar al Apóstol o desobedecer al General. Sin embargo, este dilema nunca llega a convertirse en una crisis, porque la resolución es un evento colateral que no involucra tener que matar al apóstol. Ese dilema se resuelve antes de la resolución, en la que Perro no tiene ningún dilema, ni mucho menos, ninguna crisis.</p>	<p>El dilema del protagonista se da en la primera parte del segundo acto, cuando el doctor Rivero presiona a Magallanes para que ayude a la policía a capturar a los chantajistas. El dilema entra en crisis en la segunda parte del acto dos, cuando Magallanes se ve forzado a secuestrar al doctor Rivero para obtener el dinero; y se resuelve cuando Celina rechaza el dinero. Hacia la resolución, su dilema tiene que ver con su conflicto interno: el de aceptar sus delitos del pasado para redimirse ante Celina.</p>



Conclusiones

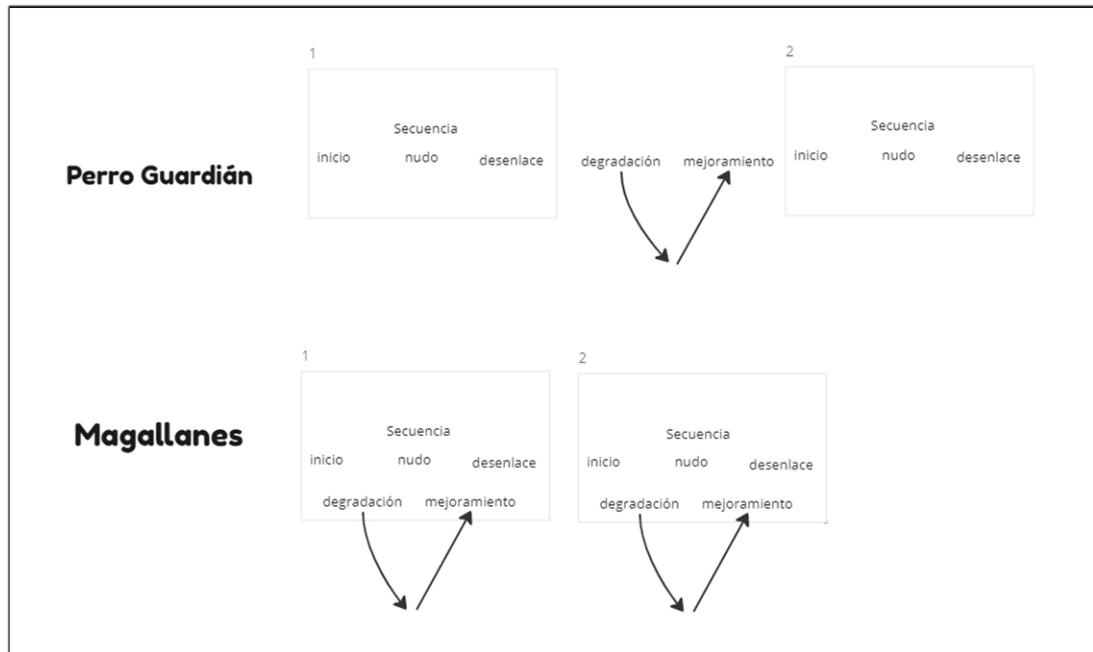
A continuación, se presentan a modo general los principales resultados del análisis narrativo de ambos films (*Perro guardián* y *Magallanes*), en donde se muestran las similitudes y diferencias en cuanto a sus arcos de personaje y sus estructuras narrativas.

Resultados Generales

1. Las secuencias narrativas en el film *Perro guardián* están separadas por escenas informativas que generan intervalos amplios, los que a su vez ralentizan la acción dramática del film.

2. Las secuencias narrativas en el film *Magallanes* están concatenadas con escenas de transición o de catálisis, que generan intervalos mínimos, los que a su vez agilizan la acción dramática del film.
3. Las secuencias que cumplen con un inicio, nudo y desenlace del film *Perro guardián* no guardan relación con el proceso de mejoramiento o degradación del protagonista, lo que resulta en una estructura que prioriza la caracterización del personaje y su contexto a una estructura que construya una narrativa fluida, que represente los cambios progresivos del personaje.
4. Las secuencias que cumplen con un inicio, nudo y desenlace del film *Magallanes* guardan relación con el proceso de mejoramiento o degradación del protagonista, lo que resulta en una estructura que prioriza una narrativa fluida que representa los cambios progresivos del personaje, sin dejar de ofrecer una caracterización y un contexto que aterrizan el relato para la audiencia.

Ilustración 1 Relación Proceso de Mejoramiento y Degradación con Proceso de secuencias. Diseño propio.



5. El film *Magallanes* posee un personaje con los cuatro elementos del conflicto interno bien establecidos. Los acontecimientos que propone la historia están dirigidos a perturbar esos cuatro elementos. Además, el deseo que se le impone al protagonista guarda estrecha relación con los otros tres elementos del conflicto interno (mentira, fantasma, necesidad), obteniendo como resultado que la trama avance y se desarrolle hasta llegar a un final satisfactorio.
6. El film *Perro guardián* cumple con dotar al protagonista con los cuatro elementos generadores de conflicto interno (fantasma, mentira, deseo y necesidad). Dichos elementos no son perturbados por los acontecimientos propuestos en la trama; por lo tanto, no se gesta el conflicto, lo que da como resultado una impresión de que al film le cuesta tomar impulso. Por otro lado, la baja calidad de información sobre lo que quiere el personaje da como resultado una dispersión del deseo. Al no tener

un deseo claro, una meta visible para el personaje, los otros elementos permanecen inertes.

7. Ambos films desembocan en el tercer acto con personajes inertes y los acontecimientos son externos a ellos, propuestos por la trama, lo que hace que la historia siga su curso hasta el final. Ambas historias recurren a la sorpresa o revés como punto de giro para articular la última secuencia del clímax. Por un lado, el protagonista de *Perro guardián* parece más activo en esa última parte del relato que su contraparte de *Magallanes*. Pese a ello, las acciones que emprende para ese momento de la trama no comprometen en gran medida los cuatro elementos del conflicto interno, por lo que no hay un clímax convincente que genere conexión emocional. Por su parte, *Magallanes*, a pesar de estar en un estado más pasivo en el tercer acto, las mínimas acciones que acontecen en esos momentos logran perturbar sus cuatro elementos del conflicto interno.

Ilustración 2 Interacción de la mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad en la trama de Magallanes

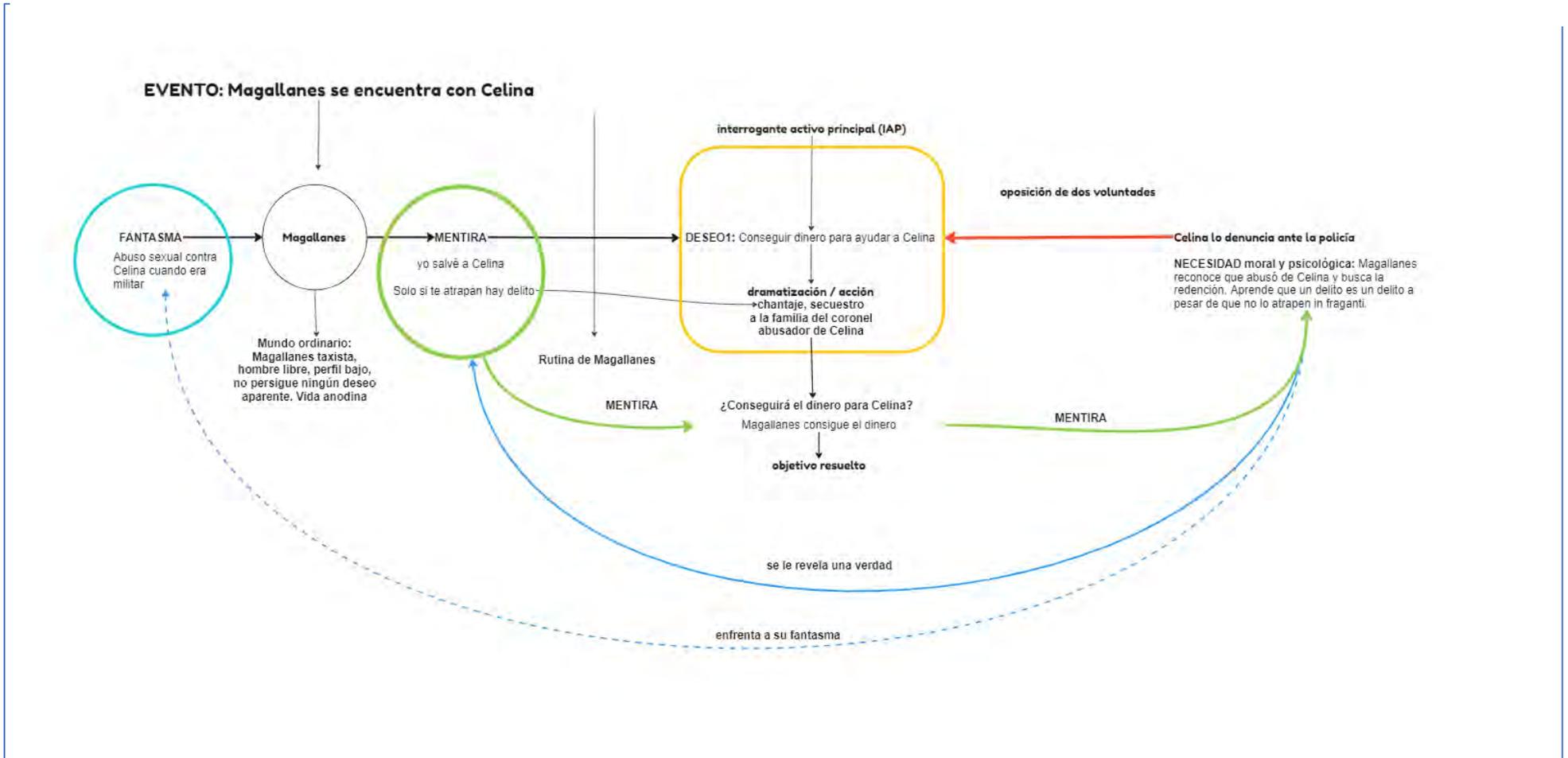
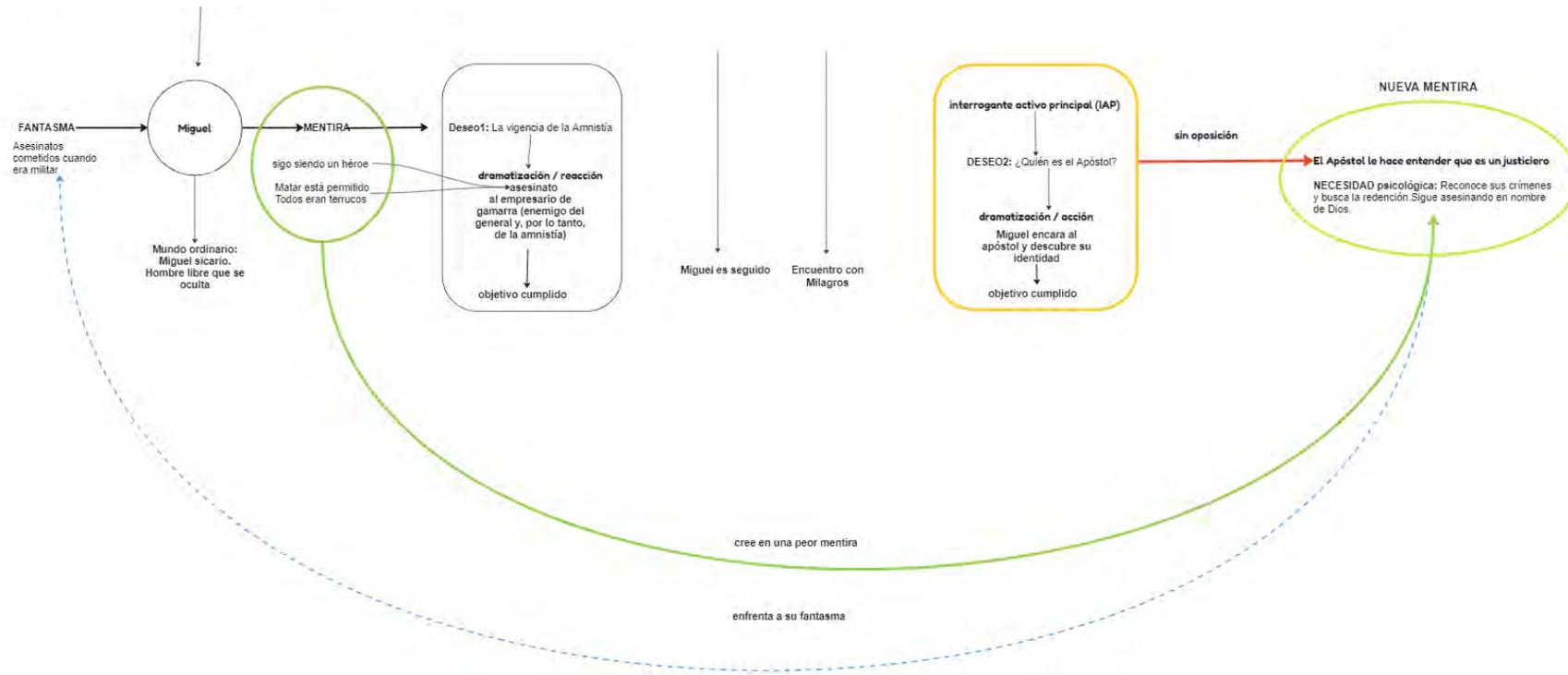


Ilustración 3 Interacción de la mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad en la trama de Perro guardián



Discusión

A continuación, se realizan inferencias sobre los resultados obtenidos en base al marco teórico y a las teorías e investigaciones de otros autores.

Perro guardián es un film que prioriza la caracterización de su protagonista (Miguel) frente al desarrollo de la acción. Dicha caracterización se complementa con la dramatización de su entorno y la presentación de otros personajes secundarios, que intervienen de manera tangencial a la trama principal y sirven para dotar de profundidad y dimensión al protagonista.

Esto crea un desbalance y puede considerarse una estructura fallida en los términos en que Sadeqy y Naghashzadeh (2021) se refieren al film iraní *The Salesman* (Farhadi, 2016), en su estudio sobre la preponderancia del tema sobre la acción. Según los autores, cuando se invierte el proceso natural de percibir el tema a través de las acciones, se produce un desbalance, al insertarse escenas que caen en la redundancia y no aportan al desarrollo de la trama.

En el caso de *Perro guardián*, la falta de acción y, por ende, de resolución de conflictos, no permiten establecer patrones temáticos de manera clara. Lo que sí es evidente es la presencia preponderante de algunos elementos del género del thriller psicológico, en desmedro del desarrollo de la acción. Se recurre a dramatizar el mundo interno y las perturbaciones mentales del protagonista, a través de metáforas y símbolos que apuntan a cuestiones temáticas de la historia: la redención, la justicia divina. El film *Perro guardián* presenta entornos urbanos decadentes y personajes de moral cuestionable propios del género.

Se puede decir que *Perro guardián* prioriza la unidad del género sobre la acción, pero solo en lo que respecta a la caracterización del personaje y su entorno. A través de ese recurso se intenta hacer percibir el tema a la audiencia, y no a través de las decisiones y acciones del protagonista. Sadeqy y Naghashzadeh (2021) concluyen que, para evitar las fallas estructurales de una obra dramática, es necesario un desarrollo balanceado de la acción y el contenido para que el tema pueda ser percibido a través de la acción. En el film *Perro guardián*, no hay acción que sustente el tema central; son los recursos del género relacionados a la caracterización del personaje los que cargan el peso de hacer percibir el tema.

La premisa de ambos filmes tiene que ver con la búsqueda de la redención por parte de dos exmilitares envueltos en violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado interno en el Perú. La manera particular de enfocar que tiene cada relato es el tema central. En el caso de *Perro guardián*, la redención se da a través de una conexión mística con Dios que transforma su forma de autoperibirse. En el caso de *Magallanes*, la redención es alcanzada a través del reconocimiento de los delitos del pasado (necesidad psicológica) y de la reparación a las víctimas (necesidad moral). La diferencia se encuentra en que, en *Perro guardián*, su conexión mística con Dios no presenta mayores conflictos, a pesar de que se trata de una historia que lidia con temas profundamente humanos, como la conexión con Dios y el bien y el mal. La trama carece de “dramatic momentum” (lo que el presente estudio llama tensión dramática) e intensidad narrativa (lo que el presente estudio llama impulso dramático), conceptos relacionados a la emoción y a los incidentes estructurales que hacen avanzar la trama, respectivamente (Sánchez-Escalonilla, 2013).

En el caso de *Magallanes*, la motivación interna, que es Celina, hace que se gesten su conflicto interno. *Magallanes* pasa de ser un hombre de vida rutinaria a salir de su zona de confort para enfrentarse a una ciudad que no comparte su visión del mundo, que es la de un hombre que está dispuesto a infringir la ley con tal de ayudar a Celina económicamente. Su motivación o trama interna se relaciona con la trama externa (chantaje y secuestro). De esa manera, se comprueba lo que apunta Sánchez-Escalonilla (2013): “In emotional terms, internal goals rule the dramatic momentum along the whole script, above the necessary plot strategies and the dramatic beats outline” (pp. 85-86)¹. Por lo tanto, se puede decir que, al estar la trama principal y la subtrama o trama interior unidas por la motivación interna del protagonista, *Magallanes* posee mayor unidad interna que *Perro guardián*.

Se comprueba lo que apuntan Atarama y Castañeda-Purizaga (2017) sobre el momento de ruptura de la rutina del protagonista como el detonante principal de las grandes historias. En ambos films existe un momento de desequilibrio del mundo ordinario. En *Perro guardián*, su rutina de sicario a sueldo se ve interferida por la irrupción del Apóstol en la vida de Miguel; este momento se da hacia a la mitad del film, lo que puede afectar el impulso dramático de toda la obra. En cambio, *Magallanes*, un taxista de bajos recursos, ve su día a día perturbado al inicio del film, cuando se sube a su taxi Celina, una mujer de su pasado. La prontitud del elemento disruptivo en la trama de *Magallanes* hace que la misma tome impulso dramático mucho más pronto, lo que puede repercutir en el interés de la audiencia por el relato.

¹ Las motivaciones internas mueven los conflictos internos y estos, a su vez, les dan sentido a las acciones de los personajes (Sánchez-Escalonilla, 2013).

Los conceptos de deseo y necesidad como dos elementos que se oponen en la construcción interna del personaje son puestos a prueba en el presente estudio. Finnegan (2016) hace referencia a la revisión de Patrick Cattrysse sobre esos conceptos, e indica que no existiría una sincronía entre el momento en el que el personaje descubre su necesidad y el momento en el que la audiencia la descubre. Esta perspectiva es un aporte interesante, pues habla de incluir la percepción del lector o el espectador del film al momento de escribir un guion cinematográfico. En el caso de *Perro guardián* se puede percibir, desde un comienzo, aquello que el protagonista, Miguel, debería hacer para redimirse. Cuando se le ve leer la biblia, o acudir al templo, la audiencia percibe que esa es su necesidad para que pueda sentirse realizado. Sin embargo, el relato propuesto es otro y termina con un protagonista que elige creer en una misión de proporciones místicas, un hecho que para la audiencia puede resultar incomprensible y alejado de lo que uno normalmente elegiría. *Perro guardián*, en ese sentido, presenta un arco negativo de caída; y resulta inverosímil porque falla en presentar las motivaciones internas de su protagonista.

Por otro lado, *Magallanes* también presenta a un protagonista eligiendo caminos cuestionables (el camino del chantaje y el secuestro) que resultan en un arco negativo de desilusión. A pesar de ello, el film presenta de manera clara la motivación interna de su protagonista y, de esa manera, dota de sentido a las acciones que emprende.

Lógica e interés es el propósito de toda construcción dramático-narrativa en la audiencia; esa es la doble estrategia: estructural y emocional. (Sánchez-Escalonilla, 2013). En ese sentido, el film *Perro guardián* ofrece un relato cargado de elementos retóricos que descansan en las convenciones del género del thriller psicológico; con ellas, busca suscitar

intensidad emocional en la audiencia, es decir, interés. Sin embargo, el film falla en la construcción del conflicto interno desde que no presenta con claridad las motivaciones internas, y el protagonista realiza acciones que no se fundamentan en sus motivaciones. Por lo tanto, la lógica del relato se ve afectada al igual que el impulso dramático. Todo indica que lo importante para construir una trama no comienza por el desarrollo de un tipo de género; si éste carece de una construcción dramática coherente, la estrategia emocional se ve afectada.

En el caso de *Magallanes* se recurre al género del thriller y el drama. El carácter retórico del film plantea una predisposición a un relato de suspenso, mezclado con un drama personal donde se presenta a personajes que han atravesado una vida dura. La trama presenta un objetivo claro, un riesgo bien establecido y una serie de complicaciones que van dando forma a la trama. Lógica e interés en la narrativa garantizan el impulso dramático de *Magallanes*.

El punto de vista de personaje único es una característica que comparten ambos films: al tratarse de un personaje resulta más fácil poder identificarse con lo que le suceda. Es importante anotar que, en *Magallanes*, un punto de vista que también tiene un rol importante en la trama es el de Celina. Esto permite que la audiencia se vincule emocionalmente con su historia (Parker, 2010) y Celina se convierte en un contrapunto temático, al mostrarla realizando acciones opuestas a las del protagonista; en ese sentido, se enriquece la unidad temática. Por otro lado, en el film *Perro guardián*, el punto de vista único no permite que se compare el accionar del protagonista, como por ejemplo con los hombres del General, a quienes se percibe como un grupo que representa una amenaza para el protagonista. Mostrar

los planes de conspiración de los hombres del General contra Vásquez o Miguel habría sido una estrategia de vinculación con el protagonista, lo que hubiera favorecido la trama.

El interrogante activo principal (Parker, 2010) en un thriller debe formularse al inicio de la trama y mantenerse hasta el final. En el caso de *Magallanes*, la interrogante es la siguiente: ¿Podrá Magallanes conseguir el dinero para ayudar a Celina? En *Perro guardián*, el interrogante activo principal se formula hacia la mitad del relato, lo que demuestra una falencia estructural de acuerdo a los paradigmas de la estructura narrativa (Field, 1979). La pregunta es: ¿Quién es el Apóstol y cómo conoce la verdadera identidad de Miguel? Dicha pregunta se contesta antes de finalizar el segundo acto. Es una interrogante principal que no ha dominado ni guiado la narrativa, no ha construido la tensión dramática ni el impulso dramático que se espera. Esta es la principal falla estructural del relato de *Perro guardián*, porque hace que se perciba que existe más de un interrogante principal activo y, por lo tanto, más de un objeto de deseo. En el caso de *Magallanes*, el deseo del protagonista es transversal a casi toda la trama, y las decisiones y acciones que emprende se enfocan en conseguir el dinero para Celina. Por otro lado, en *Perro guardián*, el protagonista no tiene un plan para descubrir la identidad del Apóstol; no participa activamente en la resolución de ese enigma, hasta que es enviado a asesinarlo.

Los postulados de los diversos autores estudiados en el marco teórico, así como las investigaciones presentadas en el marco de los antecedentes, han ayudado al presente estudio a tener una visión mucho más exacta del film, de cómo está estructurado el personaje y el relato para dar vida a la trama de ambas películas. Las teorías e investigaciones estudiadas han proporcionado al presente estudio las nomenclaturas de los fenómenos presentes en la

creación de obras dramático-narrativas como las películas estudiadas. Términos como el de tensión dramática referida al conflicto creado por el drama, o el denominado impulso dramático, relacionado al progreso de la narrativa bajo las leyes de causa y efecto, ayudan a identificar las fallas estructurales de una obra dramática y poder afirmar cuándo una estructura tiene mayor o menor unidad interna que otra; es decir, dota al investigador de las herramientas necesarias para estudiar el film desde un punto de vista narrativo, que es el fundamento de la obra filmica.

Conclusiones generales

Siguiendo el pensamiento de Ricoeur (1981), cuando afirma: “Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto” (p. 100); y luego de una lectura ingenua y del análisis estructural, se procede a una comprensión total del film; al respecto, Ricoeur (1982) complementa diciendo: “El papel mediador que desempeña el análisis estructural constituye tanto la justificación de la aproximación objetiva como la rectificación de la aproximación subjetiva en el texto” (p. 100).

En esta parte del estudio, se indican las principales conclusiones obtenidas luego de haber realizado el análisis de las películas *Perro guardián* y *Magallanes*, en base a las preguntas y objetivos de investigación propuestos en la sección del diseño metodológico.

Sobre el arco de personaje

En el caso de *Perro guardián*, el protagonista, Miguel, comienza como un sicario que asesina bajo las órdenes de un general en las sombras, y termina como un justiciero que asesina bajo mandato de Cristo. De ser un asesino sin autonomía, pasa a ser uno fanatizado con la figura del arcángel Miguel y se percibe a sí mismo como un justiciero de Dios. Miguel presenta un arco negativo de caída, que presenta la siguiente estructura:

Creencia en la mentira – Rechazo de la verdad – adopción de una peor mentira

El protagonista de *Perro guardián* tiene una estructura interna que comprende la mentira, el fantasma, el deseo y la necesidad.

Su fantasma es su pasado traumático. Miguel es un exmilitar que cometió violaciones a los derechos humanos durante el enfrentamiento contra los terroristas. Las muertes que pesan sobre su conciencia no lo dejan vivir tranquilo.

La mentira en la que cree Miguel es que todos a quienes asesinó eran terroristas y que matar está justificado.

El deseo de Miguel es que se mantenga la amnistía para dichos militares, y para ello es capaz de seguir las órdenes de la cúpula militar que lo protege.

El conflicto interno se produce cuando Miguel entra en contacto con los miembros de un templo evangélico y empieza a acercarse a su esencia: vivir en la gracia de Dios y el perdón. Para ello, necesita reconocer sus delitos y afrontar su pasado. Se desprende de aquí su deseo o motivación interna: alcanzar la redención.

El film acierta en poner a Miguel en un momento de crisis para su sistema de creencias (la derogación de la ley de amnistía); de esa manera se pone en crisis la estabilidad interna de Miguel. La amnistía es lo que sostiene su mentira, de que es un héroe y que estuvo bien asesinar a quienes asesinó en el pasado. Se comprueba de esa manera que el mundo y el entorno propuesto por el relato está al servicio de la estructura interna del personaje. En otras palabras, no habría conflicto interno si, en la época en la que se cuenta el film, la ley de amnistía no estuviera en cuestionamiento. El esquema de la estructura interna del personaje es la siguiente:

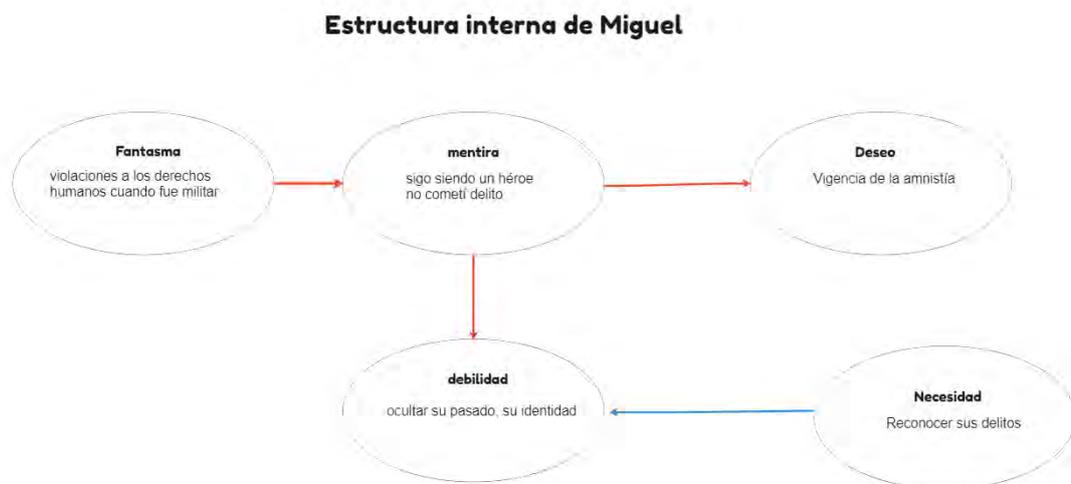


Ilustración 4 Estructura interna de Miguel

En el caso de *Magallanes*, al inicio se presenta al protagonista como un hombre sin aspiraciones, que un día se propone ayudar a la mujer que ama en secreto y termina como un hombre rechazado y solo. Magallanes, en el camino, toma conciencia de sus delitos del

pasado e intenta redimirse; sin embargo, no lo consigue. Magallanes presenta un arco negativo de desilusión que presenta la siguiente estructura:

Personaje cree en una mentira – supera la mentira - descubre una verdad trágica

El fantasma que persigue Magallanes es la culpa por los abusos que cometió contra Celina cuando estaba cautiva en el cuartel.

La mentira que cree Magallanes es que él salvó a Celina; sin embargo, se revela que usó un chantaje sexual contra Celina. A nivel de conflicto externo, Magallanes cree que un delito es tal solo si lo descubren in fraganti.

El deseo en Magallanes nace cuando se reencuentra con Celina en el taxi. Al ver su necesidad económica, decide violar la ley para conseguir dinero y poder ayudarla. Su deseo es ayudar a Celina económicamente porque en el fondo está enamorado de ella.

La necesidad moral de Magallanes se hace consciente cuando Celina le recuerda que él abusó de ella en el pasado. A nivel psicológico, Magallanes es llamado a reconocer sus delitos y a pagar por ellos.

El conflicto principal tiene al dinero como eje que detona la trama. El objetivo que se propone Magallanes es conseguir el dinero para ayudar a Celina. El film acierta al caracterizar a Magallanes como un hombre de pocos recursos, a quien no le va bien en la vida. El entorno en el que vive está al servicio del conflicto interno que sufre el protagonista. En otras palabras, si Magallanes tuviera una situación económica más favorable que la que presenta el film, tal vez no tendría problemas en ayudar directamente a Celina, sin recurrir al

chantaje y al secuestro. Sin embargo, fue necesario caracterizarlo de esa manera para incitar su conflicto interno, que se va a proyectar en el conflicto externo para dar forma a la trama.

El esquema de la estructura interna de Magallanes es la siguiente:

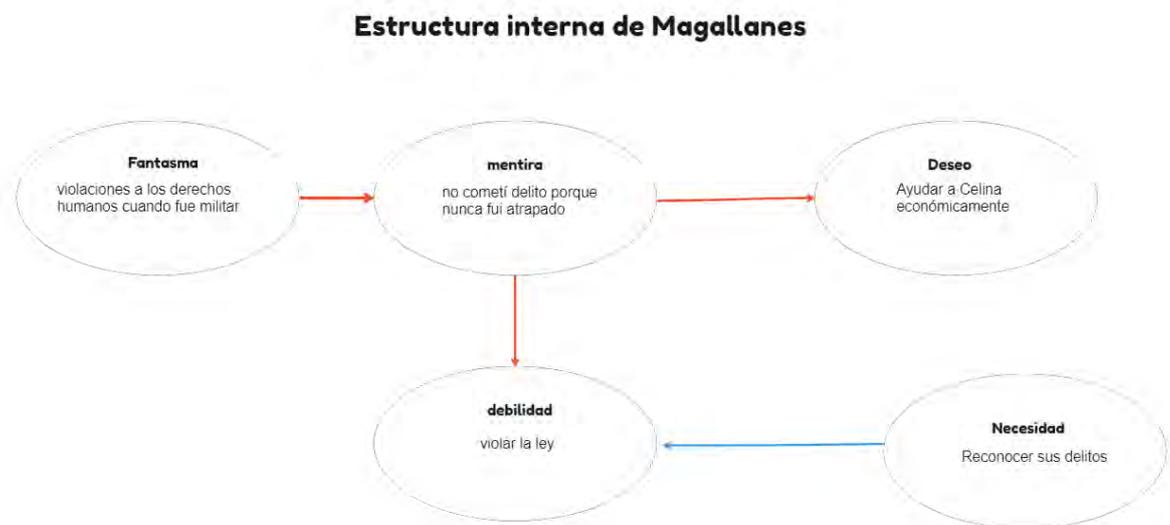


Ilustración 5 Estructura interna de Magallanes

Sobre la estructura narrativa

En el caso de *Perro guardián*, el relato no sigue de manera estricta los paradigmas de los manualistas de guion, lo que contribuye a la debilidad estructural del film en el aspecto narrativo desde el inicio del relato. A continuación, se hace un repaso sobre las principales debilidades estructurales.

El incidente incitador de *Perro guardián* mueve parcialmente la trama interior o subtrama. Es el momento en el que Miguel interactúa de manera amable con otra persona. Este momento puede significar un acercamiento a su esencia, pero no sirve como detonante del conflicto externo, que se mueve en otro nivel de la trama y se desarrolla de manera paralela.

El primer punto de giro en la trama de *Perro guardián* se da de manera marcada, y es cuando Miguel participa del culto en el templo evangélico. Del mismo modo que en el incidente incitador, esta acción/decisión del protagonista no representa un giro o detonante del conflicto externo. La trama solo se mueve dentro de los márgenes del conflicto interno del protagonista. Sin embargo, en esa misma escena del punto de giro, ocurre un evento inesperado, que es cuando el Apóstol se acerca a Miguel y lo llama por su nombre, dando a entender que lo conoce de algún modo. Este momento es la primera intersección entre el conflicto interno y el externo. Por un lado, la identidad de Miguel ha sido descubierta; y por el otro, se pregunta por la identidad del Apóstol.

El punto medio es cuando mandan a Miguel a asesinar al Apóstol, pero el primero decide antes averiguar las razones. De aquí en adelante, las tramas interna y externa permanecen unidas. El apóstol conoce la vida interna de Miguel y éste, a su vez, tiene que descubrir quién está detrás de que lo hayan mandado a matarlo.

El punto bajo es un evento que no está relacionado ni al plot principal ni al interior. Se trata de la muerte de Vásquez, que sirve para generar impulso dramático; es decir, para garantizar la direccionalidad de la trama hacia el tercer acto y el desenlace del relato.

La respuesta al interrogante activo del clímax del relato (¿quién traicionó al apóstol?) se deja en off: no se incluye en la construcción de la trama. Esa decisión repercute en la lógica del relato y puede generar la percepción de que todo se resuelve de manera abrupta.

A continuación, se presenta un esquema con la estructura narrativa de *Perro guardián*.

Ilustración 6 Estructura narrativa de *Perro guardián*

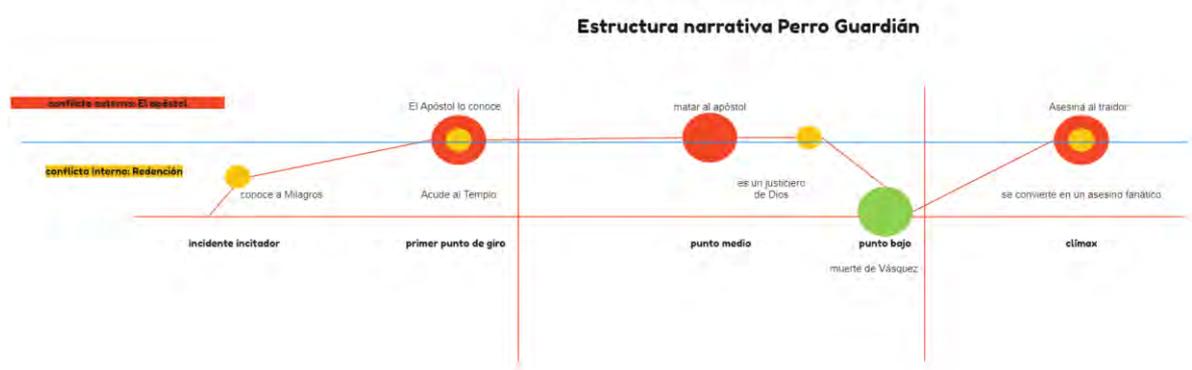
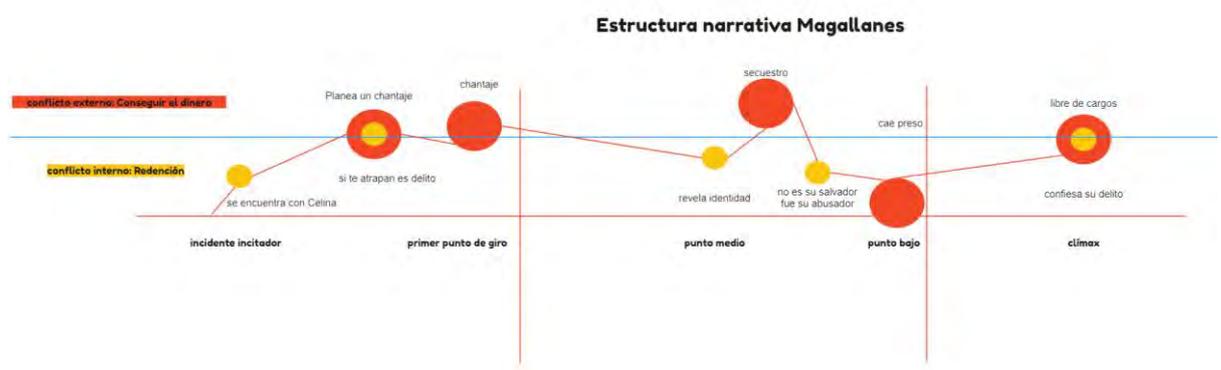


Ilustración 7 Estructura narrativa de *Magallanes*



En el film *Magallanes*, el incidente incitador guarda relación con la generación del plot principal o conflicto externo. Es a partir del encuentro con Celina que Magallanes planea el chantaje al hijo del coronel que abusó de esa mujer en el pasado.

En el acto 1 del film se establece la motivación de Magallanes, su plan y su visión del mundo. Al ejecutar el chantaje, el protagonista ingresa a una nueva realidad. Se trata del acto 2 en donde va a poner a prueba sus creencias.

En el segundo acto del film, se aprecia claramente que son las decisiones y acciones internas del protagonista las que influyen en los acontecimientos externos, desarrollando la trama tanto a nivel de acción como a nivel de personaje. Así, tras revelar su identidad a Celina y ser rechazado por ella, Magallanes se verá impulsado a ejecutar el secuestro.

Al final del segundo acto, al igual que en el film *Perro guardián*, va a ocurrir un evento sorpresa, un giro que impulsará la trama hacia su desenlace. Celina ha denunciado a Magallanes y éste ha sido capturado. La diferencia con *Perro guardián* es que este evento sorpresa o de giro guarda relación con el plot principal y con el plot interior.

Así, en el tercer acto se resuelve la investigación sobre el secuestro planeado por Magallanes, y también se resuelve el conflicto interno, cuando Magallanes decide confesar que abusó de Celina en el pasado, con el fin de redimirse.

Sobre la interacción arco de personaje / estructura narrativa

La interacción arco de personaje y estructura narrativa contribuye de manera parcial en la construcción de la trama del film *Perro guardián*. No existe una correspondencia exacta

entre las funciones de los actos que componen el relato y las etapas del desarrollo de personajes. Hay una inclinación en la trama por priorizar su carácter dimensional, es decir, el del mundo psicológico del protagonista y se deja de lado la construcción del conflicto externo. Esta característica del relato compone una trama que carece de impulso dramático y de tensión dramática.

En el caso del film *Magallanes*, la interacción entre el arco de personaje y la estructura narrativa contribuye en gran medida en la construcción de su trama. Existe una preocupación por hacer corresponder las etapas del desarrollo de personajes con las funciones de los actos que componen el relato. Hay un desarrollo balanceado entre el carácter dimensional y direccional de la trama, lo que contribuye a generar un sentido de lógica e interés en la audiencia, y que se traduce en impulso dramático y tensión dramática. Al generar un conflicto interno, éste se proyecta en las acciones del protagonista, generando el conflicto externo. Las acciones que emprende el protagonista en la trama principal se fundamentan en sus motivaciones internas.

La trama de *Perro guardián* está construida en base a las convenciones del género del thriller psicológico. Se ha priorizado dramatizar dichas convenciones para generar estados de ánimo, y se ha dejado de lado la construcción del drama y las motivaciones internas del personaje principal. El resultado es una trama con fallas estructurales. El interrogante activo principal no es establecido claramente, y las historias de los personajes principales no se desarrollan lo suficiente para garantizar un cierre coherente, restándole claridad a la forma dramática.

En el caso de *Magallanes*, el interrogante activo principal es establecido claramente y en el primer acto del relato. Sus personajes principales se desarrollan de manera suficiente y se les garantiza un cierre coherente.

Recomendaciones

A partir de la presente investigación, se abren posibles nuevas líneas de estudio sobre las estructuras narrativas de las películas peruanas, cuyo propósito es conocer cómo están construidas las diferentes tramas que existen en la cinematografía nacional, desde películas comerciales hasta películas de autor e independientes.

Desde que el Ministerio de Cultura premia cada año distintos proyectos a nivel nacional, sería bastante esclarecedor estudiar las estructuras narrativas y arcos de personaje de los proyectos ganadores, y comprobar si se están premiando historias con fallas o fortalezas estructurales.

Esta investigación puede ser el punto de partida para que se realicen estudios sobre películas peruanas como artefactos de conexión emocional con las audiencias. Los resultados pueden dar luces acerca del oficio del guionista y de las distintas herramientas que utiliza para escribir un guion cinematográfico, con el propósito de conectar con el público y generar mejores historias que contribuyan al desarrollo de la industria.

Esta investigación provee un nuevo ángulo para generar tramas cinematográficas, a partir de la interacción arco de personaje y estructura narrativa. La presente investigación ha establecido que una mayor unidad interna se logra si estos dos aspectos están alineados. A partir de esa afirmación, se pueden hacer nuevas investigaciones de películas peruanas que hayan recibido reconocimiento internacional o que hayan sido éxitos de taquilla a nivel nacional, y comprobar si parte de su éxito se debe a cómo están estructuradas dramática y narrativamente.

Finalmente, este tipo de investigaciones sobre estas películas permite conocer qué tipo de mensajes y temas centrales aborda la cinematografía nacional. El tema de la redención de los exmilitares que cometieron abusos y violaciones a los derechos humanos merece una mayor atención. La cinematografía nacional se ha caracterizado por hacer películas de posguerra en los últimos años, con protagonistas que representan a los actores principales del conflicto armado interno. A partir del análisis narrativo y del estudio de los temas centrales de este tipo de cine nacional, se puede saber qué tipo de discursos se está ofreciendo a la audiencia peruana e internacional sobre lo que ocurrió en los años de violencia en el país.

¿Es posible la redención de este tipo de personajes que cometieron abusos? ¿Es posible una reparación justa de las víctimas? Son preguntas que despiertan productos de ficción como *Perro guardián* o *Magallanes*. La lógica de sus narrativas, las estrategias emocionales de sus estructuras dramáticas son finalmente las armas que tienen los guionistas para hacer reflexionar al público. Las grandes historias nos hacen pensar, haciéndonos sentir.

Referencias Bibliográficas

Andrews, H. (2018). Real people's lives rarely fall into a three-act structure: Writing biographical drama for British television. *Journal of screenwriting*, 9 (1), 41-56.

Aristóteles. (2009). *Ética a Nicómaco*. Tecnos

Atarama, T., Castañeda-Purizaga, L. (2016). *La ruptura de la rutina y la soledad de los protagonistas como detonante de las grandes historias breves: Análisis de los cortometrajes animados ganadores del Oscar (2011-2015)*. Universidad de Piura.

Baiz, F. (1993). *La Ventana imposible*. Fondo Editorial Fundarte.

Barthes, R. et al. (1970). *Análisis Estructural del Relato* (3.^a ed). Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1993). *La Aventura Semiológica* (2.^a ed). Ediciones Paidós.

Brenes, C. (2017). Emotions and theme in *El Secreto de sus Ojos* and *Secret in Their Eyes*: Exploring Stories through the Hermeneutics of Paul Ricoeur. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 9 (2), 17-25. <https://doi.org/10.7559/citarj.v9i2.248>

Bunia, R. (2011). Diegesis and Representation: Beyond the fictional world, on the margins of story and narrative. *Poetics Today* 31 (4). <https://doi.org/10.1215/03335372-2010-010>

Calderón, O. (2021) *La construcción del género en la narrativa cinematográfica. Un análisis a las versiones de Mujercitas desde la teoría filmica feminista*. (Trabajo de Investigación). Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Nelson, J., y Wells, D. (febrero de 2010). *Story Structure*. Simposio at Life, The Universe, & Everything. Utah (USA). [Archivo de Video] Parte 1:
<https://www.youtube.com/watch?v=KcmiqQ9NpPE> Parte 2:
<https://www.youtube.com/watch?v=mrP9604BEOM> Parte 3:
<https://www.youtube.com/watch?v=NNZDL9-dN8k> Parte 4:
https://www.youtube.com/watch?v=0WC_WWErNd8 Parte 5:
<https://www.youtube.com/watch?v=jD-T-ku4ynk>

Canal Reedsy. (20 de agosto de 2021). *Estructura de historia de 7 puntos. ¡Convierta un concepto en un esquema!* [Archivo de Video]
<https://www.youtube.com/watch?v=vxEhlxTh07k>

Canal Diego Chein (23 de agosto de 2020). *Conceptos Básicos de “La Lógica de los posibles narrativos de Claude Bremond*. [Archivo de Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=q9ppvYCu9SI>

Canal Academia Escriba de Frank Baiz Quevedo (18 de noviembre de 2022). *Estructura Dramática del guion Masterclass INTEC – Parte 2* [Archivo de Video].

<https://www.youtube.com/watch?v=eci1wnCZiko&list=PLNdeKfWkVaC-1oEXYGOq7YN-iOjUTG2hz&index=177&t=2108s>

Champin, A. (2020). *Experiencia de creación, escritura y venta de un guion de largometraje para su producción, realización y distribución comercial*. (Licenciatura). Universidad de Lima.

Chion, M. (1988). *Cómo se escribe un guion*. Editorial Cátedra.

Dabala, J. (2012) *Mystery and Suspense in Creative Writing*. LIT Verlag Münster.

Dittus Benavente, R., (2015). Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares. *Aisthesis*, (58), 237-254.

Dittus, R. (enero – junio 2021). Introducción a una semiótica del guion. *Publicitas: Comunicación y Cultura*, 9(1), 76-91.

Eco, U. (1994). *Signo*. (2.^a ed). Grupo Editor Quinto Centenario.

Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Escalante Gómez, E., (2013). La perspectiva ricœuriana y el análisis de las narrativas. *Fundamentos en Humanidades*, XIV (27), 175-192.

Feldman, S. (1996). *Guion Argumental. Guion Documental*. Editorial GEDISA.

Field, S. (1979). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones.*

Recuperado de https://www.academia.edu/37216661/Field_Syd_1979_-_El_libro_del_guion._Fundamentos_de_la_escritura_de_guiones.pdf

Field, S. (1995) *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso.* Plot Ediciones S.L.

Field, S. (2005). *Screenplay.* Delta.

Filmaffinity. *Ficha técnica de Perro guardián.*

<https://www.filmaffinity.com/pe/film645295.html>

Filmaffinity. *Ficha técnica de Magallanes.*

<https://www.filmaffinity.com/pe/film206365.html>

Finnegan, J. (septiembre 2016). The screenplay and the spectator: Exploring audience identification in narrative structure. *Journal of Screenwriting*, 7 (3), 319 – 330.

Fonseca, J. (2018). Las historias que narramos: modelos narrativos y géneros dramáticos imperantes en el cine de ficción costarricense (2008-2012). *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 36, 35-53.

Galán, E. (2005). La creación psicológica de los personajes para cine y televisión. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 3 (1), 263-273.
Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales (uc3m.es)
[Consulta: 15 de octubre del 2020].

Gil, F. (2014). *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Gudiño, Y. (2019). *Claves para la construcción de personajes metabólicos femeninos para series dramáticas de televisión: La Última Frontera*. (Tesis Magistral). Universidad Intercontinental.

Gutiérrez, R. (2012). El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos*, XII, 43-58. Recuperado de <http://goo.gl/HzbKWO>

Hauge, M. y Vogler, C. (2003). *The Hero's 2 Journeys (Workshop)*. [Archivo de Video]: <https://www.udemy.com/course/screenwriting-story-blueprint-the-heros-two-journeys-filmmaking/>

Horton, A. (1999). *Writing the Character-Centered Screenplay*. University of California Press.

Jarvis, J. (2014). *Crafting the Character Arc*. Beating Windward Press.

Kitchen, J. (2006). *Writing a Great Movie. Key tools for successful screenwriting*. Bistro Publishing Company.

Mckee, R. (1997). *Story*. Harper Collins Publishers.

Mckee, R. (2011). *El Guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. ALBA Editorial.

Moreno, P. (2020). *El Guion Moderno, Un juego de escritura audiovisualizante*. (Trabajo de Licenciatura). Universidad Nacional de la Plata.

Narváez, G. (2019). El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival. El caso de Cannes (2000-2015). *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 77, 21-46.

Nieri (2021) *Black Mirror: El mismo Storytelling para las Fábulas del Mañana*. (Tesis de Maestría). Universidad de Lima.

Ochoa (2020) *La Adaptación cinematográfica: Análisis de contenido de guiones de películas de ciencia ficción en el cine de los años 2000*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Parker, P. (2010). *Cómo escribir el guion perfecto*. Ediciones Robinbook

Pejenaute, F. (1984). *Las secuencias narrativas del "Asinus aureus" de Apuleyo*. *Aula abierta*, 41-42, 237-250.

Pérez-Guerrero, A. M. (2011). *Estrategias narrativas orientadas a la construcción de niveles de lectura en el cine de animación de Pixar (1995-2010)* (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos.

Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. [fecha de Consulta 5 de Enero de 2022]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199550145034>

Pollarolo, G. (2011). El guion cinematográfico, ¿texto literario? *Lexis*, XXXV (1), 289-318.

Puerto, E., Lladó, R., Oganés, J., Cabrejo, J., y Rueda, M. (2022). *Acta de Evaluación. Concurso Nacional de Desarrollo de Proyectos de Largometraje 2022*. Ministerio de Cultura–Perú.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2022-CDE-ActaEvaluacionDelJurado.pdf>

Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences*. Cambridge University Press.

Rodríguez, L., Del Carpio, M., Rivera, N., Vilca, U., y Zizenstat, V. (2022). *Acta de Evaluación. Concurso Nacional de Proyectos de Largometraje de Ficción 2022* (Categoría “Nuevos Realizadores”). Ministerio de Cultura – Perú.

<https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2022-CFN-ActaJuradoNuevosRealizadores.pdf>

Rojas, W. (2013). Paul Ricoeur: la subjetividad como acción y hermenéutica. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 34 (109), 71-88.

Ruiz, P. (2013). *No tengo plata para mi película. Cómo producir cine en el Perú*. Instituto Toulouse Lautrec, Área de publicaciones.

Sadeqy, S., y Naghashzadeh, M. (2021). Theme orientation and the inevitable outcome of structural flaws: Investigating the results of the dominance of theme over action

in Farhadi's *The Salesman*. *Journal of Screenwriting*, 12(2), 165–178.

https://doi.org/10.1386/josc_00058_1

Sánchez-Escalonilla, A. (2013). *Verosimilitude and Film Story: The Links between Screenwriter, Character and Spectator*. Editorial Planeta, S.A.

Sánchez-Escalonilla, A. (2013). Estrategias de guion cinematográfico, El proceso de creación de una historia. *Communication & Society*, XVI (2), 80– 91.

Sánchez-Escalonilla, A. (2013). *El impacto emocional en la escritura de guion cinematográfico*. En Francisco García y Mario Rajas (eds.) (2013), *Teorías de la narrativa audiovisual*, 49-62.

Sánchez- Escalonilla. A. (2013). Verisimilitude and Film Story: the links between Screenwriter, Character and Spectator. *Communication Society*, 26, n. 2, 2013, pp. 79- 94.

Sebastiani (2018) *Análisis comparativo de la narrativa audiovisual en las películas peruanas “La Última Tarde y “La Hora Final”*. (Tesis de Licenciatura). Universidad César Vallejo.

Seger, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Editorial Rialp S.A.

Seger, L. (2011). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. (Ángel Blasco, trad.) Ediciones Rialp, S.A.

Serrano, R (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Atuel.

Steele, A. (2014). *Escribir cine. Guía práctica para guionistas de la famosa escuela de escritores de Nueva York*. (Pablo Sauras, trad.) Alba Editorial S.L.U. (Obra original publicada en 2006).

Sulbarán, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Revista de ciencias humanas y sociales*, 31, 44-71

Tamayo, A. (2018). *El Guion de Ficción Audiovisual*. (2.^a ed.). Argos Producciones Editoriales.

Teichmann, R. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74281>

Truby, J. (2017). *Anatomía del guion: El arte de narrar en 22 pasos*. ALBA Editorial.

Truby, J. (s.f). *Thriller online class*. Truby's writers Studio.

Tuccio, I. (2020). *¿Los turnos también lloran? El turkish drama y sus similitudes y/o diferencias con la telenovela latinoamericana. El caso: Las mil y una noches (Binbir Gece)*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Villacorta, C. (2020) *La Construcción del protagonista y la empatía en la ficción animada: Análisis del arquetipo heroico de Coco (2017)*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de Piura.

Vale, E. (1992). *Técnicas del Guion para Cine y TV*. (4.^a ed). Editorial Gedisa.

Weiland, K (2016). *Creating character arcs. The masterful authors guide to uniting story structure, plot, and character development.* PenForASword Publishing.



Anexos

Análisis de mejoramiento y degradación en el film *Perro guardián*

Las decisiones de los personajes redirigen la historia, van formando la trama, estructuran el relato. Para poder ver el transcurso de un arco de transformación, es necesario ver actuar al personaje frente a los acontecimientos. Las nuevas acciones que emprenden los personajes dan impulso a la trama y establecen la conexión emocional con la audiencia.

Este segmento del estudio representa una primera aproximación al análisis del arco de personaje. Para ello, es necesario conocer las motivaciones del protagonista y determinar qué objetivos se plantea el personaje a lo largo del relato y si los consigue o no; es necesario, además, conocer cómo van cambiando sus motivaciones de principio a fin. Esta parte del análisis se centra en las decisiones del personaje, que marcan el camino de la transformación de su arco.

Para comprender este tipo de análisis, es necesario definir al personaje en el marco del presente estudio. Todo personaje es conflicto y, por ende, al inicio de un relato, está incompleto, tiene una carencia o está en búsqueda de algo de manera consciente o inconsciente para sentirse realizado y feliz. El relato entonces consistirá en enfrentar al protagonista a lo desconocido, a mundos inexplorados que lo pongan a prueba para que así pueda descubrir qué es eso que le falta para llenar su vacío.

Este tipo de análisis identifica los momentos nuevos que enfrenta el personaje y que lo obligan a actuar distinto. De esa manera se pueden ubicar los puntos clave de un relato y, por lo tanto, los momentos de cambio del protagonista.

A continuación, se realiza el análisis de degradación y mejoramiento de Miguel, alias “Perro”, protagonista del film *Perro guardián*, basado en los postulados semióticos de Claude Bremond sobre los posibles narrativos.

(a) Partiendo de una degradación o carencia (Miguel es una persona solitaria sin vínculos religiosos) Miguel, un asesino a sueldo, llega a

(b) Un mejoramiento: al conocer a Milagros y al Padrino, al animarse a leer la biblia y a participar en el culto, pero

(c) El apóstol llama a Miguel por su nombre, provocando que Miguel huya del templo. El mejoramiento desemboca en una nueva degradación (Miguel se aleja de Milagros y de Dios) y termina asesinando a su objetivo

(a’) Partiendo de una degradación (un asesino solitario sin vínculo religioso), Miguel busca y encuentra a Milagros,

(b’) La compañía de Milagros significa para Miguel un mejoramiento. Del mismo modo, su encuentro con el Apóstol resulta en un acercamiento a Dios y a la Biblia, pero

(c’) el mejoramiento al que llega Miguel se ve perturbado cuando lo envían a asesinar al Apóstol, iniciando un nuevo ciclo

(a’’) Partiendo de una degradación (su deseo de saber por qué lo han mandado matar al apóstol) Miguel logra,

(b'') a través de conocer la identidad del Apóstol y las razones para asesinarlo,

(c'') un mejoramiento, al obtener una nueva perspectiva de su propia identidad y de la del Apóstol (Miguel se siente ahora un justiciero de Dios y ya no un asesino).

En el encuentro de Miguel con el Apóstol, surge para el primero una nueva interrogante: ¿Quién traicionó al Apóstol? Miguel quiere saber quién ha delatado al Apóstol y es algo que no puede responder; es un estado de degradación (falta de información) que no tiene cómo resolver. Esta secuencia se queda en suspenso.

La muerte de Vásquez inicia un nuevo ciclo de acción para Miguel. Ahora hay otra interrogante, un nuevo estado de degradación. Es el punto más bajo porque Miguel no tiene información de nada de lo que está ocurriendo, pero eso justamente lo obliga a actuar. Esta secuencia configura el desenlace del film.

(1) Partiendo de una degradación (saber quién mató a Vásquez) Miguel,

(2) secuestra y amenaza a Mendieta y logra

(3) un mejoramiento cuando hace confesar a Mendieta sobre quién mató a Vásquez, poniendo fin al ciclo.

Pero Miguel quiere complementar la información, no está satisfecho con lo que tiene; así que retoma lo que se dejó en suspenso en la secuencia anterior. Ahora quiere saber quién traicionó al Apóstol; se lo pregunta a Mendieta porque está seguro de que él sabe la respuesta.

(a'') partiendo de un estado de degradación (saber quién traicionó al apóstol) Miguel interroga a Mendieta,

(b'') pero Mendieta no llega a decirle la respuesta, por lo que Miguel

(c'') se queda en un estado de degradación.

La trama decide dejar en suspenso esa parte y apelar a los indicios implantados durante el relato, para que la audiencia saque sus propias conclusiones. Estos indicios se apoyan en la escena siguiente, donde se ve al Padrino predicando el sermón en su local y a Miguel llegando para, luego de hacerle pedir perdón a Dios por traicionar al Apóstol, asesinarlo.

Miguel, de alguna manera, supo quién traicionó al Apóstol. Se deduce que Mendieta pudo haberle dicho que fue el Padrino, pero eso no se muestra. La estructura narrativa empleada dota al personaje de habilidades deductivas que refuerzan la idea de la trama: que Miguel se ha convertido en los ojos de Dios, en el “perro guardián” que reclama el título de la película. Entonces Miguel obtiene un mejoramiento al saber quién traicionó al Apóstol. Se abre un nuevo y último ciclo: eliminar al traidor.

(a''') Miguel necesita acabar con el traidor, así que, partiendo de un estado de degradación,

(b''') busca al Padrino y, luego de hacerlo confesar sus pecados,

(c''') lo asesina, logrando así un estado de mejoramiento al cumplir su objetivo (acabar con los traidores).

En *Perro guardián*, las secuencias más concretas, como el asesinato del narco abogado o el seguimiento al empresario, no guardan una relación directa con la degradación o el mejoramiento del protagonista a nivel interno, puesto que son eventos que muestran al personaje en su estado actual de carencia. Observar a Miguel cumplir su objetivo de seguir o matar a un sujeto al principio del film, no es un mejoramiento porque recién se está introduciendo al personaje en su mundo ordinario. En otras palabras, es lo que el personaje siempre hace.

A partir de este desglose de mejoramiento y degradación del personaje de Miguel, alias “Perro”, se pueden identificar las acciones distintas que emprende para mejorar su situación y encontrar eso que le falta para sentirse realizado.

La primera acción que emprende Miguel para salir de su mundo ordinario es conocer a Milagros; la segunda y más importante es participar del culto en el templo. Cuando Miguel se ve descubierto por el Apóstol se produce un retorno a su degradación. Miguel huye del templo y vuelve a asesinar.

Otra acción importante es escuchar el mensaje del Apóstol que le habla del Arcángel Miguel; entonces decide leer la biblia. Es en este momento que los indicios y las escenas reflexivas como la mancha en el techo cobran relevancia, porque ayudan a integrarse de tal manera que logran hacer verosímil la idea de que Miguel se convierte en un asesino fanático que ha tenido una revelación divina.

La otra acción distinta que emprende después de eso es ir donde el Apóstol y no matarlo de frente, sino interrogarlo sobre su identidad. Se pone en evidencia entonces el

cambio que ha sufrido Miguel. De ser un asesino a sueldo que dispara sin preguntar, a convertirse en un “justiciero” que quiere saber el por qué primero.

El análisis de mejoramiento y degradación ha dado luces sobre las acciones distintas que realiza Miguel en el relato de *Perro guardián*. Se puede decir que la trama tiene momentos suficientes de mejoramiento y de degradación, se ha generado conflicto y con ello, momentos claves de decisión en el protagonista. La trama debería tener con eso el impulso dramático necesario para hacer avanzar la historia y mostrar una evolución verosímil de su arco de transformación, pero no es así. ¿A qué se debe?

Se aprecia que gran parte del mejoramiento y degradación de Miguel está emparentado a su relación con Milagros o la iglesia. Todas las secuencias del seguimiento al empresario y la secuencia para conseguir un vehículo y hacerle el reglaje, no guardan relación con su proceso de mejoramiento o degradación. Hay que mencionar que esas escenas ocupan buena parte del metraje, comparándolas con las escenas de Miguel con Milagros, o las escenas en el templo o con el Apóstol.

Esto quiere decir que debería existir una relación simbiótica entre las secuencias más importantes o mejor desarrolladas que presenta el film, y el proceso de mejoramiento y degradación para generar la ilusión de impulso dramático en el espectador. Ya se ha explicado que las secuencias de los asesinatos de Miguel no significan un proceso de mejoramiento o degradación en el nivel que se está analizando (de motivaciones y de cambio), porque estas secuencias solo están mostrando al personaje en su estado inicial de degradación. En otras palabras, el film muestra secuencias desligadas de su proceso de

mejoramiento y degradación, lo que resulta en una falta de generación de conflicto percibido por la audiencia, ocasionando una sensación de letargo o estancamiento narrativo.

Solo cuando Miguel mata al empresario, luego de verse descubierto por el Apóstol, es que esa muerte se emparenta con su proceso de degradación o mejoramiento; antes no tenía ningún valor más que el de caracterizar a Miguel y mostrarlo en su estado inicial. Esta secuencia del asesinato al empresario se vuelve un mérito de la película al hacer que un estado inicial, que es el de degradación, se revele tal y como es, tanto para la audiencia como para el personaje. Ser un asesino es estar en un estado de degradación y Miguel lo experimenta por primera vez.

Estas son las decisiones más importantes de Miguel, alias “Perro”, en el relato según el análisis de los posibles narrativos.

1. Conocer a Milagros.
2. Acudir al templo.
3. Huir del templo.
4. Asesinar al empresario.
5. Leer la Biblia.
6. No matar al Apóstol.
7. Secuestrar a Mendieta.

8. Asesinar a los traidores.

Análisis estructural del relato del film *Perro guardián*

La importancia de este análisis es que relaciona el arco de personaje con la estructura narrativa. Ya se ha visto en el análisis de mejoramiento y degradación cuáles son las motivaciones del protagonista a lo largo del film que redirigen el relato. Ese mejoramiento o degradación, que atañe al personaje, articula la trama. En otras palabras, lo que le suceda al personaje, sea positivo o negativo, guarda una estrecha relación con la estructura del relato. Depende de las motivaciones y decisiones del protagonista que la trama se mueva en distintas direcciones, debido a las acciones que emprenda para salir de su estado de degradación.

Una película puede albergar muchas decisiones y acciones de sus personajes, pero todo relato tiene solo unos cuantos puntos clave, necesarios, para que el relato exista y articule la trama tal y como es.

Según Barthes (1993), los núcleos de un relato son aquellos eventos necesarios e indispensables para que se produzca una narración. Las catálisis son los intervalos que conectan esos núcleos, es la reacción o consecuencia del accionar del núcleo en el relato. El análisis estructural del relato parte de la identificación de los núcleos y de las catálisis de la narración, para luego complementar con la identificación de los indicios y los informantes.

Para el presente estudio, se está considerando como núcleos las decisiones del protagonista que mueven el relato en una dirección distinta, así como los eventos que producen que el protagonista actúe de manera distinta. Esta selección se ha realizado en base

al análisis de mejoramiento y degradación que aportó con el conocimiento de las decisiones y acciones del protagonista.

A continuación, se determinan los núcleos del film *Perro guardián* y sus respectivas catálisis.

1. Miguel entra a la cevichería y conoce a Milagros y al Padrino.

Catálisis: Miguel almuerza con el padrino y ve el mal comportamiento de Milagros.

2. Miguel acude al templo, el Apóstol lo llama por su nombre y Miguel decide huir.

Catálisis: Miguel asesina al empresario.

3. Miguel recibe la orden de asesinar al Apóstol, pero decide no matarlo.

Catálisis: Miguel reflexiona sobre su pasado como soldado.

4. Miguel se entera que su capitán Vásquez está muerto y secuestra a Mendieta para preguntarle quién lo mató.

Catálisis: No hay.

5. Miguel asesina al Padrino.

Catálisis: Miguel se lleva consigo a Milagros e incinera el cuerpo de Mendieta.

Gracias al análisis estructural del relato, se identifican sus núcleos en el film *Perro guardián*. Estos núcleos articulan la trama, y se esclarece cuáles son los puntos clave de la estructura narrativa. El objetivo de la presente investigación se ve bien encaminado, porque

lo que se necesita es saber cuáles son los eventos suficientes para que *Perro guardián* articule su relato. Esos son los eventos más importantes que impactan en el protagonista y lo transforman.

Análisis de mejoramiento y degradación en el film *Magallanes*

Como se ha visto en el análisis de *Perro guardián*, esta parte del estudio se enfoca en obtener un primer acercamiento al análisis del arco de personaje, de todo lo que tiene que ver con las decisiones que toma el protagonista, las nuevas acciones que emprende para salir de su estado de degradación, que como ya se ha visto, es el estado inicial de todo personaje. Al principio, un personaje es un conflicto en potencia; eso da pie a un relato que va a narrar a la audiencia cómo hace el personaje para mejorar su situación.

Con este análisis se determina si el relato presenta un conflicto que el personaje debe resolver. Además, da cuenta de los obstáculos que debe hacer frente y marca la ruta de los cambios que se van produciendo en él. Se muestran las carencias del personaje y se definen las cosas que desea alcanzar para llenar sus vacíos.

A continuación, se presenta el análisis de mejoramiento y degradación del film *Magallanes*.

- (a) Partiendo de una degradación o carencia (Magallanes no tiene dinero y está solo) y ayudado por su hermana Hermelinda llega a
- (b) Un mejoramiento: al estar a punto de recibir una fuerte cantidad de dinero producto del chantaje; pero

- (c) Debido a la incapacidad de Magallanes, el mejoramiento desemboca en una nueva degradación (el dinero obtenido es falso)
- (a') Partiendo de una degradación (engañado y sin dinero) y luego de ser rechazado por su interés romántico, Celina,
- (b') Magallanes obtiene un mejoramiento mediante el secuestro; ayudado por su amigo Ocharán, consigue el dinero; pero
- (c') tal mejoramiento al que llega Magallanes pretende ser complementado, ayudando a su interés romántico con el dinero, lo cual abre un nuevo ciclo.
- (a'') Partiendo de una degradación (su deseo de entregarle el dinero a Celina, su interés romántico)
- (b'') Magallanes consigue dejarle el dinero a Celina, obteniendo así un mejoramiento al conseguir ayudarla, pero
- (c'') Magallanes es denunciado por Celina ante la policía, causando una nueva degradación, la pérdida de su libertad

A partir de aquí, Magallanes es un personaje pasivo, a menos que decidiera escapar; pero se trata de una historia acerca de reconocer las culpas. El destino de Magallanes lo deciden otros personajes. Celina no acepta el dinero y el abogado decide no poner la denuncia por secuestro contra Magallanes, debido a que no quiere ventilar lo que su papá hizo en el pasado, ni tampoco lo que Ocharán le hizo a él (fue abusado sexualmente).

Resulta ilógico pensar que Magallanes planificó la violación al abogado como su última carta para librarse de la cárcel. Esos hechos o desventuras fueron colaterales y no tuvieron nada que ver con las acciones que emprendió para cumplir su objetivo. De igual manera, no pudo prever que Celina no aceptaría el dinero, aunque su decisión de dejárselo a su vecina sí constituye una causa directa para terminar detenido por la policía.

Aquí ocurre algo interesante. Cuando Magallanes se ve libre de todo cargo, se abre en él un nuevo ciclo, casi imperceptible a nivel de deseo, intenciones y motivaciones. Magallanes ahora quiere estar preso y pagar sus culpas. No hay nada externo que lo prive de su libertad, pero en su interior se ha producido un cambio de conciencia, de perspectiva. Su libertad, de alguna manera, se ha convertido para él en una degradación, y entonces aspira a la cárcel como una forma de mejoramiento. El proceso de esa acción interna es como sigue:

(a'') Partiendo de un estado de degradación o de carencia, que en este caso es haber salido librado de la cárcel, (no pudo ayudar a Celina, no obtuvo su perdón y la hizo sufrir reviviendo heridas del pasado. Por otro lado, se quedó en deuda con el abogado quien le daba trabajo),

(b'') Magallanes confiesa a la policía que abusó de Celina en el pasado. De esa manera pretende librar su conciencia de los delitos que nunca pagó e ir a la cárcel, pero

(c'') el proceso de mejoramiento es evitado, cuando el policía le dice que nadie lo está buscando por eso. El ciclo termina dejando a Magallanes en un estado de degradación.

Si se tiene que determinar los actos en secuencias elementales del film *Magallanes* y hablando estrictamente del plot o la trama principal debe hacerse como sigue:

A1 Deseo de Magallanes de conseguir dinero

A2 A la búsqueda del dinero

A3 Pérdida del dinero

Cada acto tiene en Magallanes una función bien definida. En el primer acto se establece su deseo de obtener dinero de forma ilegal. En el segundo acto vemos el proceso de esa búsqueda, los obstáculos y las adversidades para finalmente obtenerlo. El tercer acto muestra la pérdida del dinero. Magallanes voluntariamente le entrega el dinero a Celina quien lo termina denunciando.

El film *Magallanes* tiene bien establecido el plot de la trama principal, el conflicto externo que es uno simple: conseguir el dinero o no.

El film resuelve esa interrogante hacia el final del segundo acto, Magallanes requiere, entonces, de la intervención de otros personajes; en este caso, Celina, quien le da el empujón para que enfrente a la justicia de una buena vez, algo de lo que Magallanes ha estado huyendo, y eso a la vez empuja a Magallanes a reconocer sus delitos del pasado. Entonces, el tercer acto entrega un clímax en donde se resuelve sobre todo el conflicto interno del personaje. Su falsa creencia de que solo si lo atrapan es delito, es superada cuando el mismo Magallanes le dice a la policía que abusó de Celina en el pasado; esto a la vez le hace

conseguir lo que necesitaba, resarcirse moralmente. Su necesidad moral y su falsa creencia (necesidad psicológica) son superadas en un solo instante.

Al final, Magallanes no consigue que lo metan preso, y por eso termina en un estado de degradación, según el análisis realizado. Es una clara muestra de que se ha subvertido la lógica del relato, poniendo en una situación límite al personaje en donde librarse de la cárcel, es algo que lo degrada. El film *Magallanes* deja la resolución del conflicto interno al final de la película. Lo externo, representado por el dinero, si lo consigue para Celina o no, ya no es importante. Por lo tanto, eso se resuelve primero, dejando para después la revelación interna del personaje.

En el film *Magallanes* se pueden contar hasta cuatro decisiones importantes que realiza el protagonista, y estas son:

1. Magallanes decide chantajear al doctor Rivero.
2. Magallanes decide revelar su identidad a Celina.
3. Magallanes decide secuestrar al doctor Rivero.
4. Magallanes decide entregar el dinero obtenido a Celina.
5. Magallanes decide confesar el abuso cometido a Celina.

Análisis estructural del relato del film *Magallanes*

Ahora es turno de identificar los puntos claves y necesarios para el desenvolvimiento de la historia. Debe recordarse que los núcleos del relato, según Barthes (1993) son los

eventos indispensables para que un relato sea un relato; y las catálisis son las acciones que complementan a los núcleos, que en muchos casos pueden actuar a modo de transiciones entre los núcleos. En ambas situaciones, se hace referencia a las acciones visibles y tangibles del relato. Por el contrario, los indicios y los informantes hacen referencia a las informaciones del relato.

Se establece a continuación las acciones principales o núcleos del relato y sus respectivas catálisis:

1. Magallanes se encuentra con Celina y se entera que ella tiene problemas económicos iguales que los de él.

Catálisis: Magallanes sigue a Celina hasta su local.

2. Magallanes realiza el chantaje, pero no consigue el dinero.

Catálisis: Magallanes defiende a Celina de unos matones.

3. Magallanes le ofrece su ayuda a Celina, pero ella lo rechaza.

Catálisis: Celina tiene una crisis de ansiedad.

4. Magallanes realiza el secuestro y consigue el dinero, pero Celina lo rechaza.

Catálisis: Magallanes golpea a Ocharán tras enterarse de que abusó de Celina.

5. Magallanes es atrapado por la policía, pero al final es dejado en libertad.

Catálisis: Magallanes y Celina siguen con sus vidas.

Luego de realizar el análisis de las secuencias narrativas y el análisis estructural del relato, se puede decir que hay coincidencias, incluso en la previa selección y agrupamiento de las secuencias de todo el relato, pues se mantienen los núcleos del relato que son: el encuentro con Celina, el chantaje, el secuestro y la entrega del dinero a Celina.

El deseo de Magallanes está bastante claro y muy bien establecido. Se ve una caracterización que apoya esa idea, e incluso en las líneas de diálogo del protagonista queda claro que necesita dinero y que ya se cansó de su situación. Los núcleos identificados en el análisis estructural del relato de Magallanes son parte de las secuencias más importantes del relato, aquellas que muestran tanto el mejoramiento como la degradación del protagonista, e involucran el plot y el conflicto interno de Magallanes.

Así, por ejemplo, Magallanes emprende un chantaje debido a su falta de dinero. Esta acción es uno de los núcleos en el análisis estructural, debido a que sin chantaje no podría iniciarse el relato.

Se puede ver que en *Magallanes* existe una relación más evidente entre el conflicto externo (conseguir el dinero) y el interno (redimirse ante Celina). Celina representa el conflicto interno de Magallanes porque él tiene una deuda moral con ella. De esta manera, se crea una relación de causalidad en donde un conflicto motiva al otro. La deuda moral que tiene Magallanes es lo que produce que él quiera conseguir el dinero, porque piensa que de esa manera puede redimirse ante Celina; pero lo que necesita es afrontar sus delitos y tomar conciencia de que darle dinero a Celina no es la solución.

5.5 Escaleta de *Perro guardián*

Aparece texto sobre pantalla en negro: **En 1995, el gobierno peruano aprobó la conocida “Ley de Amnistía” que absolvió a los militares y civiles procesados por crímenes durante la lucha antiterrorista. Ciertos grupos paramilitares condenados por crímenes de lesa humanidad fueron inmediatamente excarcelados.**

1. *EXT. EDIFICIO FACHADA - NOCHE*

Perro cruza la calle, coge una piedra y la mete a un sobre, ingresa al edificio.

2. *INT. EDIFICIO - NOCHE*

Perro sube por las escaleras, se esconde de una señora que entra al ascensor.

3. *INT. EDIFICIO / PASILLO - NOCHE*

Perro cruza el pasillo, se dirige a una puerta, deja el sobre en la rendija y toca el timbre.

Un hombre sale a recoger el sobre y Perro lo asesina.

4. *INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE*

Perro quema la fotografía del hombre que acaba de asesinar. Luego coge una libreta, se coloca sus lentes y hace unos apuntes.

5. *INT. TEMPLO - NOCHE*

El Apóstol predica a los feligreses. Perro observa parado desde la entrada. El Apóstol se acerca a la gente y empieza a bendecirlos y a perdonarlos con el fuego de Dios. Perro se va.

6. EXT. FACHADA CASA DE PERRO - DÍA

Perro sale de su casa.

7. EXT. QUIOSCO - DÍA

Perro observa una revista que lleva de titular: "Ley de Amnistía militar en la mira". Con su periódico en la mano se va, cruzando la pista.

8. INT. PASILLO - DÍA

Perro entra y hace una llamada. Solo dice "Dóberman" y cuelga.

9. EXT. CALLE DE LOS ARCOS - DÍA

Perro y Mendieta se encuentran. Perro pregunta por el capitán Vásquez. Mendieta le dice que la prensa está tras él y que se olvide. Mendieta le paga a Perro su parte, le da las felicitaciones del general y le dice que le dará la otra parte a la esposa de Perro. ***Perro está por irse y Mendieta le dice que hay otro trabajito, con la misma paga, y le entrega un sobre. Le dice que debe avisar máximo en dos días si le entra.***

Perro pregunta por la iglesia. Mendieta le dice que el general quiere que se olvide del templo, que eso ya está en orden. Perro quiere que para la próxima venga Vásquez.

10. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro quema una fotografía donde aparecen el Apóstol y el Padrino llevando a cabo un evento religioso.

Perro saca la foto del sobre y ve a un hombre con un parche en la oreja. Atrás dice su nombre: Rogelio Rivas. CC. Gamarra.

11. EXT. CALLE - DÍA

Perro camina por una calle. Voltea a ver si alguien lo sigue. Al no ver a nadie sigue su recorrido.

12. EXT. QUIOSCO - DÍA

Perro acaba de comprar un diario. Ve pasar un camión azul. A bordo están el padrino y Milagritos, que luce seria. Al parecer el Padrino le está recriminando algo.

Perro recoge su vuelto y sale en dirección contraria.

13. EXT. FACHADA CEVICHERÍA - DÍA

Perro llega a la cevichería. Se ve el camión azul estacionado afuera.

Perro está fumando y observa en el interior de la cevichería a Milagritos, que está atendiendo a los comensales. Por un instante ella mira a Perro y luego recibe un salero de su padrino, que de inmediato va a entregar a una de las mesas.

Un hombre, sucio y desgarbado se acerca a Perro. Es Johny que lo anima a entrar a la cevichería. Perro no deja de mirar a Milagros, que sigue atendiendo.

El hombre le pide un cigarro a Perro. Este lo ignora y se va.

14. EXT. AVENIDA - DÍA

Se ve el tránsito de una avenida principal.

15. INT. BUS - DÍA

Perro lee la portada de un diario, que da cuenta del asesinato de un abogado narcoterrorista. Es el hombre que asesinó al inicio, en la puerta de su departamento.

Una mujer, la misma que entró al ascensor el día que mató al abogado, lo mira con inquietud. La señora se baja sin dejar de mirar a Perro.

16. EXT. GAMARRA - DÍA

Se ve un cruce del centro comercial de Gamarra. Hay bastante gente, caminando de un lado a otro.

17. EXT. CALLE GAMARRA - DÍA

Perro camina entre la multitud.

18. INT. PASILLO GALERÍA - DÍA

Perro entra a una galería. El pasillo está repleto de maniqués.

19. INT. STAND GALERÍA - DÍA

Perro observa al comerciante de Gamarra, Rogelio, acosando a una jovencita trabajadora; pero ésta disimula y se va. El comerciante se queda mirando a la muchacha.

20. EXT. CALLE DE TIENDAS - DÍA

Perro observa a dos jóvenes jugando con unos maniqués de manera sexual. El comerciante, Rogelio, los reprende y éstos se apresuran a subir todo al camión.

Rogelio aborda un auto amarillo y se va. Perro se va.

21. INT. CAJA DEL PERIÓDICO - DÍA

Perro pone un anuncio en el periódico. El que lo atiende es un señor mayor que lee el anuncio. Se trata de un anuncio de un perro dóberman perdido, llamado Damián. Salen 14 palabras. Perro ya sabe el costo y se adelanta a decirlo: 24,50.

22. EXT. CALLE CEVICHERÍA - DÍA

Johny está comiendo de un táper. Perro cruza la calle. Johny le pasa la voz y Perro lo ignora.

23. INT. CEVICHERÍA EL PADRINO - DÍA

Milagritos escribe mientras canta una canción que dice: Perdón por ser un gran pecador, seré un bravo soldado de Sion.

Milagros ve a Perro llegar. Él le pregunta si están atendiendo y le hace un cumplido, diciéndole que canta bonito.

Milagros lo reconoce y le pregunta si va al templo. Ella le dice que su padrino quiere que sea parte del ministerio de música. Perro observa a su alrededor, fotos del padrino y el Apóstol.

El Padrino llega se presenta como Leoncio, pero explica que todos lo llaman Padrino; y le dice que ya no hay menú y lo invita a que vuelva otro día. Perro se presenta como Rubén y se dispone a salir.

Johny entra a devolver el táper al padrino y se choca con Perro.

24. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro arma su pistola.

Perro escucha que tocan la puerta de su vecina. Se oyen llantos de bebé. No le abren. Es un hombre que le hace llegar una segunda notificación y le dice que después no diga que no le advirtieron. Coloca la esquila bajo la puerta.

25. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Echado en la cama y mirando el techo, Perro observa una mancha de agua en su techo. Una gota cae sobre su frente. Suena la alarma.

26. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro hace planchas.

27. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro hace abdominales.

28. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Una tetera hirviendo.

29. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro toma una bebida caliente, mientras oye a su vecina discutir

30. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro saca un maletín que está debajo de su cama. Lo abre y saca una granada; luego vuelve a poner la maleta bajo su cama.

31. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro coloca una trampa en su puerta con la granada, y luego sale cuidadosamente.

32. INT. MICRO - DÍA

Perro está leyendo el diario. Voltea y ve a un hombre manco, que también lo mira.

Perro se baja del micro.

33. EXT. CALLE - DÍA

Perro observa el micro alejarse. Ve en su ventana posterior una calcomanía que dice “Cristo te ama”.

Perro aborda otro micro.

34. EXT. CALLE DE LOS ARCOS - DÍA

Perro ve llegar un auto blanco; se esconde tras un arco y saca su arma. Es Mendieta, quien le dice que no se psicosee y le pide que se suba. Perro se quiere ir.

Mendieta lo detiene, y Perro responde con violencia verbal. Le dice que trabaja con Vásquez.

Mendieta tiene un encargo de su esposa. Perro se detiene y Mendieta le entrega un paquete. Mendieta le informa que la prensa esta encima de su capitán Vásquez, por la matanza de Mangamarca. Dice que lo van a sacar del país.

Perro pregunta por la amnistía. Mendieta le dice que no se preocupe, que eso va a seguir.

Mendieta le pregunta por el encargo del general. Perro le dice que va a necesitar un vehículo. Mendieta le dice que vaya donde Ormeño, que él le entregará todo lo que necesita. Le da algo de plata y promete hacerle llegar su parte a su esposa. Perro le dice que en una semana tendrá el encargo. Mendieta le dice que publique en una semana.

35. EXT. AVENIDA - DÍA

Tránsito de autos y buses.

36. INT. BUS - DÍA

Perro está sentado en un bus. Ve por la ventana un camión de soldados jóvenes que ríen.

Perro los mira con angustia.

37. EXT. AVENIDA - DÍA

El bus avanza por la avenida.

38. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro mira la mancha de agua en su techo, y con su mano intenta alcanzarla. Una gota cae en su palma y se refriega la gota en su frente.

39. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro escucha la grabación de su esposa. Ella lo llama Miguel. Le habla bien de Mendieta y sabe que Vásquez ya no puede ir a verla. Le indica que le ha llevado su biblia y su sudoku. Sus dos hijos lo saludan. Uno es Miguelito y el otro es Andrés. Miguelito le ha hecho un dibujo. Es un soldado en un cerro con la bandera del Perú.

Perro para la grabación, dobla el dibujo y lo deja a un lado. Coge el sudoku y lo pone a un lado. Coge la biblia, se pone sus lentes y empieza a leerla.

40. INT. CEVICHERÍA EL PADRINO - DÍA

Perro observa la foto del Apóstol señalando con su mano. en un cuadro colgado en la pared del restaurante. Tiene un mensaje que dice: eres un soldado de Cristo.

Milagritos le lleva una jarra de chicha y un vaso. Se va a una mesa a hacer su tarea.

Perro se sirve.

Un perro se acerca a los pies de Milagros y ella empieza a acariciar su lomo con ellos.

Perro la contempla. Milagros pisa maliciosamente la cola del perro, que sale lloriqueando.

Milagros ríe mirando a Perro y sigue escribiendo.

El padrino llega con los platos y se sienta con él a la mesa.

Milagros le pide permiso para ir donde una amiga a hacer su tarea.

El Padrino le cuenta a Perro que ha convencido a Milagritos de cantar una balada que ha compuesto, y luego lo invita a la iglesia. Además, le cuenta que pronto convertirá el restaurante en un templo.

El Padrino empieza a dar gracias por los alimentos.

41. EXT. CALLE - DÍA

Perro pasa por la calle y ve a milagritos con unos amigos y besuqueándose con un chico. Ella lo ve. Perro pasa de largo.

42. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro se lava la cara y se mira al espejo, que está roto.

43. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro observa la foto del empresario de Gamarra, Rogelio Rivas.

44. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro se acerca a la puerta. Oye la conversación de su vecina y el hombre que entregó la notificación bajo su puerta. Ella intenta seducirlo y lo toca sexualmente. El hombre la detiene y le advierte que debe conseguir el dinero.

45. EXT. CALLE / PARADERO - DÍA

El bus se estaciona y sube una mujer.

46. INT. BUS / CALLE - DÍA

Perro lee su biblia mientras viaja en el bus. Un hombre con apariencia de delincuente entra a pedir dinero. Perro se le queda viendo, mientras el hombre amedrenta a los pasajeros.

El hombre amenaza a Perro con meterle bala al sentir que lo mira demasiado. Se puede ver que lleva un rosario colgado del cuello. El sujeto baja del bus.

Perro se para y va tras él y lo tumba al suelo. Lo golpea hasta que sus nudillos se abren. Perro se para y se va.

47. EXT. FACHADA TALLER MECÁNICO / TALLER - DÍA

Perro, con sangre salpicada en su ropa y rostro, entra al taller fumándose un cigarro.

Ormeño lo ve y encarga a su ayudante el taller unos momentos.

48. INT. TALLER DE AUTOS - DÍA

Ormeño guía a Perro hasta un auto. Parece algo disgustado con Perro. Le abre la puerta y Perro ingresa.

49. INT. AUTO - DÍA

Perro se acomoda en el volante, Ormeño entra al auto también y le recrimina por llamar la atención. Perro se molesta. Ormeño le dice que deben estar con perfil bajo, porque las cosas ya no son como antes. Ya no son héroes.

Perro le pregunta por Vásquez. Ormeño le cuenta que Vásquez estuvo por el taller muy feliz, porque lo mandarán al extranjero con toda su familia. “Otra cosa es cuando eres oficial”.

Ormeño le hace un gesto con el puño para despedirse, Perro tarda en reaccionar, pero le corresponde.

Perro sale con el auto.

50. EXT. CALLE - DÍA

El auto está avanzando por una calle y doblando en una avenida.

51. INT. AUTO - DÍA

Perro vigila. Ve salir a Rogelio Rivas conversando por celular y abordando su auto amarillo. Perro lo sigue por varias avenidas.

52. EXT. INT. FACHADA CASA DE ROGELIO / AUTO - DÍA

Perro, desde su auto, ve llegar a su casa a Rogelio. Una mujer le abre la cochera y entra. Se saludan con un beso y ella le carga el maletín.

Perro avanza. Se estaciona cerca de la casa de Rogelio y ve la alambrada eléctrica; una caseta de guachimán con un maniquí adentro vestido como tal.

Perro arranca y se va.

53. INT. TEMPLO - NOCHE (MONTAJE PARALELO)

Milagritos canta “Soldados de Sion”.

54. INT. AUTO - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Perro está ensimismado, mientras alguien le limpia el parabrisas.

Un niño le toca la ventana para cobrar, pero Perro lo ignora.

55. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro está en su cama, con el torso desnudo, mirando el techo, la mancha de agua

56. INT. TEMPLO - NOCHE

Perro está sentado en una de las bancas. Escucha cantar a Milagritos.

El Apóstol presenta al Padrino como futuro pastor de la iglesia, pero luego interrumpe diciendo que el señor le ha hablado y que un hermano necesita a Dios.

El Apóstol le dice Miguel a Perro, quien se sorprende en ese instante. Le dice que le pida perdón a Dios, que tiene una misión para él, y que lo ha elegido.

Perro se levanta. El Apóstol lo vuelve a llamar Miguel. Perro se marcha.

57. EXT. INT. FACHADA CASA DE ROGELIO / AUTO - NOCHE

Perro vigila a Rogelio Rivas, que sale de su casa y sube a su auto.

58. INT. DISCOTECA - NOCHE

Perro está fumando un cigarro. Observa a Rogelio con dos mujeres.

Una mujer se le acerca a Perro y le ofrece sexo.

Rogelio se levanta. Perro lo sigue.

59. INT. DISCOTECA / BAÑO - NOCHE

Rogelio orina borracho. Perro llega y se pone en el urinario de al lado. Rogelio le habla en su borrachera. Perro solo lo mira. Rogelio sale del baño.

60. INT. AUTO - NOCHE

Perro maneja el auto por la costa verde. Resalta su cruz colgada en el espejo retrovisor. Sigue al auto amarillo.

61. INT. AUTO - NOCHE

Perro vigila el auto amarillo, estacionado a cierta distancia.

62. INT. AUTO AMARILLO - NOCHE

Rogelio y la mujer en el auto están teniendo sexo oral. Perro aparece y los mata a ambos.

63. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro quema la foto de Rogelio. Coge su libreta y anota.

64. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro bebe alcohol. Se echa un poco de alcohol en sus nudillos infectados.

65. INT. CUARTO DE PERRO – NOCHE

Perro ve la mancha y las gotas que caen desde su techo hasta su almohada. Perro toca la mancha que ha dejado en su almohada. La huele.

66. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro intenta secar el techo.

67. INT. CUARTO DE PERRO / BAÑO - NOCHE

Perro, sin polo, enjuaga el trapo en una batea. Ve en el agua negra su reflejo.

68. INT. CUARTO DE PERRO / BAÑO - NOCHE

Perro vomita en el wáter.

69. INT. CAJA DEL PERIÓDICO - DÍA

Perro está en la ventanilla, una mujer lo atiende. Un hombre mayor llega y la reemplaza. El hombre le pregunta por su número de teléfono para que le avisen si encontraron a su perro. Perro paga y se va.

70. EXT. CALLE - DÍA

Perro sale y aborda su auto. Se percata de una camioneta estacionada a unos metros.

71. INT. AUTO - DÍA

Perro ve por el espejo retrovisor a la camioneta que lo sigue.

72. EXT. CALLE - DÍA

El auto de perro dobla una calle y se estaciona.

73. INT. AUTO - DÍA

Perro saca su arma, baja la ventana y se queda alerta. La camioneta pasa por su lado lentamente.

74. EXT. CALLE - DÍA

El auto de perro retrocede y sale en sentido contrario.

75. EXT. INT. FACHADA CEVICHERÍA / AUTO - DÍA

Perro sale en su auto y se dirige a la cevichería, pero ve algo y se detiene. Johnny se le acerca y le dice que el Padrino está remodelando y no habrá atención. Van a hacer el templo.

Johny le pide a Perro un cigarro. Este le da uno. Luego se va.

Luego Johny le cuenta del pasado del Padrino, que era drogadicto, peor que él.

Agrega que cambió cuando escuchó al Apóstol.

76. INT. AUTO - DÍA

Perro está en su auto, manejando.

77. EXT. PARQUE - DÍA

Perro observa a la distancia a Milagritos con su novio.

Milagritos se cae y el novio la quiere besar a la fuerza. Perro llega; le da un bofetón al chico y se lleva a Milagros.

78. INT. AUTO - DÍA

Perro y Milagritos acuerdan ir a otro lado.

79. EXT. PARQUE DE LA EXPOSICIÓN - DÍA

Perro y Milagritos están en el parque. Perro le cuenta que ha ido a Rusia y que ahí hace frío. Ella le pregunta por qué se fue del templo. Le dice que tiene miedo que los demás se den cuenta de que tiene el diablo adentro y también le gustaría salir corriendo.

Milagros le saca la pus de los nudillos a Perro.

Milagros le hace un juego de palabras. Le pregunta si se llama Rubén o Miguel. Perro dice Rubén. A Milagros le gustaba más Miguel.

Milagros le pide irse. Se van.

80. EXT. CALLE - NOCHE

El auto de Perro está cruzando una calle.

81. INT. AUTO - NOCHE

Milagros le dice que no le diga nada a su Padrino de que no fue al colegio. Ella le pide que cierre los ojos y luego sale del auto. Perro la mira a la distancia.

82. EXT. INT. FACHADA TEMPLO / AUTO - NOCHE

Perro ve a la distancia al Apóstol discutiendo con el Padrino. Este último y Milagritos se van. El Apóstol ve a Perro a la distancia.

Perro se acerca. El Apóstol lo sigue llamando Miguel. Furioso, Miguel le pregunta por qué lo llama así.

El Apóstol le dice a Miguel que tiene dos hijos, Perro se enfurece más.

El Apóstol le recita un versículo de la biblia sobre el arcángel Miguel contra el gran dragón. Lo invita a leer la palabra de Dios. Ésta le abre los ojos.

83. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro, con una grabadora, lee el versículo que le mencionó el Apóstol. Graba su voz encima del mensaje que le dieron su esposa y sus hijos.

Perro escucha la grabación y luego ve la mancha en su techo. Empieza a arrancar las hojas de la biblia y a pegarlas en la mancha.

84. INT. CUARTO DE PERRO / BAÑO - NOCHE

Perro se mira en el espejo roto. Tiene una mancha en la frente. Se la borra con la mano.

85. INT. PASILLO - NOCHE

Perro sale de su cuarto. Unos hombres, entre ellos un fiscal y un policía, están abriendo la puerta de la vecina.

86. EXT. INT. CALLE DE ARCOS / AUTO - DÍA

Perro coge la cruz y se la coloca en la espalda. La camioneta que lo seguía llega y les encarga a unos niños entregarle un sobre a Perro.

Perro le pide a uno de los niños que les dé un mensaje a los de la camioneta: que él tiene ojos en la espalda.

La camioneta se va antes.

Perro abre el sobre. Está la foto del Apóstol. Dice que lo mate y desaparezca.

87. INT. TEMPLO - DÍA

Perro llega al templo.

88. INT. TEMPLO / OFICINA APÓSTOL - DÍA

El Apóstol y el Padrino discuten. Hay un desacuerdo grande entre ellos. Perro ingresa. El Padrino se va molesto.

Perro le entrega la foto al Apóstol y éste lee el mensaje que contiene. El Apóstol le revela su identidad. Conoció en el pasado a Perro, en el cuartel Los Cabitos. En un momento el Apóstol coge el arma de Perro. Para Perro es un momento de suspenso.

El apóstol recuerda cuando Perro asesinó a sangre fría a unos sospechosos de terroristas. Todos eran terrucos, dice que Perro le dijo. En ese momento, el Apóstol decidió cambiar su vida.

Por qué tan urgente, le pregunta el Perro. El Apóstol le responde: “El asesino dispara sin preguntar, el justiciero quiere saber el por qué primero”.

El apóstol cree que alguien leyó sus memorias, donde el nombre del capitán de Perro aparece varias veces y por eso lo quieren eliminar.

Le dice que “en el plan de Dios estaba escrito que se iban a reencontrar. Escúchalo, está dentro de ti. Que tu justicia sea su justicia”. Perro se levanta y se va.

89. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Perro lee la libreta y lo graba todo en su grabadora. Son detalles de asesinatos.

90. EXT. BASE LOS CABITOS - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Dos hombres vestidos de militar ingresan a la base.

91. INT. BASE LOS CABITOS - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Unas personas aparecen amarradas. A una de ellas le quitan la mordaza de la boca. Luce magullada, con el rostro golpeado y ensangrentado.

92. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Perro, con la cruz en la espalda, mira la mancha de agua en el techo. Con la libreta en sus manos, va cogiendo las gotas que caen manchando sus hojas de color negro. Se queda mirando el techo con los ojos bien abiertos.

93. INT. BASE LOS CABITOS - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Perro, con bigotes, aparentemente más joven, con mirada fría, dispara en la cabeza a uno por uno de los sospechosos que cuelga de las manos. La sangre de las víctimas salpica en el rostro de Perro: es una sangre negra.

94. EXT. CALLE - NOCHE

Una avenida principal. El auto de perro cruza la pista.

95. EXT. INT. PARQUE / AUTO - NOCHE

Perro llega a un parque y ve a Milagritos con sus amigas. Ella se acerca donde Perro y éste le dice que tiene una misión y se tiene que ir lejos. Dios le ha encomendado una misión. Ella se sube al auto.

El auto avanza. Perro le pregunta por su padrino. Ella le cuenta que era la pareja de su mamá, quien está en el penal en Chimbote. Ella quiere esperarla allá con su abuelita y cuando quiera, se puede ir. Milagros le llega a confesar que él es malo, cuando Perro le pregunta si le ha hecho algo malo. El detiene el auto.

Perro la consuela y le da dinero para que se vaya. Ella le agradece y le da un beso en los labios; luego se va. Perro se queda inmóvil, sin reacción.

96. INT. PASILLO - NOCHE

Perro llega a su cuarto. El pasillo está lleno de las cosas de su vecina. Una señora con un bebe en brazos se queja de la justicia. Perro entra a su cuarto.

97. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Perro está contemplando la mancha en el techo, con la biblia en sus manos y su cruz en la espalda.

98. INT. CUARTO DE PERRO - NOCHE

Su vecina le toca la puerta y le pide agua. Perro la hace pasar. Es la prostituta de la discoteca. Ella se asusta al ver la mancha en el techo. Perro le dice que acepte que es una ramera y le pida perdón. que él la está mirando. Ahora tu alma está libre, ve con Dios, le dice.

99. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro se coloca el arma en el pantalón y saca de una caja otra arma.

100. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro coloca el arma en su maleta. Sobre la mesa hay un recipiente sobre el que caen las gotas del techo. El recipiente está a punto de rebalsarse.

101. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro coge su biblia, su libreta y sus lápices.

102. INT. CUARTO DE PERRO - DÍA

Perro se coloca su casaca. Saca del maletín una granada y se la guarda en el bolsillo. Cierra su maleta y sale dejando la puerta abierta.

Sobre la mesa, la grabadora reproduce todas las muertes que leyó de su libreta.

103. INT. CAJA DEL PERIÓDICO - DÍA

Perro quiere poner un anuncio diciendo: el perro guardián tiene ojos en la espalda y una lisura. La que atiende se niega. Perro pide hablar con el otro señor que lo atendía, pero ella le dice que ya se jubiló. Perro no le cree, le remarca que tiene ojos en la espalda y sabe que el señor por el que pregunta está adentro.

Perro ve en la televisión que Vásquez está muerto y sale presuroso.

104. EXT. CALLE - DÍA

El auto de Perro cruza una avenida de manera temeraria.

105. EXT. FACHADA CASA DE MENDIETA - DÍA

El hijo de Mendieta abre la puerta. Perro pregunta por su papá y dice que es de parte de Ismael Vásquez.

106. INT. CASA DE MENDIETA / SALA - DÍA

El hijo de Mendieta llama a su papá, quien baja del segundo piso. Perro entra a la sala y le dice que Vásquez los espera y está apurado. Mendieta se ve presionado y obligado a ir con Perro. Salen y abordan el auto.

107. EXT. RESIDENCIA MILITAR - DÍA

El auto de Perro sale de la residencia.

108. INT. AUTO - DÍA

Perro le pregunta a Mendieta quién mató a Vásquez. Mendieta le dice que la amnistía va a caer; que Vásquez se iba a acoger a la ley de arrepentimiento, y por eso lo mataron. Esa fue la última orden del General.

Perro le pregunta quién traicionó al Apóstol. Mendieta no le llega a decir nada, se hace el desentendido. Perro amenaza a Mendieta con el arma.

109. INT. CEVICHERÍA EL PADRINO - DÍA

Ahora la cevichería está remodelada como si fuera un templo. El Padrino practica su sermón. Perro llega y le dispara. Lo obliga a pedirle perdón a Dios por traicionar al Apóstol y a decir que es un terruco. Luego de eso, Perro lo mata.

En ese momento llegan Milagros y Johnny. Perro mata a Johnny y se lleva a Milagros.

110. EXT. CARRETERA - DÍA

El auto de Perro avanza por una carretera sin fin.

111. INT. AUTO - DÍA

Perro conduce con la mirada perdida. Milagros en el asiento trasero está en shock, mirando por la ventana.

112. EXT. CARRETERA - DÍA

El auto se aleja cada vez más.

113. EXT. DESIERTO - NOCHE

Perro cava una fosa.

114. EXT. DESIERTO - NOCHE

Perro arrastra el cuerpo de Mendieta hacia la fosa.

115. EXT. DESIERTO - NOCHE

Perro incinera el cuerpo de Mendieta. Perro parece como en trance, recitando una plegaria o rezando con fervor. Finalmente, lanza la libreta al fuego. Milagros observa todo asustada.

Se puede apreciar en la escaleta de *Perro guardián* que existen varios intervalos entre las secuencias. Son escenas que no han sido resaltadas y que el presente estudio considera que cumplen una función informativa o indicial en muchos casos, es decir, presentan datos del contexto donde se desenvuelve el personaje y de su caracterización psicológica. Estos datos, en muchos casos, son indicios que requieren de un grado de interpretación de acuerdo al contexto. Dichas escenas no desarrollan un evento con inicio, nudo y final.

Las escenas en donde salen en los diarios las noticias de los asesinatos de Miguel cumplen una función de informantes que contextualizan el relato.

Otras escenas aisladas son las de la vecina que debe la pensión de su casa. El desarrollo de esta trama no se vincula directamente a los núcleos del relato, no tienen una relación de catálisis; son más bien indicios del contexto y del entorno en el que vive Miguel. Un personaje similar es el indigente que sube al bus y es golpeado por Miguel cuando éste lo amenaza.

Por último, los momentos introspectivos de Miguel mirando la mancha de agua en su techo, constituyen unas secuencias indiciales relacionadas al tema del film. Son unos motivos recurrentes, imágenes simbólicas que hacen pensar en la presencia de Dios en la vida de Miguel.

Se aprecia en la escaleta que buena parte del guion de *Perro guardián* tiene escenas descriptivas, unitarias, que van sumando a la construcción del mundo ficcional, pero crean espacios temporales entre las secuencias, lo que va en detrimento de la fluidez narrativa de la película.

5.6 Escaleta de *Magallanes*

1. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes conduce por la ciudad. Atrás va el coronel Rivero.

2. EXT. INT. AFUERAS DE LA CASA DEL CORONEL / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes se estaciona.

3. EXT. INT. AFUERAS DE LA CASA DEL CORONEL / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes saca una silla de ruedas, mientras el coronel lo espera con mirada perdida.

Magallanes abre la puerta y se dispone a cargarlo fuera del auto.

4. EXT. AFUERAS DE LA CASA DEL CORONEL - DÍA

Magallanes conduce al coronel en su silla de ruedas a la entrada del edificio.

5. INT. EDIFICIO / ASCENSOR - DÍA

Magallanes y el coronel están abordo del ascensor. Las compuertas se cierran.

Magallanes tiene un porte que se asemeja a la de los militares, con mirada al frente y los brazos pegados al cuerpo. El coronel está inmutable, tiene un gesto de pocos amigos.

6. EXT. INT. CALLES / AUTO DE MAGALLANES - DÍA (SECUENCIA DE MONTAJE)

Magallanes saca su sticker de taxi. Recorre las calles llamando a la gente para que suba a su auto. Las calles poco a poco son más humildes, como las de las afueras de Lima.

7. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Una señora llama a su taxi corriendo. Le pide una carrera a Magallanes para una joven que sube con unas cajas. Parece apurada. La joven parece un poco reacia a la ayuda que le ofrece la señora.

El auto se aleja.

8. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES – DÍA

Magallanes se detiene;, un policía hace cruzar a un grupo de niños. Magallanes le pregunta a la joven la ubicación de su destino y la observa por el espejo retrovisor. Es Celina. Magallanes se queda en shock. Ella le responde.

El policía da la señal, el auto avanza.

9. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes conduce nervioso, lleno de angustia, a punto de quebrarse. Llega al destino, un local donde al parecer hay un evento. Magallanes esconde el rostro. Celina baja agradeciendo, no se da cuenta.

Magallanes arranca.

10. EXT. INT. CALLES / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes sigue conduciendo, pero no puede más y se detiene, se le ve muy afectado.

11. EXT. CALLE - DÍA

Magallanes está afuera del auto estacionado, apoyado en él, pensativo.

12. INT. LOCAL DEL EVENTO - DÍA

Magallanes entra tímidamente a lo que parece ser un evento de esas cadenas de multinivel. La gente grita y corea a la voz de un hombre muy bien vestido, que hace de anfitrión.

Unas señoritas se percatan de Magallanes y le ofrecen ubicarlo en un asiento.

Magallanes se sienta y ve a Celina de lejos. De pronto ella sale a participar y es cuando Magallanes se entera que ella está a punto de perder su local de peluquería por falta de dinero.

Magallanes se queda pensativo.

13. EXT. AFUERAS DEL LOCAL DE CELINA - NOCHE

Magallanes vigila a Celina que llega en un mototaxi. Sale una señora a recibirla, es su vecina, la señora Anita. Se despiden y cada una entra a su casa. Celina prende la luz de su local.

14. EXT. AFUERAS DEL LOCAL DE CELINA - NOCHE

Magallanes se acerca a la puerta y observa a Celina con las cajas, en lo que parece ser un salón de peluquería.

15. INT. CUARTO DE MAGALLANES - NOCHE

Precipitado, Magallanes busca entre sus cosas y encuentra unos dibujos de una mujer y la foto de Celina, más joven, semidesnuda y sentada en las piernas de un hombre sin polo.

16. EX. INT. TALLER MECÁNICO OCHARÁN - NOCHE

Magallanes entra al local y se encuentra con una mujer, la esposa de su amigo Ocharán. Ella le pide la plata y las llaves. Ella no parece agradecerle a Magallanes. Este pregunta por Milton; ella parece que se quiere deshacer de él.

La esposa se va. Magallanes le da un dinero a Ocharán; pero éste, al ver lo poco que es, le dice que se lo guarde sin que su mujer se percate. Ocharán parece apreciar a Magallanes (le da un beso en la frente), a pesar de que no le va bien con el taxi y desea que su situación cambie.

En todo momento, Magallanes parece tener un espíritu de resignación, como derrotado.

17. INT. TALLER MECÁNICO DE OCHARÁN - NOCHE

Es más tarde, no hay nadie en el local; solo están Ocharán y Magallanes. El primero está borracho y habla de Ayacucho con añoranza. Se queda medio dormido. Magallanes le

cuenta que vio a Celina. Dice que era la chica del coronel, "la ñusta". Le cuenta que le escondió la cara. El rostro de Magallanes es de pesadumbre.

18. EXT. INT. CALLES / COMBI - NOCHE

Magallanes viaja en una combi, se le ve cansado.

19. EXT. –FACHADA DE QUINTA DEL CUARTO DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes camina y entra a la quinta a paso lento, desganado.

20. INT. CUARTO DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes mira el dibujo de Celina. Magallanes está en bividí. Su rostro está lleno de sudor, parece angustiado. Se toma la frente.

21. INT. CUARTO DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes se recuesta en su cama. No se tapa. No tiene frazadas

22. EXT. MALECÓN - DÍA

Magallanes está con los ojos cerrados, como si estuviera meditando. Observa un hombre en parapente. Parece que su semblante ha cambiado, respira paz. Observa el vuelo del parapentista sobre el mar de Lima. Sonríe.

El momento es interrumpido por el coronel que le grita a un heladero, lo llama terruco y le dice de mala gana a Magallanes que lo registre, incluso lo empuja al césped. La camisa de Magallanes se rompe.

Magallanes se acerca al heladero y se dirige a él como pidiéndole permiso.

23. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

El coronel está en el auto en movimiento, comiendo un helado.

**24. EXT. INT. AFUERAS DE LA CASA DEL CORONEL / AUTO DE
MAGALLANES - DÍA**

Magallanes se estaciona, baja del auto. Saca la silla de ruedas de la maleta y pidiendo permiso se dispone a cargar al coronel.

25. INT. LOBBY CASA DE CORONEL - DÍA

Magallanes traslada al coronel en silla de ruedas al interior del edificio.

26. INT. EDIFICIO / ASCENSOR - DÍA

Magallanes y el coronel abordo del ascensor. Conserva la misma postura marcial. Las puertas se cierran el ascensor sube.

27. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes está pensativo, abre la guantera. Hay una botella de licor que se queda mirando por un instante. Coge el sticker de taxi y lo pega en la luna del auto.

**28. EXT. INT. CALLES / AUTO DE MAGALLANES - DÍA (SECUENCIA DE
MONTAJE) DÍA**

Magallanes está haciendo taxi por varias partes de Lima.

29. INT. QUINTA DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes llega a la puerta de su casa y la abre, entra.

30. INT. CUARTO DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes está echado, con los ojos cerrados, sin frazada. De pronto abre los ojos, pensativo.

31. INT. CUARTO DE MAGALLANES / DUCHA - DÍA

Magallanes se ducha rápido. Está animado.

32. EXT. QUINTA DE LA CASA DE SU HERMANA HERMELINDA - DÍA

Magallanes viste una camisa amarilla, lleva un diario en la mano. Se cruza con Micky, que está reparando una moto con un joven del barrio. Micky lo saluda de manera muy familiar y le dice que adentro está la tía Hermelinda. Magallanes entra a una quinta.

33. INT. CASA DE HERMELINDA - DÍA

Magallanes le propone a su hermana que le ayude a chantajear al doctor Rivero. Ella al principio no quiere, pero él insiste. Ella está ocupada sirviendo unos tapers con comida. Una señora la llama, necesita los tapers.

34. INT. QUINTA / PATIO - DÍA

Hermelinda entrega el táper a una señora y ésta le paga. Parece una rutina. Luego Magallanes le insiste, mientras ella descuelga la ropa de los cordeles. Ella le dice que es un delito, pero él le dice que solo si los atrapan es un delito; si no, es un billeteazo.

35. EXT. INT. CALLES / BUS - DÍA

Celina viaja en el micro con sus cajas de productos de multinivel. Parece preocupada.

36. EXT. PARADERO RAMPA - DÍA

Celina sube con sus cajas una trajinada rampa peatonal

37. EXT. CALLE COMERCIO - DÍA

Celina atraviesa una concurrida calle llena de autos y negocios. Entra a una especie de condominio sin conserje.

38. INT. NEGOCIO SERVICIO TÉCNICO - DÍA

Dos jóvenes juegan videojuegos; son Percy y Gringo. Celina pregunta por la señora Conny. Ellos no le hacen caso al principio y la tratan irrespetuosamente. Finalmente la hacen pasar.

39. INT. OFICINA DE SEÑORA CONNY - DÍA

Celina intenta negociar su deuda con los productos de U-life. Conny la trata de manera humillante.

40. INT. CASA DE HERMELINDA - DÍA

Magallanes le dicta a su hermana la carta para el doctor Rivero.

41. EXT. AV JAVIER PRADO - DÍA

Magallanes atraviesa la avenida Javier prado en el taxi. Se oye la carta de chantaje, leída por Hermelinda.

42. EXT. INT. CALLES / BUS - DÍA

Celina viaja en el bus. Solo lleva una caja de sus productos. Mira por la ventana angustiada.

43. EXT. EDIFICIO ESTUDIO DE ABOGADOS DEL DOCTOR RIVERO - DÍA

Magallanes llega al edificio y entra.

44. INT. LOBBY EDIFICIO DE ESTUDIO DE ABOGADOS - DÍA

Magallanes pasa por el detector de metales.

45. INT. LOCAL DE CELINA - DÍA

Celina saca los productos de belleza de la caja con desgano, triste.

46. INT. ESTUDIO DE ABOGADOS / ASCENSOR

Magallanes está a bordo del ascensor, rodeado de los trabajadores del edificio.

47. INT. RECEPCIÓN DE OFICINA DOCTOR RIVERO – DÍA

Magallanes habla con Melissa, la recepcionista del doctor Rivero, y le dice que le deben dinero. Ella va donde el abogado. Magallanes aprovecha y deja la carta de chantaje entre los documentos del abogado.

48. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes compra un celular. La vendedora le saca dinero, vendiéndole el cargador aparte.

49. INT. CASA DE HERMELINDA - NOCHE

Hermelinda hace la llamada del chantaje. Celebran porque el plan va bien. De pronto, Magallanes recibe una llamada del doctor Rivero, quien le pide que vaya de inmediato a la casa de su papá.

50. INT. CASA DEL CORONEL - NOCHE

Magallanes aborda solo en el ascensor. Las puertas se cierran y sube.

51. INT. CASA DEL CORONEL / ENTRADA - NOCHE

La empleada le abre la puerta a Magallanes, pero por la forma como lo mira no parece ser bien recibido. Magallanes ingresa. La puerta se cierra.

52. INT. CASA DEL CORONEL / SALA - NOCHE

Magallanes es interrogado por el mayor Medina. El doctor Rivero le pide que le cuente lo que pasó en Ayacucho. Magallanes termina contando y confirmando la versión de

los chantajistas, ya que su papá no recuerda nada. El doctor Rivero le dice a Magallanes que se encargue de entregar el dinero.

53. INT. ESTUDIO DE ABOGADOS / SALA DE REUNIÓN - DÍA

Magallanes es micrado por Benavente. Benavente trata a Magallanes con una especie de sorna o burla. El doctor Rivero le entrega a Magallanes el maletín con la plata y le hace prometer que le traerá de vuelta el dinero. El doctor Rivero tiene un plan y parece muy confiado de atrapar a los chantajistas.

54. EXT. INT. CALLE ESTADIO NACIONAL / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes espera en su auto, con el maletín en el asiento copiloto. El mayor Medina pasa en su auto; sus hombres lo tienen cercado y vigilado.

Magallanes recibe una llamada y se dirige al local de Polvos Azules con el maletín en las manos.

55. EXT. PUENTE - DÍA

Magallanes cruza la vía expresa con determinación.

56. EXT. ENTRADA DE POLVOS AZULES - DÍA

Magallanes recibe la llamada e ingresa por el sótano de Polvos Azules.

57. EXT. INT. CALLE / AUTO DEL MAYOR MEDINA (MONTAJE PARALELO)

Medina informa a sus hombres sobre los movimientos de Magallanes.

58. INT. POLVOS AZULES - DÍA (MONTAJE PARALELO)

Magallanes sigue las indicaciones por el celular, mientras que los policías del mayor Medina, vestidos de civil, le siguen los pasos.

Al final, Magallanes lanza el maletín por una ventana. Micky y su amigo el gordo llegan en una moto y se lo llevan.

59. EXT. INT. CALLE / AUTO DEL MAYOR MEDINA - DÍA

Magallanes le da su número de contacto al mayor Medina, que está seguro de poder atrapar a los chantajistas. El mayor Medina se va. Magallanes entra a su taxi.

60. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes ha tenido el dinero en todo momento en el auto. Celebra con emoción contenida.

61. INT. QUINTA CASA DE HERMELINDA - DÍA

Magallanes llega en su taxi. Micky y su amigo van para cobrarle a Magallanes, quien le da veinte soles a cada uno. El gordo quiere más, pero Magallanes se pone fuerte y no les da más.

62. INT. CASA DE HERMELINDA - DÍA

Hermelinda hace pasar a Magallanes; éste le entrega el paquete y le pide que lo abra. Para su sorpresa, el dinero son papeles recortados. Hermelinda se enfurece con Magallanes, y le pide que no se meta en problemas.

63. INT. OFICINA DOCTOR RIVERO - DÍA

El doctor Rivero está en plena reunión y recibe una llamada. El abogado se va a un lado a contestar y nadie responde.

64. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes al otro lado del celular. No contesta.

65. EXT. AUTOPISTA - DÍA

Magallanes avanza en el auto.

66. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes se estaciona y ve de lejos a Celina. Sale del auto, se acerca. La mira de lejos y luego decide irse. De pronto llegan Percy y el Gringo en una camioneta e irrumpen en el salón de belleza. Magallanes, al ver eso, se acerca y entra al local.

67. INT. LOCAL DE CELINA / CASA - DÍA

Magallanes llega y defiende a Celina. Gringo y Percy lo golpean. Gringo entra al cuarto de Celina y asusta a su hijo, que tiene una discapacidad. Magallanes pierde el conocimiento.

68. INT. CASA DE CELINA - DÍA

Celina ayuda a reanimar a Magallanes con ayuda de su vecina. Magallanes se queda viendo al hijo de Celina.

69. INT. CUARTO DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes dibuja al hijo de Celina.

70. EXT. MALECÓN - DÍA

Magallanes y el coronel contemplan el cielo y el mar. Magallanes le cuenta de Celina, y que la ayudó a escapar. Y nunca se lo dijo porque sabía que si se enteraba, lo mandaba a fusilar. Magallanes le cuenta que Celina está en Lima y tiene un hijo. El coronel tiene una reacción al escuchar el nombre de Celina.

71. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes llega en el auto, se estaciona y baja a sacar la silla de rueda.

En el interior del auto, el coronel Rivero parece estar recordando algo.

Magallanes lo mira impotente.

72. EXT. MERCADO - DÍA

Magallanes elige unas camisas.

73. INT. SALÓN PELUQUERÍA DE CELINA - DÍA

Magallanes llega donde Celina y le pide un corte de pelo y de barba.

74. INT. SALÓN PELUQUERÍA DE CELINA - DÍA (SECUENCIA ELABORADA)

Celina le corta el cabello y la barba a Magallanes. Magallanes le revela su identidad y Celina lo echa de su local.

75. INT. TALLER MECÁNICO DE OCHARÁN - NOCHE

Magallanes y Ocharán conversan. Ocharán está ebrio y le grita a su mujer. Ocharán desea volver a sentir la adrenalina, la rabia, la furia. Magallanes solo lo escucha, lúgubre. Ocharán le dice a Magallanes que no tiene nada.

76. INT. EXT. CASA DE CELINA / CALLE - NOCHE

Celina tiene un ataque de ansiedad- Sale de su casa desesperada y trata de pedir ayuda donde su vecina. Al no obtener respuesta, empieza a correr sin parar hasta subir a la cima de un cerro, en donde finalmente se detiene a llorar desconsoladamente y a exclamar unos lamentos en quechua.

77. INT. SUITE DEL DOCTOR RIVERO - DÍA

El doctor Rivero termina de desayunar y sale. Está rodeado de árboles y de una piscina lujosa.

78. INT. ESTACIONAMIENTO SUITE DEL DOCTOR RIVERO - DÍA

El doctor Rivero sale en su auto. Recibe una llamada anónima similar a la de una escena anterior. Es un amigo que le dice para jugar una pichanga.

Al salir, unos hombres con uniforme de recogedores de basura se ponen en la entrada. El doctor Rivero sale a reclamarles y en ese instante es secuestrado.

79. EXT. INT. CALLES / OMNIBUS - DÍA

Celina viaja en el taxi, más decidida.

80. INT. OFICINA DE SEÑORA CONNY - DÍA

Celina negocia con la señora Conny su deuda y le ofrece pagarle con su local, pero esta última le propone un trato injusto. Celina se queda dudando.

81. INT. TALLER MECÁNICO DE OCHARÁN - DÍA

Ocharán y Magallanes ingresan.

82. INT. TALLER MECÁNICO DE OCHARÁN - DÍA

El doctor Rivero es golpeado por Ocharán frente a Magallanes.

83. INT. TALLER MECÁNICO DE OCHARÁN - DÍA

El doctor Rivero llama a su recepcionista para que haga la entrega del dinero. Magallanes parece dubitativo, algo apenado.

84. EXT. INT. CALLE PARQUE / MOTOTAXI - DÍA

Escondido dentro de un mototaxi, Magallanes observa llegar a Melissa, la recepcionista del doctor Rivero. Ella deja la plata en un basurero y se va. Magallanes, de manera precavida, va y recoge el paquete.

85. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes entra a su auto, abre el paquete. Ahí está el dinero. Magallanes recibe una llamada. Es el mayor Medina que pide verlo de inmediato.

86. INT. TALLER MECÁNICO DE OCHARÁN - DÍA

Ocharán se cerciora de que no haya nadie y viola al doctor Rivero.

87. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes le manda un mensaje a Ocharán, y le dice que libere al doctor Rivero, porque ya tiene la plata.

El mayor Medina llega en su auto con Benavente. Le piden dar una vuelta. Benavente se queda cuidando el auto de Magallanes.

Medina le pregunta a Magallanes por su nuevo look.

88. EXT. INT. CALLE / AUTO DEL MAYOR MEDINA – DÍA

Medina le hace saber abiertamente a Magallanes que sospecha de él.

89. EXT CALLE BARRIO - DÍA

El doctor Rivero camina por las calles, ensangrentado.

90. EXT. INT. CALLE / AUTO DEL MAYOR MEDINA - DÍA

Medina deja ir a Magallanes.

91. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - DÍA

Magallanes entra a su auto. Coge la plata que escondió dentro de la carrocería.

92. INT. LOCAL DE CELINA - DÍA

Celina habla con su vecina. Ella se quiere ir. Su vecina se muestra preocupada. Magallanes llega, se queda a solas con Celina y éste le quiere dar el dinero para ayudarla con su hijo. Celina no acepta.

Magallanes le dice que la dejó escapar porque estaba enamorado de ella. Celina le dice que solo estuvo con él para que la dejara escapar, y que Ocharán también le decía lo mismo.

Magallanes dolido, arrepentido, le dice que ya no la va a molestar más, pero le pide que acepte el dinero.

93. EXT. CALLE LOCAL DE CELINA - DÍA

Magallanes sale triste, desanimado con la plata aún en su poder. Se dirige a su auto y antes de entrar, la vecina de Celina lo queda mirando.

94. EXT. CALLE - DÍA

Magallanes bebe su botella de licor en su auto estacionado. Luce reflexivo, triste.

95. EXT. INT. CALLE / AUTO DE MAGALLANES - NOCHE

Magallanes, decidido y con determinación, algo furioso, maneja y avanza a gran velocidad en el auto.

96. INT. CASA DE LA VECINA - NOCHE

La vecina le pide a Celina que acepte el dinero que le ofreció Magallanes y se lo entrega.

97. EXT. INT. CALLE DE TALLER OCHARÁN - NOCHE

Magallanes llega en el taxi. Ocharán celebra su llegada con trago en mano. Magallanes le da una golpiza y lo deja tumbado en el suelo. Tira las llaves al piso y se va caminando.

98. INT. CUARTO DE MAGALLANES - DÍA

La policía entra al cuarto de Magallanes. Le dicen que su cómplice habló y lo echó. Magallanes parece aceptar su destino.

99. INT. COMANDANCIA - DÍA

Magallanes y Celina declaran a la policía. El doctor Rivero llega y le ofrece a Celina quedarse con el dinero como forma de reparación por lo ocurrido en Ayacucho. Celina no acepta el dinero. Reclama en quechua. Antes de irse, Magallanes le dice que ojalá nada de eso hubiera sucedido. Celina le dice que haga igual que el coronel, que olvide todo lo que pasó.

El doctor Rivero decide no presentar cargos, para no ventilar lo que hizo su padre ni lo que le hicieron a él.

Magallanes, al verse libre de la cárcel, le confiesa al mayor Medina que abusó de Celina cuando era menor de edad. Medina le dice que nadie lo está persiguiendo por eso.

Magallanes recibe eso como un dardo en el corazón.

100. EXT. CALLE COMANDANCIA - DÍA

Magallanes sale de la comandancia a paso lento, reflexivo, camina entre la gente.

101. EXT. INT. LOCAL CELINA - DÍA

Celina abre las puertas de su local, íntegra, digna.

Al igual que en *Perro guardián*, hay algunas escenas de *Magallanes* que no se han resaltado y que comprenden escenas informativas, indiciales o de contexto, y que tampoco cumplen necesariamente con las partes de una secuencia (inicio, nudo y desenlace). Sin embargo, puede notarse que estas escenas no resaltadas son menos que las que se encontraron en la escaleta de *Perro guardián* y generan intervalos cortos entre secuencias, a diferencia, también, de *Perro guardián*. Este tipo de estructura de secuencias dispuestas casi consecutivamente contribuye a enganchar a la audiencia, ya que cada secuencia presenta una idea nueva con un inicio un nudo y un desenlace. Las pocas escenas o secuencias que no han sido resaltadas sirven de transiciones entre secuencias más relevantes para la trama o desarrollan la línea narrativa del otro personaje principal, Celina, en su día a día. En otras ocasiones, estas secuencias presentan a personajes secundarios que tienen repercusión en el

desarrollo de la trama. Solo hay una excepción de secuencias no resaltadas que es la secuencia del inicio, donde se ve a Magallanes llevando al coronel a su departamento. Si bien es una secuencia con principio, nudo y final, no se ha resaltado porque no encaja en el esquema que se está planteando de dividir las secuencias entre aquellas que desarrollan el chantaje o el secuestro, y aquellas que desarrollan la relación de Magallanes con Celina.

Se puede concluir que la estructura narrativa de Magallanes logra la fluidez del relato, al distribuir de manera concatenada las diferentes secuencias de sus dos principales líneas narrativas: Magallanes y su relación con Celina y la línea narrativa de los actos delictivos de Magallanes. Estos dos grupos de secuencia muy presentes en el film revelan que Magallanes está estructurado de manera simbiótica. Por un lado, está el conflicto o viaje externos que es la línea narrativa de Magallanes tratando de conseguir el dinero de manera ilícita; y la línea narrativa con Celina, que representa el viaje interno o conflicto interior, que es en realidad la razón por la que Magallanes se embarca en el conflicto exterior.