

“PUERTO COLOMBIA”  
GUION DE LARGOMETRAJE

HERNANDO ENRIQUE DE JESÚS SAIIEH DIAGO

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social  
con énfasis en Audiovisual

Director: Álvaro Hernando Velandia Ortiz

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
BOGOTÁ, D.C.

2018

*Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana**ARTÍCULO 23*

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá, Noviembre 13 del 2018

Señora

**MARISOL CANO BUSQUETS**

Decana Académica

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Ciudad

Señora Decana,

De la manera más atenta, me dirijo a usted para presentar mi trabajo de grado, titulado **'PUERTO COLOMBIA: Guion de largometraje'**, con el cual aspiro al título de Comunicador Social con énfasis en Audiovisual, teniendo en cuenta todos los requerimientos que exige la dirección de carrera.

De esta forma, espero pueda conocer el proyecto que está a su disposición.

Atentamente,



HERNANDO ENRIQUE DE JESÚS SAIEH DIAGO

Estudiante Comunicación Social

C.C. 1140876476

Bogotá, noviembre 13 de 2018

Señora decana

**Marisol Cano Busquets**

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Respetada decana,

Presento a su consideración el trabajo de grado titulado "**Puerto Colombia**", **guion de largometraje**, elaborado por HERNANDO ENRIQUE DE JESÚS SAIEH DIAGO identificado con c.c. 1.140.876.476 de Barranquilla.

Este guion es el resultado de un proceso de escritura creativa en la que se representan temas tan humanos como el duelo, la familia, el amor, la herencia musical y la búsqueda de la identidad.

La historia es un homenaje a la cultura de la costa atlántica, se evidencia en el relato la narrativa característica de la región, influenciada por el realismo mágico y por las imágenes que se describen en las letras de canciones que forman parte de nuestra memoria colectiva.

"**Puerto Colombia**" es una obra que busca reivindicar la importancia del amor y la familia, es un homenaje a nuestros antepasados y a la belleza de nuestra cultura.

Atentamente



Álvaro Velandia Ortiz, Ph.D

C.C. 79.691.613



PTG-E-2

Referencia: Formato Proyecto Trabajo de Grado

Código Espacio para la CTG.

## FORMATO PROYECTO TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

## IDENTIFICACIÓN

Título del Trabajo de Grado: Puerto Colombia: un guion de mediodía

Aprobado por: Leonardo López

Firma: 

Nota: \_\_\_\_\_

Profesor Proyecto II: Asesor: 

Campo Profesional en el que inscribe el proyecto: Audiovisual  
 (Puede inscribir el trabajo en uno o dos campos profesionales o no asociarlo a ninguno)

Doble Programa: No:  Si:  Cual: Nombre programa.

Modalidad de Trabajo:

Monografía Teórica		Análisis
Sistematización Experiencias	X	Producto
Práctica por proyecto		Asistencia Investigación

Palabras Clave: duelo, sistema familiar, tercero pesante, fantasma

Fecha Inscripción: 24 de mayo del 2018

**Estudiantes**

Hernando Enrique De Jesús Saieh Diago D.I. 1140876476

Nombres y apellidos completos D.I. número.

Nombres y apellidos completos D.I. número.

**Asesor Propuesto:** Álvaro Hernando Velandia Ortiz

Departamento al que está adscrito el asesor: Comunicación

# Información Básica

## A. Problema

### 1. ¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?

El problema de investigación parte de entender cómo la muerte de un ser querido puede definir la manera en que un miembro familiar doliente se comporta. Están las variables del duelo y el sistema familiar.

El duelo se define y compone de varias maneras. Una definición, de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica, dice que es “la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.” (Freud, 1917) Otra establece que es “el estado psicológico consecuente a la pérdida de un objeto significativo que formaba parte integrante de la existencia.” (Galimberti, 2006). Se habla de unas etapas del duelo, que suelen variar según el autor; Kübler-Ross, Wessler y Avioli dan cinco fases: negación, enfado, negociación, dolor emocional y aceptación (Kübler-Ross, Wessler y Avioli, 1972). Gamo Medina y Pazos Pezzi hablan de la edad del doliente como un factor importantísimo para la elaboración del duelo; en este caso, es decir, en la adolescencia, “el duelo tiene unas características determinadas porque esta etapa supone una crisis madurativa, quizás la más decisiva en cuanto a la configuración definitiva de la personalidad.” (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009) Es necesario definir el término *identificación*: “el proceso con el que un sujeto asimila uno o más rasgos de otro individuo, modelándose sobre él” (Galimberti, 2006). Otra definición expone que la identificación “comprende un grupo de maniobras adaptativas y defensivas inconscientes por medio de las cuales el yo hace suyos rasgos y características de otra u otras personas o de un grupo social.” (Anaya, 2004). Se entiende que la identificación puede manifestarse como un mecanismo de defensa a partir de una experiencia de duelo (Galimberti, 2006).

Una perspectiva útil del duelo parte de la terapia familiar sistémica, donde se habla de un equilibrio familiar perdido con la muerte de uno de sus miembros (Bogza, 2012). Para entender esto, hay que adentrarse en el concepto de sistema familiar. Dentro de la terapia familiar sistémica, se entiende a la familia como “un sistema en constante transformación” que tiende hacia la homeostasis o “la tendencia a mantener estable el sistema adaptándose a los cambios.” (Espinal, Gimeno y González, 2006). En relación con el duelo, una muerte de un ser querido vital para el sistema puede crear un desequilibrio, y la misma tendencia homeostática puede hacer que otro familiar asuma el rol hecho vacante por el fallecido (Bogza, 2012). Una de las manifestaciones de la homeostasis en la familia es a través de “la presencia de un fantasma reencarnado a través del síntoma en uno de los miembros de la familia, o, por el contrario, flotando, sin cuerpo.” (Goldbeter-Merinfeld, 2003). Byng-Hall habla del mismo fenómeno, describiendo como la familia, tras una pérdida, debe buscar a algún miembro familiar que reemplace al fallecido, para que éste asuma su identidad (1991). Goldbeter-Merinfeld habla de un caso terapéutico en el que una paciente, de nombre Marie, había sufrido la muerte de su abuelo materno y que sentía en ella la reencarnación del mismo (2003).

Las consecuencias posibles de lo anterior son diversas. Por el lado del duelo en la adolescencia, es posible que el doliente, en el proceso de identificación en el que se ve insertado, adopte aspectos destructivos del fallecido (como el alcoholismo, por ejemplo) (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009). La presencia del fantasma en la familia implicaría un duelo no-resuelto, lo cual puede tener varias

consecuencias; los miembros de la familia son incapaces de comprometerse en sus relaciones, las relaciones se hacen rígidas, la familia utiliza la negación y escapa hacia actividades frenéticas, las drogas, el alcohol, las fantasías, los mitos, etc. (Goldbeter-Merinfeld, 2003). Viendo a la familia nuevamente como un sistema, una pérdida es la mayor crisis que dicho sistema puede afrontar, desembocando incluso en relaciones patológicas entre miembros que trascienden generaciones; “ante esta crisis, el sistema tiene suficientes recursos, reaccionará con un cambio adaptativo, en cambio si el sistema carece de estos recursos, la familia puede desaparecer” (Bogza, 2012).

Para tratar el duelo, se habla del “role-playing” y la reestructuración cognitiva (Gil-Juliá, Bellver y Ballester, 2008). En el ámbito sistémico, están la técnica gestáltica de la “silla vacía”, donde se pone al doliente frente a una silla vacía para que imagine en ella al fallecido y exprese los sentimientos necesarios, y la utilización del ritual del funeral para hacer real la pérdida y facilitar una elaboración de duelo (Bogza, 2012).

## **2. ¿Por qué es importante investigar ese problema?**

Entre las fuentes investigadas, se establece que aquel objeto por el cual una persona elabora un duelo formaba parte integrante de su existencia (Galimberti, 2006). Aparte de esto, un duelo elaborado en la adolescencia tiene un impacto significativo en el doliente por ser una etapa crucial en el proceso de madurez de una persona (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009); también se habla, en el sistema familiar, de una tendencia homeostática que lleva a que el “fantasma” del fallecido viva a través de un miembro de la familia (Goldbeter-Merinfeld, 2003). En todos los casos, la elaboración del duelo no se da de manera completa.

La muerte de mi abuelo materno fue un punto de quiebre en mi vida porque fue la primera pérdida que experimenté. En una familia llena de personalidades diversas, como cualquier familia, veía en él al miembro familiar con quien me identificaba más, con quien compartía gustos y maneras de ver la vida de un modo que no he vuelto a sentir con ninguna persona. Cuando me enteré de su fallecimiento, no me encontraba presente para verlo, y cuando finalmente regresé, su cuerpo ya había sido cremado. Es decir, yo nunca pude verlo y la situación se desarrolló de tal manera que me vi obligado a asumir forzosamente que ya no lo volvería a ver jamás, casi como si se hubiera desvanecido de la nada. Luego de un tiempo en el que aparentemente había hecho mi proceso de duelo, me vi inmerso en tantos de sus comportamientos, con mi madre incluso diciéndome que sentía que él vivía a través de mí, que llegué a cuestionar si mis características, muchas de las cuales generaban inseguridad en mí, se debían a la influencia, sea genética o conductual, de mi abuelo sobre mí. Esta investigación es vital para mí porque me ayuda a entender por qué, a partir del fallecimiento de mi abuelo durante mi adolescencia, me comporto de maneras específicas. En otras palabras, me da la oportunidad de darle una razón de ser a rasgos de mi personalidad, incluso aquellos que alguna vez he aborrecido dentro de mis inseguridades, para poder avanzar en la elaboración adecuada de un duelo que no hice correctamente y para ayudarme a aceptarme como soy.

La muerte de un ser querido y el duelo que se elabora posterior a esta son eventos que ineludiblemente toda persona va a experimentar en algún punto de su vida, ya sea en la adolescencia o en cualquier otra etapa. Por otro lado, la tendencia homeostática del sistema familiar hace parte de todo tipo de sistema y, de la misma manera, los lazos familiares de los que se hablan en las constelaciones familiares no son excluyentes, es decir, todo tipo de familia (y, por ende, toda persona) los experimenta. Por consiguiente, incluso si el contexto en el que se ven inmersos es distinto al mío, los procesos que desarrollarán a causa

del fallecimiento de alguien cercano y los desequilibrios que experimentarán dentro de sus familias serán similares.

Dado lo anterior, esta investigación tiene la posibilidad de ofrecer un mejor entendimiento de la pérdida, las tendencias a las que se ve sujeta el sistema familiar e incluso la formación de la personalidad para todo aquel que haya perdido a un ser querido. También dará claridad para las familias que sientan la presencia de ese ser querido a través de un familiar o incluso a través de ninguno, ya que, como establece Goldbeter-Merinfeld, existen muchos casos de esta índole (Goldbeter-Merinfeld, 2003).

Adicionalmente, en Colombia vivimos en un contexto en el cual muchas familias tienen miembros desaparecidos por la violencia, familias en necesidad de elaborar un duelo correctamente (Castaño Suárez, 2009). Se ha hablado extensamente sobre la necesidad del rito del funeral, dentro del cual se incluye la visualización del cuerpo del fallecido, para la elaboración de un duelo (Espina y Pérez, 2005). En una época en la que el gobierno intenta impulsar una política de reconciliación entre agentes de la violencia y víctima de la misma, este caso puntual puede dar luz acerca de cómo abordar los casos de pérdida a lo largo del país, para entenderlos en profundidad, relacionándolos no solo con el fallecido sino también con los sistemas familiares internos de cada familia y los lazos existentes entre sus miembros. Para aquellos que se les imposibilita visualizar el cuerpo, un poco como sucedió en mi caso personal, esta investigación puede vislumbrar la existencia de vías alternativas para tratar a estos dolientes, quienes sufren de un duelo incompleto.

El proyecto audiovisual al cual esta investigación da raíz cumple una función similar; bien decía Jacques Derrida que el cine es una oportunidad para proyectar nuestros fantasmas, para ir a ser analizado de la misma manera que lo haría un psicoanalista (Derrida, 2001). Es decir, el proyecto audiovisual dará la posibilidad, más que la investigación, de que el espectador se identifique con mi caso específico, que encuentre todo aquello que aplica en su vida personal y lo proyecte en la pantalla, que deje salir esos espectros y que pueda encontrar respuesta a preguntas que posiblemente ni siquiera sabía que se estaba haciendo sobre sí mismo, su familia y sus antepasados.

### **3. ¿Qué se va investigar específicamente?**

Se va a investigar el duelo, partiendo de su definición según Galimberti (2006) y sus fases según Kübler-Ross, Wesser y Avioli (1972), y el sistema familiar entendido por Brofenbrenner (1987) y sus dinámicas con la muerte de un ser querido, partiendo de los conceptos de *tercero pesante* y *fantasma* formulados por Goldbeter-Merinfeld (2003). En adición a esto, se realizará una delimitación de los conceptos necesarios para realizar un guion, partiendo de las fases propuesta por Sánchez-Escalonilla (2014), para luego implementar el conocimiento teórico en la creación de un guion de medimetraje.

## **B. Objetivos**

### **1. Objetivo General:**



Entender, a partir del duelo y el sistema familiar, cómo se da la presencia del fantasma de un ser querido posterior a su fallecimiento.

## **2. Objetivos Específicos (Particulares):**

Describir cómo se elabora el duelo luego de la muerte de un ser querido.

Describir cómo reacciona el sistema familiar a la muerte de un ser querido.

# Fundamentación Teórica y Metodológica

## A. Fundamentación Teórica

### **1. Estado del Arte ¿Qué se ha investigado sobre el tema?**

El duelo se define y compone de varias maneras. Una definición, de acuerdo con Freud, dice que es “la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.” (Freud, 1917). Otra establece que es “el estado psicológico consecuente a la pérdida de un objeto significativo que formaba parte integrante de la existencia.” (Galimberti, 2006). Se caracteriza por “un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones” (Freud, 1917).

Kübler-Ross, Wessler y Avioli llegan posteriormente a unas fases propiamente dichas:

1. Negación: negar la pérdida
2. Enfado: descontento por el carácter ineludible de la pérdida; se buscan razones y culpabilidad
3. Negociación: intento de búsqueda de solución a la pérdida
4. Dolor emocional: manifestación de tristeza
5. Aceptación: la pérdida es asumida (1972).

Normalmente, una elaboración de duelo dura aproximadamente un año, para luego ir desapareciendo. No obstante, existe una modalidad del duelo cuando éste no se ha logrado elaborar correctamente o cuando su duración traspasa el año. Si sucede lo anterior, junto con reacciones emocionales muy intensas que impiden el funcionamiento de la vida diaria, es posible hablar de lo que se llama un duelo patológico. Se manifiesta de la siguiente manera:

...en forma de autorreproches (por ejemplo, por no haber hecho lo suficiente por el difunto, incluso si han extremado de modo admirable sus atenciones durante su última enfermedad), de pensamientos de muerte persistentes o de una irritabilidad inhabitual contra terceras personas (médicos, sacerdotes, yerno o nuera, etcétera). A veces, la tristeza patológica puede complicarse con otros síntomas, como el aislamiento social, la falta de cuidado personal, el enlentecimiento

psicomotor acusado, el consumo abusivo de alcohol de psicofármacos, etcétera. (Echeburúa y Bolx, 2007).

Es de vital importancia la edad en la que el doliente elabora su duelo; nunca será lo mismo un duelo en la infancia que un duelo en la adultez. Sin embargo, es necesario definir aquello que llamamos infancia, adolescencia y adultez; para esta investigación, solo es necesario delimitar el segundo término: adolescencia.

La adolescencia es, según la Organización Panamericana de la Salud, el período comprendido entre los 10 y los 19 años; marca el paso de la infancia a la adultez (Organización Panamericana de la Salud, 2002). No obstante, la UNICEF establece que es difícil delimitar un período específico para la adolescencia, ya que las experiencias individuales, tanto a nivel físico como a nivel experiencial y emocional, son distintas entre sí; cada niño vivirá la adolescencia a su manera específica (UNICEF, 2011). Barrantes se sale de las limitaciones de edad y lo denota de la siguiente manera: “el anudamiento de dos tiempos que cobran actualidad al unísono: la sexualidad infantil reprimida y la posibilidad de una actualización genital de la sexualidad, es decir, nos encontramos un retorno, pero también un nuevo lazo de significación que permiten historizar al sujeto y subjetivarlo en un devenir, en un tiempo de convergencia pulsional.” Llega también a llamarla una época en la que “el sujeto adolescente debe perderse a sí mismo y vivirse como extraño; subvertir el orden de sucesión del legado de sus progenitores y replantearse la “imagen de sí”. “ De aquí, llega a proponer que, hablando más específicamente del duelo en esta etapa, “si dicha muerte ocurre durante el período de la adolescencia (momento de franqueamiento fantasmático) justo cuando el sujeto debe replantearse a sí mismo como otro en el devenir, la conmoción será doblemente sentida.” (Barrantes, 2001).

En este sentido, Gamo Medina y Pazos Pezzi dicen que, en la adolescencia, “el duelo tiene unas características determinadas porque esta etapa supone una crisis madurativa, quizás la más decisiva en cuanto a la configuración definitiva de la personalidad.” (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009). Supone una paradoja: el retiro del fallecido de la vida del doliente y el surgimiento del mismo en el interior del doliente, como parte de sí (Kohut, 1990). Gamo Medina y Pazos Pezzi también exponen tres tipos de duelo en la adolescencia:

Basados en nuestros trabajos, anteriormente citados, observaremos algunos tipos de duelo y características de ellos en esta etapa:

1. *El duelo por los padres.* La pérdida de los padres supone una crisis que puede influir, decisivamente, en la evolución posterior, en muy diversos sentidos.
2. *La pérdida acumulada de las figuras sustitutivas* puede sumar dificultades; a veces, se puede observar que el desencadenamiento de una patología sucede tras la pérdida de los abuelos que habían desempeñado un rol parental, sustitutivo o complementario.
3. *La pérdida de hermanos o amigos,* con lo cuales la identificación está a un nivel de igualdad, puede hacer tambalear la estabilidad en un momento cambiante y enfrentar, de una forma más directa y personal, la realidad de la muerte. Se ha observado que la muerte de algunos hermanos de forma imprevista o traumática, violenta o en relación con problemas de droga, puede dar lugar a procesos patológicos o síntomas identificatorios. Los procesos de larga enfermedad, seguidos de muerte, tanto en la infancia como en la adolescencia, centran en torno a ellos una etapa del desarrollo (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009).

Es posible que el doliente, en el proceso de identificación en el que se ve insertado, adopte aspectos destructivos del fallecido (como el alcoholismo, por ejemplo) (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009).

La identificación se define como “el proceso con el que un sujeto asimila uno o más rasgos de otro individuo, modelándose sobre él” (Galimberti, 2006). Otra definición expone que la identificación “comprende un grupo de maniobras adaptativas y defensivas inconscientes por medio de las cuales el yo hace suyos rasgos y características de otra u otras personas o de un grupo social.” (Anaya, 2004).

Se entiende que la identificación puede manifestarse “como mecanismo de defensa, ya que la identificación reduce la distancia entre el yo y el objeto, permitiendo la negación de las experiencias de separación de éste.” (Galimberti, 2006). Freud y Carcamo entienden también la identificación como un mecanismo de defensa (Freud y Carcamo, 1961). Sigmund Freud habla de esto también, en la manera en que la pérdida de un objeto es compensada recreando al objeto dentro del Yo, transformando al sujeto (Freud, 1917). González Vanni, a partir de lo postulado por Freud, hace la siguiente reflexión: “En la identificación secundaria se produce un reemplazo de la elección de objeto y regresión hacia la identificación. En tal sentido es interesante observar que hay cierta concordancia con el modelo de la melancolía en la que se trata de identificarse con un objeto para no perderlo, se podría decir que el niño construye su yo en función de un objeto perdido o de uno que ha debido resignarse.” (González Vanni, 2015).

A partir de su entendimiento como un mecanismo de defensa, algunos autores la sitúan posterior o a causa de una experiencia de duelo: Galimberti dice que la identificación como mecanismo “está activado, por ejemplo, en las experiencias de duelo, donde el objeto perdido, mediante la identificación, puede continuar viviendo en el propio yo.” (Galimberti, 2006). Gamo Medina y Pazos Pezzi concluyen, refiriéndose al duelo, que “la comprensión de determinados síntomas, conductas y situaciones biográficas pueden estar relacionados con un duelo: el tener en cuenta esto nos resitúa el significado de determinados síntomas o conductas que pueden tener matices identificativos, imitativos, repetitivos o compulsivos.”(Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009)

Un sistema es, según la RAE, “un conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí.” (Real Academia Española, 2001). Bronfenbrenner aplica la dinámica de la realidad entendida como una serie de sistemas que interactúan entre sí al núcleo familiar, entendiéndolo también como un sistema que es vital para la concepción y desarrollo del individuo (Bronfenbrenner, 1987). De acuerdo con el funcionamiento de un sistema, Espinal, Gimeno y González dan unos elementos de dicho sistema:

1. Conjunto: la familia se entiende como una totalidad, construída mediante valores y creencias, experiencias vividas y rituales y costumbres transmitidos por generaciones.
2. Estructura: la familia lleva unas reglas de interacción y una jerarquía establecida
3. Personas: la familia tiene sujetos activos capaces de modificar el sistema
4. Propositiones: la familia se orienta a conseguir determinadas metas (la educación, la integración con la sociedad)
5. Auto-organización: la familia se regula a sí misma, agente de su propio desarrollo

6. Interacción: los miembros de la familia se contactan entre sí
7. Sistema abierto: la familia es un sistema abierto en el sentido de que permanece interactuando con otros sistemas constantemente (Espinal, Gimeno y González, 2006).

Partiendo de la visión de la familia como un sistema, se entiende que está en “constante transformación, lo que significa que es capaz de adaptarse a las exigencias del desarrollo individual de sus miembros y a las exigencias del entorno”; ocurre gracias a dos fuerzas prevaletentes en cualquier sistema: la homeostasis, o tendencia a adaptarse a los cambios para mantener la estabilidad del sistema, y la morfogénesis, o transformación.

De aquí surgen dos aspectos básicos del sistema familiar. Por un lado, los cambios o transformaciones suelen producirse más desde los elementos más externos del sistema, con la resistencia aumentando a medida que nos acercamos al centro. “Esta característica podría explicar la facilidad con que los hijos se adaptan a las nuevas demandas sociales, mientras que los padres presentan una mayor dificultad para adaptarse o entender las mismas”. Por otro lado, la tendencia homeostática de la familia se vincula con el medio en el que se desenvuelve la misma; es posible encontrar familias disfuncionales que, irónicamente, han hecho de su disfuncionalidad una forma de equilibrio, como las familias donde abunda la violencia pero que mantienen la estructura interna durante mucho tiempo (Espinal, Gimeno y González, 2006).

En relación con el duelo, una muerte de un ser querido vital para el sistema puede crear un desequilibrio, y la misma tendencia homeostática puede hacer que otro familiar asuma el rol hecho vacante por el fallecido (Bogza, 2012).

A partir de la necesidad de equilibrio de un sistema, Goldbeter-Merinfeld designa la figura del *tercero pesante*, “aquel cuya presencia (física o evocada) es *quasi* indispensable para el “buen” equilibrio dentro de un sistema”. Puede ser, según Goldbeter-Merinfeld, un niño que siempre ha sido el centro de la vida de unos padres. Su presencia puede ser física si el niño siempre está presente o evocada en la medida en que su ausencia mantiene a los padres unidos (como puede ser en el caso del suicidio de un niño). Dicha función puede ser cumplida también por varios sujetos a la vez, en cuyo caso el “tercero pesante” se denomina “tercero ligero”; la partida de un “tercero ligero” es fácil de vivir en un sistema ya que es fácilmente reemplazable, pero la pérdida de un “tercero pesante” puede dar raíz a un duelo difícil de elaborar (Goldbeter-Merinfeld, 2003).

Bowen define unas variables que establecen las cualidades necesarias para una relación con un “tercero significativo”; una dice que debe ser una persona activamente ligada a la familia y a cada uno de sus miembros, de tal modo que la familia reaccionará de manera rápida ante toda inversión emocional de ese tercero (Bowen, 1976).

Goldbeter-Merinfeld habla también de un tercero pesante “fantasma”, aquel que “sigue siendo el tercero que preserva para siempre el vínculo de pareja que se ha organizado como un mausoleo que abriga el *culto del recuerdo del desaparecido*. Se observa este tipo de situación en los padres que perdieron un niño, que no viven sino para la preservación de la memoria del fallecido.” Vale la pena aclarar que aquí Goldbeter-Merinfeld se refiere específicamente al contexto de pareja, que es meramente una variación de los sistemas familiares (2003).

El concepto de “fantasma” corresponde una unión del duelo y del sistema familiar. Fue formulado por Edith Goldbeter-Merinfeld, y se explica de la siguiente forma:

La muerte de uno de los miembros de la familia trae consigo una ruptura del equilibrio del sistema familiar; que lleva, según sean las reacciones, a una crisis o a un restablecimiento de la homeostasis basada en un nuevo estado de equilibrio. En este último caso, se produce o bien una reorganización y una reanudación de la evolución, o bien el mantenimiento de la antigua organización con un reemplazo del difunto por un nuevo “tercero pesante”.

Se vincula aquí con el concepto de “tercero pesante”, formulado también por Goldbeter-Merinfeld. Es justo después, sin embargo, cuando entra a colación la verdadera naturaleza del “fantasma”:

Este último puede aparecer bajo la forma de un síntoma que recuerda, por su singularidad, al desaparecido y que desdobra al paciente portador en el ser sano o normal que era anteriormente y el paciente auto-designado o hetero-designado en el que se ha convertido actualmente. Por otra parte, nos encontramos aquí muy cerca de otra forma de mantenimiento de la antigua homeostasis: la que incluye la presencia de un *fantasma* reencarnado a través del síntoma en uno de los miembros de la familia, o, por el contrario, flotando, sin cuerpo.

Nos salimos entonces de la noción de un fantasma como algo estrictamente fantástico. Goldbeter-Merinfeld hace incluso la analogía como las leyendas escocesas y procede a decir que “la no-resolución del duelo permite al fantasma convertirse en miembro integrante del sistema familiar.” (2003). Byng-Hall habla del mismo fenómeno, describiendo como la familia, tras una pérdida, debe buscar a algún miembro familiar que reemplace al fallecido, para que éste asuma su identidad (1991).

Por el lado del guion, Sánchez Escalonilla (2014) deja claro que “el guion es, por encima de todo, un instrumento de trabajo y debe someterse a una metodología profesional que condiciona la labor del escritor.” En ese sentido, expone seis etapas para la creación de un guion: idea, paradigma, escaleta, sinopsis, tratamiento y guion literario.

## **2. Marco Conceptual ¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?**

### **Duelo**

El duelo, según Galimberti, es el “estado psicológico consecuente a la pérdida de un objeto significativo que formaba parte integrante de la existencia” (2006). Kübler-Ross, Wessler y Avioli proponen unas fases del duelo: negación, enfado, negociación, dolor emocional y aceptación. (1972). Si el duelo no se elabora correctamente o cuando su duración se extiende más allá de un año, se puede hablar de un duelo patológico o complicado, cuyo desarrollo se condiciona por factores de riesgo como características personales, características relacionadas con el fallecido, características de la enfermedad o la muerte y aspectos relacionales. (Echeburúa y Bolx, 2007) (Barreto, de la Torre y Pérez-Marín, 2012). Es importante destacar también que la edad es un factor importante a la hora de elaborar un duelo, especialmente en la adolescencia, que supone una crisis madurativa y que puede desembocar en el doliente adoptando aspectos destructivos del fallecido (Gamo Medina y Pazos Pezzi, 2009). Por último, el rito de funeral sirve como una herramienta para facilitar el duelo (Bogza, 2012).

## Sistema familiar

Brofenbrenner entiende las familias como una serie de sistemas que interactúan entre sí y que son vitales para la concepción y desarrollo del individuo (1987). La familia como sistema tiene una tendencia homeostática, o a adaptarse a los cambios para mantener la estabilidad del sistema; en este sentido, pueden encontrarse familias disfuncionales que hacen de su disfuncionalidad una forma de equilibrio (Espinal, Gimeno y González, 2006). Cuando un familiar muere en el sistema, la tendencia homeostática del sistema familiar hace que otro miembro asuma el rol del fallecido (Bogza, 2012).

## Tercero pesante

Goldbeter-Merinfeld entiende la figura del tercero pesante como ““aquel cuya presencia (física o evocada) es *quasi* indispensable para el “buen” equilibrio dentro de un sistema”. Un ejemplo expuesto por la autora es el de un niño que se ha suicidado; representa el equilibrio para la unión de sus padres. (2003)

## Fantasma

El concepto de fantasma supone una unión del duelo y el sistema familiar y fue propuesto por Edith Goldbeter-Merinfeld. Lo entiende de la siguiente manera:

La muerte de uno de los miembros de la familia trae consigo una ruptura del equilibrio del sistema familiar; que lleva, según sean las reacciones, a una crisis o a un restablecimiento de la homeostasis basada en un nuevo estado de equilibrio. En este último caso, se produce o bien una reorganización y una reanudación de la evolución, o bien el mantenimiento de la antigua organización con un reemplazo del difunto por un nuevo “tercero pesante”. Este último puede aparecer bajo la forma de un síntoma que recuerda, por su singularidad, al desaparecido y que desdobra al paciente portador en el ser sano o normal que era anteriormente y el paciente auto-designado o hetero-designado en el que se ha convertido actualmente. Por otra parte, nos encontramos aquí muy cerca de otra forma de mantenimiento de la antigua homeostasis: la que incluye la presencia de un *fantasma* reencarnado a través del síntoma en uno de los miembros de la familia, o, por el contrario, flotando, sin cuerpo.

Goldbeter-Merinfeld incluso establece que “la no-resolución del duelo permite al fantasma convertirse en miembro integrante del sistema familiar”. (2003) En relación con este fenómeno, Byng-Hall señala que la familia, tras una pérdida, debe buscar a algún miembro familiar que reemplace al fallecido para que este asuma su identidad (1991).

## Mediometrage

Un mediometrage, al que apunta el guion que se realizará en este proyecto, es entendido como un producto audiovisual cuya duración oscila entre los 30 y los 60 minutos (Brisset-Martin, 2015).

## B. Fundación Metodológica

### 1. ¿Cómo va a realizar la investigación?

La investigación se va a realizar a partir de dos tipos de metodología. Primero, se hará una búsqueda e indagación del concepto del fantasma de un ser querido, visto a través del duelo y el sistema familiar. Esta investigación se realizará a partir del concepto de fantasma visto por Edith Goldbeter-Merinfeld y a partir de la tabulación de entrevistas con personas vinculadas al tema del duelo por un ser querido. Segundo, se desarrollará un proceso de creación de guion a partir de los pasos propuestos por Sánchez-Escalonilla (idea, paradigma, escaleta, sinopsis, tratamiento). Por último, se utilizarán los fundamentos teóricos anteriormente propuestos para realizar un guion de mediometraje.

## 2. Cronograma. ¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia?

Semanas	Actividades
1-4	Fase de investigación teórica – conceptos del duelo y del sistema familiar
5-9	Formulación de idea, paradigma, escaleta, sinopsis, tratamiento
10-18	Escritura del guión de mediometraje

## 3. Bibliografía básica:

Anaya, N. C. (2004). Diccionario de psicología. Ecoe Ediciones.

Barrantes, G. (2001). El duelo en la adolescencia. *J dolescencia y*, 267.

Bogza, I. A. (2012). La terapia familiar sistémica y el duelo.

Bowen, M. (1976). Theory in the practice of psychotherapy. *Family therapy: Theory and practice*, 4, 2-90.

Bronfennbrenner, U. (1987). La Ecología del Desarrollo Humano, Barcelona, Paidós.

Brisset-Martin, D. E. (2015). Nueva Tipología de productos audiovisuales.

Byng-Hall, J. (1991). Family scripts and loss. *Living beyond loss: Death in the family*, 130-143.

Castaño Suárez, G. N. (2009). *La Elaboración del duelo en familiares de desaparecidos por la violencia política en la comuna trece de la ciudad de Medellín-Colombia* (Bachelor's thesis).

Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas. *entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, Cahiers de Cinéma*, 556.

Echeburúa, E., & Bolx, A. H. (2007). ¿ Cuándo el duelo es patológico y cómo hay que tratarlo?. *Análisis y modificación de conducta*, 33(147).

Espinal, I., Gimeno, A., & González, F. (2006). El enfoque sistémico en los estudios sobre la familia. *Revista internacional de sistemas*, 14, 21-34.

- Espina, A., Gago, J., & Pérez, M. (2005). Sobre la elaboración del duelo en terapia familiar. *Revista de psicoterapia*, 4(13), 77-87.
- Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. *Obras completas*, 14, 235-255.
- Freud, A., & Carcamo, C. E. (1961). El yo y los mecanismos de defensa (Vol. 3). Barcelona: Paidós.
- Galimberti, U. (2006). *Dizionario di psicologia*. Siglo xxi.
- Gamo Medina, E., & Pazos Pezzi, P. (2009). El duelo y las etapas de la vida. *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, 29(2), 455-469.
- Goldbeter-Merinfeld, E., & pról Elkaïm, M. (2003). El duelo imposible: las familias y la presencia de los ausentes.
- González Vanni, Y. E. (2015). el Concepto de identificación en la obra de Sigmund Freud (Doctoral dissertation).
- Gil-Juliá, B., Bellver, A., & Ballester, R. (2008). Duelo: evaluación, diagnóstico y tratamiento. *Psicooncología*, 5(1), 103.
- Kohut, H. (1990). "Sobre la psicología del si mismo y la psicoterapia con adolescentes y adultos jóvenes", pp. 125-132. Buenos Aires, ed. Paidós.
- Kübler-Ross, E., Wessler, S., & Avioli, L. V. (1972). On death and dying. *Jama*, 221(2), 174-179.
- Organización Panamericana de la Salud, & Pan American Health Organization. (2002). La salud en las Américas (No. 587). Pan American Health Org.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.). Madrid, España: Autor.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Grupo Planeta (GBS).
- UNICEF. (2011). *The state of the world's children 2011: adolescence-an age of opportunity*. Unicef.





PTG-E-3

*Referencia: Formato Resumen del Trabajo de Grado*

## FORMATO **RESUMEN** DEL TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

### **I. FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO**

**Título del Trabajo:** Puerto Colombia: guion de largometraje

**Autor (es):** Nombres y Apellidos completos en orden alfabético

Hernando Enrique De Jesús Saieh Diago D.I. 1140876476

Nombres y apellidos completos D.I. número.

Nombres y apellidos completos D.I. número.

Nombres y apellidos completos D.I. número.

Campo profesional: Audiovisual

**Asesor del Trabajo:** Álvaro Hernando Velandia Ortiz

**Tema central:** La representación del duelo y del melodrama en un relato de ficción que revisa las narrativas propias de la costa atlántica

**Palabras Claves:** identidad, duelo, música, melodrama, costa caribe colombiana

**Fecha de presentación:** 13/11/2018

**No. Páginas:** 62

### **II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO**

1. Objetivos del trabajo (Transcriba los objetivos general y específicos del trabajo)

Crear un guión de largometraje basado en la elaboración del duelo, los elementos del melodrama y la identidad de la costa caribe colombiana.

Investigar sobre la elaboración del duelo.

Investigar sobre los elementos del melodrama.

Investigar sobre la identidad de la costa caribe colombiana.

Investigar sobre el desarrollo de un guion de largometraje.

## 2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del trabajo)

1. Introducción
2. Reflexión Teórica
3. Metodología
4. Conclusiones
5. Bibliografía

## 3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

Christopher Vogler, quien, a través de su libro *El viaje del escritor (2002)*, delimita su propuesta para unos pasos principales en la realización de un relato, como también los *arquetipos*, útiles a la hora de construir personajes.

Don Richard Riso y Ross Hudson, autores que desarrollaron una explicación muy completa sobre el eneagrama, una herramienta cuya profundidad sirve para construir la psicología de los personajes.

John Bowlby, quien es uno de los principales autores que propone unos pasos esenciales en la elaboración de un duelo.

Linda Williams, profesora del University of California, Berkeley, quien propuso al melodrama como un modo narrativo, junto con sus elementos constitutivos principales.

Peter Wade, antropólogo británico que, en su libro *Música, raza y nación (2002)*, realizó un estudio extenso sobre la identidad de la costa caribe colombiana, como también del rol de la música en la misma.

Antonio Sánchez-Escalonilla, autor de *Estrategias de guion cinematográfico (2014)*, donde reúne todos los pasos necesarios en la creación de un guion.

**4. Conceptos Clave** (Enuncie tres a seis conceptos clave que identifiquen el trabajo) **identidad, eneagrama, duelo, música, melodrama, costa caribe colombiana**

**5. Proceso metodológico.** (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

El trabajo es un guion de largometraje. Teniendo la investigación teórica, se utilizaron los pasos delimitados en *Estrategias de guion cinematográfico (2014)*, de Antonio Sánchez-Escalonilla, para crear el guion, pasando por premisa dramática, idea o storyline, paradigma, sinopsis, escaleta y el guion literario. A este proceso, se agregó el viaje del héroe de Christopher Vogler, teniendo en cuenta su utilidad a la hora de analizar obras en la reflexión teórica.

**6. Resumen del trabajo** (Escriba la síntesis de su trabajo. Máx. 300 palabras)

Primero, se describen los elementos teóricos pertinentes al proyecto: la historia y el relato, incluyendo el viaje del héroe de Vogler (2002) y el eneagrama de Riso & Hudson (2001); el duelo y su elaboración, según los pasos de Bowlby (1983) y la influencia de la adolescencia en el duelo (Gamo Medina & Pazos Pezzi, 2009); el melodrama y sus elementos principales, según Williams (1998) y con la inclusión de aportes de otros autores como Pérez Rubio y Hernández Rubio (2004) y Martín-Barbero (2002), y la identidad de la costa caribe colombiana vista a partir de Wade (2002) y dentro de narrativas costeñas de tipo literario, televisivo y cinematográfico. Segundo, se hace un recorrido por los pasos del guion según Sánchez-Escalonilla (2014), utilizándolos para llegar al producto central del proyecto: el guion de largometraje. Por último, se presentan las conclusiones del trabajo.

*A Dios, por enseñarme que el arte de crear no es sino el arte de escuchar.*

*A mi familia, por ser mi constante núcleo de tranquilidad.*

*A Leonardo, por vislumbrar y nutrir el alma de mi historia.*

*A Álvaro, por acercarme a la belleza de mi cultura.*

*A Tito, por llenar su silencio con música...*

## Tabla de contenidos

1. Introducción .....	1
2. Reflexión teórica .....	3
2.1. La historia y el relato .....	3
2.1.1. Estructura .....	3
2.1.2. Personajes .....	7
2.2. El duelo .....	13
2.2.1. Base teórica .....	13
2.2.2. El duelo y la música .....	15
2.3. El melodrama .....	15
2.3.1. Definiciones .....	15
2.3.2. Elementos principales .....	17
2.3.3. El melodrama y el duelo .....	19
2.3.4. Melodrama e identidad .....	19
2.4. La identidad de la costa caribe colombiana .....	20
2.4.1. Identidad de la costa .....	20
2.4.2. Identidad y música costeña .....	21
2.4.3. Literatura: la eterna parranda .....	24
2.4.4. Televisión: Escalona .....	28
2.4.5. Cine: Los viajes del viento .....	32
2.4.6. Elementos comunes en las obras citadas .....	36
2.4.7. Puerto Colombia como ubicación para el relato .....	41

3. Metodología .....	43
3.1. Personaje principal .....	43
3.2. Premisa dramática .....	44
3.3. Idea o storyline .....	45
3.4. El viaje del héroe .....	45
3.5. Paradigma .....	47
3.6. Sinopsis .....	49
3.7. Escaleta .....	51
4. Conclusiones .....	56
5. Bibliografía .....	58

## 1. Introducción

Riso y Hudson (2001) plantean la pregunta: Como seres humanos, ¿qué buscamos? Es una cuestión motivada por lo que describen como la sensación de que algo nos falta. Proponen una respuesta: buscamos saber quiénes somos y para qué estamos en este mundo.

Justo al principio de su obra *El guión*, McKee (2011) enfatiza en la importancia de las historias, arguyendo que nuestro apetito por ellas se basa en realizar un recorrido de carácter personal y profundamente emocional para responder a una necesidad intrínseca por comprendernos. Un relato es, en esencia, un canal que nos muestra el camino en nuestra búsqueda de lo real, una manera de darle sentido a la existencia. Después de todo, Vogler (2002) habla del arquetipo del héroe, el rol protagónico de toda historia, como un rol que todos adoptamos como los protagonistas de nuestras vidas, y es, adecuadamente, la búsqueda de identidad lo que dicho héroe tanto persigue.

En esencia, diseñar una historia, crear una ficción, pone a prueba la madurez del escritor, evidencia su entendimiento de lo que McKee (2011) considera una verdad universal: “la historia es una metáfora para la vida” (p. 25). *Puerto Colombia* surge de una experiencia de vida, una de duelo que, aunque dolorosa, llevó a un aprendizaje sobre la misma identidad, sobre ese afán por saber quiénes somos, de entendernos y de dotar nuestra existencia de sentido. Este guion apunta a encapsular esa experiencia en un relato de ficción: Efraín, el protagonista, sufre la pérdida de su abuelo, un evento que le hace enterarse de una vida artística que el fallecido llevó en Puerto Colombia a escondidas. Efraín se embarca en un viaje a Puerto Colombia, uno que lo lleva a descubrir la historia de su abuelo y que, en el proceso, lo hace reencontrarse con una cultura que,

a pesar de serle propia, le es extraña, en una experiencia que lo lleva a elaborar el duelo por la pérdida y, más importantemente, a consolidar su propia identidad.

Este proyecto inició haciendo énfasis en la experiencia de duelo y las posibles consecuencias de éste. No obstante, la investigación para el guion y el subsecuente desarrollo del mismo trajeron consigo nuevas fuentes para fortalecer el producto: el uso de una estructura pre-establecida de guion, la elección del melodrama como modo narrativo y la delimitación de elementos característicos de la identidad de la costa caribe colombiana en aras de esbozar un contexto cultural para el relato, todos apuntando a consolidar una guía para direccionar la historia a medida que se llevaba a cabo su escritura, todo esto sin abandonar el tema inicial.

Primero, se hace un recorrido por la historia, sus estructuras y la construcción de sus personajes. Luego, se establece una base teórica para el concepto del *duelo*, vital para el relato de *Puerto Colombia*, siendo su inspiración y su eje central. Se exponen posteriormente los lineamientos básicos del melodrama, junto con su relevancia para el relato. Adicionalmente, se escogen unas bases para la identidad de la costa caribe colombiana, ubicación espacio-temporal del relato cuyo contexto condiciona varios de sus elementos. Finalmente, se adentra en el relato, en *Puerto Colombia*, sus elementos básicos y su proceso de construcción, para luego presentar el producto construido a partir de todo lo anterior: el guion de largometraje titulado *Puerto Colombia*.



## 2. Reflexión teórica

### 2.1. La historia y el relato

Es de vital importancia aclarar la diferencia entre historia y relato. Por un lado, la historia puede llamarse también diégesis; es el universo completo de los personajes, la totalidad de sus vivencias y características, tanto las visibles por el público como las inferidas (Aumont et al., 1996). Por otro, el relato es “el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia” (Aumont et al., 1996, p. 106). En este sentido, se utilizan todas las herramientas subsecuentes para construir tanto una historia como un relato sólidos, ambos los cuales se verán reflejados posteriormente en forma del guion.

**2.1.1. Estructura.** Todo relato, argumenta McKee (2011), precisa de una estructura, una en la que el escritor tome decisiones sobre qué incluir y qué no. 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 concreta del mundo.” (p. 31) Es por eso que una estructura para *Puerto Colombia* es vital para su adecuada construcción.

Existen varios proponentes de estructura para un relato: Robert McKee, Syd Field, Linda Seger y John Truby, entre muchos otros (Sánchez-Escalonilla, 2014). Sin embargo, se toman dos propuestas de estructura: por un lado, la expuesta por Vogler (2002), en su libro *El viaje del escritor*; por otro, y para puntualizar las características del relato, las tramas que detalla Tobias (1993) en *20 Master Plots and How To Build Them*.

***El viaje del héroe.*** Vogler (2002) toma las influencias de numerosos relatos a través de la historia, incluyendo los cinematográficos, como también el análisis antropológico realizado por Joseph Campbell, para arribar ante lo que titula *el viaje del héroe*, compuesto por elementos que,

según él, se encuentran en una multiplicidad de relatos, tales como los mitos, los cuentos de hadas y, por supuesto, en el cine. A continuación, expongo cada uno de estos elementos o pasos, con una descripción corta de la función de cada uno.

*El mundo ordinario.* Al principio de la historia, Vogler (2002) nos dice que el protagonista se encuentra en un lugar ordinario, común y corriente, uno cuya función es preparar el contraste con el lugar ajeno y extraño al que el héroe viajará en su historia. Puede ser un mundo lleno de reglas con las cuales el héroe no concuerda del todo.

*La llamada a la aventura.* Un suceso en particular obliga al héroe a salir de su mundo ordinario, a realizar el viaje para alcanzar un objetivo específico. Debe ser un suceso que lo estremezca: la muerte de un familiar, por ejemplo. “Establece las reglas del juego, plantea la contienda y define el objetivo del héroe.” (Vogler, 2002, p. 48)

*El rechazo al llamado.* Esta etapa es, como dice Vogler (2002), la materialización del miedo. El héroe, reticente, no está convencido de emprender el viaje, siendo renuente ante su mayor miedo: el miedo a lo desconocido. Es aquí donde se necesita una influencia externa, algún suceso extraordinario o quizás el encuentro con un mentor, que dé el empujón restante para que el héroe se lance al viaje.

*El encuentro con el mentor.* Siendo el héroe inexperto, necesita de un mentor que lo guíe en el momento de tomar acción. A veces el encuentro con el mentor se da a través del ejemplo de quien ya atravesó un viaje similar, una experiencia que sirve al héroe como conocimiento previo. Se relaciona mucho metafóricamente con el vínculo padre-hijo, con la transmisión de conocimiento de una generación a la siguiente (Vogler, 2002).

*El cruce del primer umbral.* Cuando el héroe se dispone a emprender el viaje, aparece un *guardián del umbral* cuya función es obstaculizar el paso del héroe. Representa, en este sentido,

el primer desafío que el héroe debe superar, una prueba de su valía para iniciar su travesía. Puede vencerlo de frente, seguir sus reglas y respetarlo, o a veces incluso evitarlo del todo (Vogler, 2002).

*Las pruebas, los aliados, los enemigos.* El héroe se adentra por primera vez en el mundo desconocido del relato. Todo será novedoso para él, tendrá que acostumbrarse a las reglas de este nuevo mundo. Las pruebas serán la muestra más grande de la capacidad de adaptación del héroe; le enseñan las dificultades y lo forjan para las pruebas más arriesgadas (Vogler, 2002).

*La aproximación a la caverna más profunda.* Habiendo superado varias pruebas, los héroes se preparan aquí para enfrentar la más dura de todas. Es, de cierta manera, la calma antes de la tormenta, el momento de construir una estrategia de acción (Vogler, 2002).

*La odisea (el calvario).* El mayor reto del héroe, esta etapa representa enfrentarse con sensaciones como el miedo, particularmente difíciles, y suele ser la situación perfecta para que el héroe se enfrente a la sombra. Es aquí donde llega a lo más profundo del mundo desconocido, que puede darse de manera externa mediante el corazón de un bosque o el lugar central de un pueblo, o de manera interna mediante lo que Vogler (2002) llama “el enclave más secreto de su propia alma” (p. 194).

*La recompensa (apoderarse de la espada).* Teniendo la victoria en sus manos, el héroe ahora se propone celebrar. El premio en esta etapa puede adoptar muchas formas: la composición de una canción, el consumir de una relación amorosa, una “parranda” de la más alta gama. Es aquí donde los héroes recuperan toda la energía perdida en la travesía (Vogler, 2002).

*El camino de regreso.* Luego de haber atravesado la multiplicidad de desafíos que componen el viaje, el héroe duda si regresar al mundo ordinario o permanecer en este mundo mágico, tentador por sus numerosos encantos ahora vislumbrados. Vogler (2002) dice que lo más

común es que se regrese al lugar de donde se partió, pero con el valor agregado del aprendizaje obtenido. Tendrá que enfrentarse al escepticismo de quienes habitan el mundo ordinario, a lo que Vogler (2002) llama “la cruel luz de la cotidianidad” (p. 225).

*La resurrección.* El viaje, a pesar de dotar al héroe de muchas cosas positivas, también le hace cargar la cruz de experiencias negativas, de las cuales debe purificarse para asumir correctamente el regreso a casa. Es donde se le da al público el *clímax* de la historia (Vogler, 2002).

*El retorno con el elixir.* Luego de la resurrección, el héroe, quizás de manera simbólica, regresa a casa, con la sensación de un nuevo comienzo. Este final puede darse de dos formas: con un final cerrado y circular, o con uno abierto, donde el público construye su interpretación del desenlace; es el cerrado el más común en el cine de Occidente. El héroe debe retornar con un elixir, la prueba de su viaje y de su crecimiento interno. Puede, en ciertos casos, ser algo inmaterial: una anécdota o una canción (Vogler, 2002).

***La trama de maduración.*** Tobias (1993) propone veinte tramas maestras a partir de lo que considera son, aunque no las únicas en existencia, por lo menos las más comunes. De todas las que encuentra, es de particular interés la llamada *trama de maduración*.

Esta trama es, puesta en palabras simples, sobre crecer, y es, como dice Tobias (1993), altamente optimista, ya que relata una historia donde el protagonista aprende lecciones, algunas duras, pero que en definitiva lo harán mejor persona. Quiere, en esencia, volverse un adulto, recorrer el viaje desde la inocencia hasta la experiencia. Este protagonista se caracteriza por ser una persona joven, simpática, cuyos objetivos de vida no están tan bien formados. De hecho, nos presenta a este protagonista como frecuentemente en la posición de observador, uno que no posee aún la edad para entender o participar en la acción.

La trama de maduración tiene tres fases. En la primera, se presenta al protagonista cómo es antes del evento que lo cambiará para que la audiencia pueda construir una opinión acerca de su comportamiento. Sucede un evento catalítico que sacude al protagonista, que desafía su noción del mundo hasta el momento, como por ejemplo, la muerte de un padre. En la segunda fase, el protagonista reacciona ante el evento, pero de manera inexperta. El protagonista quiere hacer lo correcto, pero aún no sabe qué exactamente lo correcto. El punto de esta fase es desafiar al protagonista, poner a prueba sus creencias y ver cómo evoluciona a causa de ello. En la tercera y última fase, el protagonista desarrolla una nueva serie de creencias que son puestas nuevamente a prueba, lo cual causará que acepte su nuevo rol de adulto, haciendo fe al final feliz característico de esta trama (Tobias, 1993).

**2.1.2. Personajes.** Para entender a los personajes, tanto sus personalidades como sus comportamientos, resulta útil valerse de un modelo. Se utiliza el eneagrama, específicamente el desarrollado por Richard Riso y Russ Hudson en su libro *La sabiduría del eneagrama*, para entender el comportamiento de los personajes, y los arquetipos de *El viaje del escritor* de Christopher Vogler, para determinar su función dentro de la historia. Se toman también ciertos lineamientos de Weiland (2016).

**Eneagrama.** El eneagrama se define como “una figura geométrica que representa los nueve tipos de personalidad fundamentales de la naturaleza humana y sus complejas interrelaciones.” Viene del griego *ennea*, que significa “nueve”, y *grammos*, que significa “figura”, formando así “figura de nueve puntas”, simbolizada a través de un diagrama (Riso & Hudson, 2001, p. 19):



## EL ENEAGRAMA CON LOS NOMBRES DE TIPOS SEGÚN RISO-HUDSON

El eneagrama con los nombres de tipos según Riso-Hudson. De Riso & Hudson, 2001.

Cada uno de los nueve puntos del eneagrama representa lo que se denomina un *eneatipo*, un tipo de personalidad particular. Los nueve eneatisos son (Riso & Hudson, 2001, p. 21-22):

1. El reformador
2. El ayudador
3. El triunfador
4. El individualista
5. El investigador
6. El leal
7. El entusiasta
8. El desafiador

## 9. El pacificador

Cada eneatispo se forma a partir de unos elementos específicos; los más relevantes para este proyecto son *las alas* y *los niveles de desarrollo*.

*Las alas*. Como se observa en el eneagrama, cada eneatispo está al lado de dos eneatispos más. Riso & Hudson establecen que cualquier persona, a partir de su eneatispo, va tender más hacia uno de los eneatispos que está al lado que al otro. Estos vienen a llamarse *alas*, y la mezcla entre un eneatispo y una de sus alas hace lo que se denomina un *subtipo*. En el siguiente diagrama, se vislumbran todos los subtipos existentes:



### LOS NOMBRES DE LOS 18 SUBTIPOS ALAS DE RISO-HUDSON

Los nombres de los 18 subtipos alas de Riso-Hudson. Por Riso & Hudson, 2001.

*Los niveles de desarrollo*. Cada eneatispo trae consigo unos *niveles de desarrollo*, una manera de medir el progreso de las costumbres negativas a las positivas del eneatispo. Se mide a

través de *franjas*: la franja *sana*, la franja *media* y la franja *insana*; la *sana* es la más positiva de las tres, mientras que la *insana* viene a ser todo lo contrario. Se entiende que el paso a la *franja sana* nos permite acercarnos a la verdadera esencia de nuestra personalidad (Riso & Hudson, 2001).

En relación con el relato, el cual es primordialmente una trama de maduración, el eneatis y sus niveles de desarrollo se verían reflejados entonces en el arco de transformación del protagonista; dado que el héroe de la trama de maduración quiere, en esencia, saber en quién se va a convertir, lo conseguirá cuando logre pasar de la franja insana a la franja sana de su eneatis. Esta transición será, entonces, una manera de medir e interpretar la transformación de los personajes (o bien, la ausencia de la misma).

**Arquetipos.** Por su parte, Vogler (2002) propone una serie de *arquetipos*, modelos para los personajes que ayudan a delimitar su función en el relato. Es importante entenderlos no como *roles* fijos o innegociables; son más bien *funciones*, máscaras metafóricas que los personajes pueden portar y quitarse en distintos puntos del relato. En ese sentido, un solo personaje puede tener varias funciones en varias etapas de la historia, a veces incluso portando más de una máscara al mismo tiempo. Los arquetipos son los siguientes:

*El héroe.* El protagonista del relato, Vogler (2002) lo emparenta con el concepto de *ego* de Freud, “esa parte de la personalidad que se separa de la madre y se considera distinta al resto de los seres humanos.” El *ego* está en búsqueda de su identidad, y tendrá que atravesar un viaje que inevitablemente lo transformará. El héroe tiene varias funciones, entre las cuales se encuentran la *identificación con el público*, aquello que dota al héroe de rasgos tanto particulares como universales para que la audiencia logre insertarse en los ojos del protagonista; *la acción*, o lo que define que el héroe sea quien más actúa en el relato; *el crecimiento*, o la transformación



que sufre el personaje a lo largo del relato, volviéndose alguien más sabio como resultado, entre otros.

*El mentor.* Es el personaje encargado de instruir al héroe, a veces acompañándolo en su viaje. Vogler lo equipara con un padre que vislumbra el camino para su hijo, detallando sus recovecos y maneras ocultas para que sepa cómo enfrentarlos. Entre las funciones del mentor, están *la enseñanza*, el mentor transmite su sabiduría a su discípulo, el héroe de la historia; *proporcionar un objeto o don*, o un objeto, a veces mágico, que el mentor le entrega al héroe para su viaje, algo que lo ayudará para cumplir su objetivo; *la motivación*, o donde el mentor llena al héroe de motivos para que continúe su viaje, contra todos los obstáculos que puedan tentarlo a abandonar su objetivo, y *la siembra*, o información que el mentor “sembrará” que el héroe vendrá a utilizar posteriormente en el relato.

Hay, según Vogler (2002), distintos tipos de mentores. De interés para el relato, son los *mentores caídos*, los que alguna vez fueron héroes, pero no cumplieron su objetivo, no alcanzaron aquello que tanto anhelaban, el ejemplo que el héroe necesita para su viaje, y los *mentores múltiples*, en el sentido que el héroe no se limita a recibir de un solo mentor; hay varios en distintos campos; obedecen a la *función* de Vogler (2002).

*El guardián del umbral.* En el camino del héroe, el acceso al nuevo mundo se simboliza con el *cruce del primer umbral*. El *guardián del umbral* es un personaje que cuida la entrada, que representa el primer desafío que el héroe debe superar. Su función es *probar al protagonista*. El héroe, por supuesto, puede enfrentarlo, pero a veces la superación del desafío se da evitando al guardián (Vogler, 2002).

*El heraldo.* Este arquetipo es el *mensajero* de cambios venideros, el que anuncia la alteración del orden conocido. Es importante entender que, al ser su *función* la de alterar el

orden, no siempre se presenta mediante un personaje; basta con que sea algún tipo de fuerza (ejemplo: una carta, un suceso extraordinario, etc.) (Vogler, 2002).

*La figura cambiante.* Es un personaje que porta unas características específicas al principio del relato, de modo que, cuando la audiencia cree conocerlo, se transforma, generando confusión e incertidumbre. Su función es invocar la duda y el misterio (Vogler, 2002).

*La sombra.* El “arquetipo adversario”, este es normalmente el personaje conocido como *el villano*. Simboliza la fuerza del lado oscuro. Su función principal es ser el rival del héroe, darle un adversario de su mismo talante. Hay tres tipos de *sombra*: los villanos, enemigos y antagonistas. Puede ser una máscara portada por cualquier personaje, incluso el héroe. Es importante resaltar que el personaje que encarna la *sombra* no es enteramente siniestro; tiene cualidades humanas, emociones y defectos; son tan humanos como el héroe. Alberga “cualidades positivas ocultas o que hemos rechazado por algún motivo” y representa “el poder de los sentimientos reprimidos” (Vogler, 2002, p. 101).

*El embaucador.* Comúnmente un personaje bufón, el embaucador tiene la función del *alivio cómico*, la liberación de tensiones, relacionado con la posibilidad de reírse de uno mismo. Puede ser aliado del héroe, de la sombra o un personaje independiente (Vogler, 2002).

***Arcos de personajes de Weiland.*** Weiland (2016) introduce unas bases para construir adecuadamente un personaje con un arco de transformación completo. Expone la presencia de dos intenciones en el personaje: *lo que el personaje quiere* y *lo que el personaje necesita*.

*Lo que el personaje quiere* siempre será algo externo, una manera física de intentar suplir una necesidad emocional interna; se basa en una *mentira* que el personaje cree, una idea equivocada sobre sí mismo, el mundo o incluso ambos. Weiland (2016) establece que aquel objetivo físico que persigue el personaje solo logrará esclavizarlo más a la *mentira*. *Lo que el*

*personaje necesita* se basa, en cambio, en la *verdad*, el antídoto para la *mentira*. Esa *verdad* será, en la mayoría de los casos, nada más que la comprensión lograda por el personaje. Es posible incluso que dicha comprensión no cambie nada del mundo externo, pero sí transforme la perspectiva que el personaje tiene de sí mismo y del mundo a su alrededor. Invariablemente, el personaje llegará a un punto en el que esté dispuesto a sacrificar *lo que quiere* para poder conseguir *lo que necesita*.

## 2.2. El duelo

**2.2.1. Base teórica.** El duelo se define como “el estado psicológico consecuente a la pérdida de un objeto significativo que formaba parte integrante de la existencia” (Galimberti, 2006, p. 359) Se entienden unas etapas del duelo. De las propuestas existentes, es de interés la de Bowlby (1983), en la que delimita cuatro fases:

*Fase de embotamiento.* El doliente reacciona con confusión o aturdimiento, tratando de asimilar la pérdida. Puede a veces pasar de la calma a la emoción intensa.

*Fase de anhelo y búsqueda de la figura perdida.* En esta etapa, se describe un impulso a buscar constantemente al fallecido, que puede manifestarse como física (e. g. moviéndose a lugares relacionados con el fallecido.) Este impulso suele disminuir con el paso del tiempo, aunque no siempre. Es también característico que se presente cólera, despertada por la presencia de quienes se consideren responsables por la pérdida como por frustraciones traídas por la búsqueda. El doliente suele alternar entre creer que la muerte es real, con la desesperanza vinculada, y la incredulidad, donde el doliente espera que todo se compondrá de algún modo y busca desesperadamente al fallecido para recuperarlo.

*Fase de desorganización y desesperación.* Las emociones se vuelven más intensas. Puede que el enfado haga que el doliente culpe incluso al muerto por la misma pérdida. Se establece que es inevitable que el doliente caiga en depresión y apatía justo antes de poder superar la pérdida.

*Fase de reorganización.* Si el doliente logra pasar por las tres fases anteriores, llega a esta, en la que decide reorganizar su concepto sobre la pérdida, algo que implica una redefinición de sí mismo y de la situación en sí.

Bowlby (1980) nota que estas cuatro fases, aunque presentes, no están muy delimitadas entre sí; es posible que un doliente oscile entre cualquiera de ellas. En ciertos casos, el duelo puede significar que un miembro de la familia adopte rasgos del fallecido, en un fenómeno que Goldbeter-Merinfeld, Elkaïm & Bernet (2003) llaman *fantasma*; puede incluso despertar sentimientos en la familia que suscita el mismo difunto, haciendo que su presencia permanezca a pesar de ya no estar presente.

Es de vital importancia la edad en la que el doliente elabora su duelo, para lo cual es necesario definir aquello que llamamos infancia, adolescencia y adultez; para esta investigación, solo es necesario delimitar el segundo término: adolescencia.

La adolescencia es, según la Organización Panamericana de la Salud (2002), el período comprendido entre los 10 y los 19 años; marca el paso de la infancia a la adultez. No obstante, la UNICEF (2011) establece que es difícil delimitar un período específico para la adolescencia, ya que las experiencias individuales, tanto a nivel físico como a nivel experiencial y emocional, son distintas entre sí; cada niño vivirá la adolescencia a su manera específica.

En este sentido, Gamo Medina & Pazos Pezzi (2009) dicen que, en la adolescencia, el duelo puede significar el punto de inflexión para el paso de una etapa a la otra, como lo sería de

la adolescencia a la adultez, lo cual puede traer, dada la naturaleza repentina del suceso, cambios variados a nivel psíquico que juegan a su vez un papel crucial en la configuración de la identidad. Citan a Tolstoi (2000) para referirse a lo que consideran una característica del duelo en la adolescencia: la tendencia a la evolución y resolución de dicho duelo, potenciada por lo que llaman la “energía ascendente de la vida” (Gamo Medina & Pazos Pezzi 2009, p. 461). Es posible ver como un duelo en la adolescencia y sus subsecuentes transformaciones pueden verse reflejadas en una trama de maduración, una en la que un evento detonante hace que el protagonista pase de la inocencia a la experiencia (Tobias, 1993).

**2.2.2. El duelo y la música.** La música, a lo largo de la historia, ha estado relacionada con la comunicación de las emociones humanas, estando presente en los ritos curativos (Ríos, Ramírez & Mosqueda, 2018). Blasco (1998) vincula la expresión musical con la elaboración del duelo y el tratamiento de este; es en el arte donde el hombre encuentra el mejor instrumento para expresar sus vivencias afectivas, especialmente en la música, que expresa “las tensiones y resoluciones, los altibajos, las excitaciones y relajaciones que son características de los sentimientos” (p. 35).

Adicionalmente, la experiencia de duelo trae consigo la reconstrucción de la historia del fallecido (Ochoa de Alda, 2002). La música puede representar una herramienta vital para realizar esto, para afrontar las muertes a las que nos vemos expuestos (Miguez, Sande & Bermudez, 2012).

## **2.3. El melodrama**

**2.3.1. Definiciones.** Para empezar, es necesario definir el término *melodrama*. La palabra *melodrama* viene de una raíz griega: *melos*, que significa música, y *drama*, que significa acción. Sin embargo, el melodrama no es la simple adición de la música al drama sino lo que dicha

música representa: la apertura del drama a sentimientos impensables en la tragedia griega (Gledhill & Williams, 2018).

Algunos lo entienden como un subgénero del *drama*, relacionado con las tramas dramáticas de relaciones amorosas (Fuenzalida, 2011). También se entiende no como un subgénero sino una serie de los mismos que enfatizan un emocionalismo elevado y la sentimentalidad (Singer, 2001). Pérez Rubio & Hernández Rubio (2004) proponen definirlo como “un relato con aspiraciones esencialistas, que hunde sus raíces en las narraciones que buscan respuesta a los grandes enigmas de la existencia, generalmente unidos a un ámbito trascendente” (p. 243).

No obstante, es quizás más útil entender al *melodrama* no como un subgénero, sino como un *modo narrativo* (Hardcastle, 2016). Williams (1998) llama al melodrama un *modo*, uno que la autora enfatiza es una forma americana peculiarmente democrática que busca la revelación dramática de verdades morales y emocionales mediante una dialéctica de *pathos* y acción. Tal como argumentan Mercer y Shingler (2013), entender al *melodrama* como un *modo* resulta más útil, ya que permite la consideración de las distintas maneras en las que la sensibilidad melodramática puede manifestarse a través de una serie de textos y géneros.

Ante la idea que propone al melodrama como inherentemente excesivo o carente de profundidad psicológica, Williams (2018) argumenta que el melodrama ha aprendido a adherirse a motivaciones más coherentes y perfiles psicológicos más complejos para sus personajes; identifica su principal función como la búsqueda constante de justicia, materializada en el reconocimiento dramático del bien y el mal, de lo justo y lo injusto, y que, en ese reconocimiento, se dé una esperanza de que la justicia puede prevalecer. El melodrama es, para Williams (2018), la modernización de la tragedia; mientras que la tragedia se concentra en la

inexorabilidad del destino, el melodrama confronta problemas sociales aparentemente insolubles y reconoce un ideal de justicia frente a realidades que deberían, en los ojos de sus creadores, ser cambiadas.

**2.3.2. Elementos principales.** El melodrama ha sido llamado anti-realista. (Singer, 2001). Lo que la clasificación de *modo melodramático* que acuña Williams (1998) persigue es precisamente prescindir de esta limitación impuesta sobre el *melodrama* como contrario al realismo (Mercer y Shingler, 2013), algo que ya está empezando a reevaluarse (Gledhill, 2000). Los cinco elementos del *modo melodramático* de Williams (1998) son:

*El melodrama inicia, y quiere terminar, en un espacio de inocencia.* La primera escena de un melodrama suele presentar un espacio de inocencia, uno que se truncará cuando inicia el conflicto central de la trama y que será constantemente anhelado a lo largo del relato, incluso con dejos de nostalgia, con la esperanza de que se pueda volver al mismo (Williams, 1998).

*El melodrama se enfoca en héroes-víctimas y el reconocimiento de su virtud.* El héroe de un melodrama suele ser la víctima de la pieza, su sufrimiento equiparado con la virtud moral de la que carece el mundo en el que se ve inmerso. La función de la victimización es orquestar la moralidad de la pieza. Puede ensimismarse en el sufrimiento o tornar su sufrimiento en acción (Williams, 1998).

*El melodrama parece moderno al tomar elementos del realismo, pero el realismo sirve a la pasión y acción melodramáticos.* El modo melodramático se adapta a las necesidades del relato, especialmente si el relato requiere de realismo. Un melodrama puede adherirse a motivaciones más coherentes y perfiles psicológicos más complejos, sin con ello prescindir de su naturaleza como relato melodramático (Williams, 1998) (Williams, 2018).

*El melodrama contiene una dialéctica de pathos y acción - un dar y recibir de “muy tarde” y “justo a tiempo”.* El pathos, la provocación de un poderoso sentimiento de compasión (Singer, 2001), es invocado cuando se presenta un profundo sentimiento de pérdida que permea la totalidad del relato. Una escena de muerte, por ejemplo, nos une con el protagonista no por quien se ha ido, sino por su reconocimiento de la irreversibilidad del tiempo (Williams, 1998). El *pathos* está enraizado en la reacción que los personajes tienen ante una situación social dolorosa e insuperable, una reacción que puede ser de vulnerabilidad, aislamiento, terror, pánico, duelo o desafuero (Pribram, 2018). No obstante, como las lágrimas son un reconocimiento de la esperanza por recuperar lo perdido, son también la fuente para el poder que el héroe necesita para tomar acción. Es aquí donde se forma la dialéctica de pathos y acción; pasar de “muy tarde”, lo irreversible, a “justo a tiempo”, llevando a la audiencia a un final feliz (Williams, 1998).

*Los personajes del melodrama encarnan roles psíquicos primarios organizados en conflictos maniqueos del bien y el mal.* Es en esta característica donde es fácil ver los personajes del melodrama como estereotípicos, unidimensionales y simples, carentes de profundidad psicológica. Es, sin embargo, propia del melodrama su dependencia en las personalidades, y en la revelación realista de estas mediante el cuerpo y los gestos, como clave para establecer verdades tanto emocionales como morales (Williams, 1998).

Pérez Rubio y Hernández Rubio (2004) exponen un elemento melodramático de vital importancia, uno construido a partir de la temporalidad, donde el tiempo pasado adquiere protagonismo:



En el universo melodramático, el pasado, aunque no mostrado, está constantemente presente, en cada gesto, en cada lugar, en cada rostro. Esta presencia es siempre significativa, no explicativa, pues el cine puede recurrir tanto al uso del *flashback* como a la explicación verbal de una situación pasada (...) Pero, como corresponde a un tipo de relato basado en el tiempo, es habitual que muchos melodramas presenten una estructura de narración retrospectiva; una elección que parece consecuente con el protagonismo que en ellos adquieren la memoria y el recuerdo como ejes vertebradores (p. 245).

La presencia del pasado puede presentarse también, de acuerdo con Pérez Rubio & Hernández Rubio (2004), en el retorno a un mismo espacio geográfico o temporal.

**2.3.3. El melodrama y el duelo.** Ante todo, *Puerto Colombia* es una trama de maduración que surge a partir de la muerte de un ser querido y el duelo subsecuente. Las fases de duelo propuestas por Bowlby (1983) pueden vincularse con los rasgos principales del melodrama: parte de un *espacio de inocencia* y torna su sufrimiento en acción (Williams, 1998). Su descubrimiento estará condicionado por su experiencia, una que se propone elicitarse *pathos* (Singer, 2001) y sus antepasados, trayendo la constante presencia del pasado (Pérez Rubio & Hernández Rubio, 2004). Adicionalmente, la pérdida de un ser querido en la adolescencia cabe perfectamente dentro de la trama de maduración, con un hecho singular que obliga al protagonista a tener una transformación en su vida, de la inocencia a la experiencia, un punto de inflexión entre la infancia y la adultez (Tobias, 1993) (Gamo Medina & Pazos Pezzi, 2009).

**2.3.4. Melodrama e identidad.** *Puerto Colombia* también propone que su protagonista haga un viaje en búsqueda de ese ser querido que ha perdido, uno que lo lleva a redefinir su identidad. El melodrama entra en juego aquí: Williams (2018) establece que el melodrama

significa algo mucho más cercano a quienes somos como cultura. Monsiváis (1994) propone que en el melodrama se defienden valores sagrados, entre los cuales se encuentra la identidad personal. Martín-Barbero (2002) ve en el melodrama el campo perfecto para las tramas de reconocimiento de identidad, citando la noción de Brooks (1974) del melodrama como un drama de reconocimiento donde las identidades ocultas o entendidas erróneamente finalmente salen a la luz, una narrativa que cala en el inconsciente de los pueblos en Hispanoamérica, deseosos de reconocimiento ante una historia extensa de marginación. Es en el melodrama donde se revuelve “mucho de lo que somos –machistas, fatalistas, supersticiosos– y de lo que soñamos ser, la nostalgia y la rabia” (Martín-Barbero, 2002, p. 32). Es en el melodrama, arguye Pribram (2018), donde el reconocimiento de las emociones nos permite reconocer nuestra historia, nuestras experiencias culturales y nuestra existencia comúnmente sentida; es el modo que nos permite conectar con las narrativas y los mundos sociales que ocupamos.

En el caso del protagonista, Efraín, hay una identidad no reconocida a lo largo de su trama, una que es intervenida por elementos culturales del contexto en el que ha vivido toda su vida: la costa caribe colombiana.

## **2.4. La identidad de la costa caribe colombiana**

**2.4.1. Identidad de la costa.** Wade (2002) establece que la identidad, lejos de ser una totalidad homogénea, contiene una multiplicidad de campos en las que se expresa. No obstante, un componente importante de la identidad es la imaginada, lo que Wade (2002) llama una “imagen caribe” (p. 58), ya que, como argumenta Martín-Barbero (2002), “no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario” (p. 32). Siguiendo esta lógica,

Wade (2002) habla de un campo ideológico crucial, con una noción de modernidad y vanguardia costeños, de la siguiente forma:

Los campos ideológicos precedentes están ligados a un tercero, en el cual los valores que compiten podrían denominarse razón y emoción, o tal vez realismo y realismo mágico. Esta es la visión propagada tanto por costeños como por gente del interior, y aquellos con una evaluación más positivas, sobre que las prácticas culturales costeñas, en comparación con las del altiplano interiorano, son menos inhibidas, más abiertas, más emotivas, más sinceras, más divertidas, más “sexy” (en las diferentes connotaciones modernas que tiene esa palabra”, y también más supersticiosas, más mágicas, menos europeizadas, menos constreñidas por racionalidades científicas y burocráticas y, por tanto, más proclives a la irrupción de la bizarría. (p. 59)

Es una imagen que, tal y como arguye Wade (2002), se ha mantenido gracias al Carnaval de Barranquilla, el reinado de belleza cartagenero, la poesía costeña, las letras del realismo mágico de García Márquez, las pinturas del barranquillero Alejandro Obregón y, por supuesto, la música costeña.

A propósito del realismo mágico, vale la pena entenderlo a partir de otra perspectiva: no limitada a la fusión de la realidad con lo mítico, sino también la inclusión de imaginación audaz, uso de exageración e hipérbole, elementos metafóricos y fantásticos, una descripción detallada de eventos misteriosos y la continua transformación de ciertos personajes (Dar, 2017).

**2.4.2. Identidad y música costeña.** Wade (2002) hace un recuento de la relación existente entre la identidad y la música, estableciendo la necesidad de “percibir la música no

tanto como mero reflejo sino como un elemento constitutivo de la identidad social” (p. 31). Yéndose en específico a la relación entre identidad y música en la costa caribe colombiana, deja clara su volatilidad:

En este sentido es útil el enfoque que tiene en cuenta la naturaleza constitutiva de la música, ya que permite captar las relaciones cambiantes entre identidad y ritmos musicales: en lugar de concebir un determinado ritmo como ligado esencialmente a una determinada identidad, se hace posible entender cómo ritmos musicales iguales o parecidos contribuyen a constituir identidades disímiles en diferentes contextos.

En este sentido, Wade (2002) hace un recorrido por los distintos géneros musicales originados en la costa; se hará énfasis aquí en uno de ellos: el vallenato.

Lejos de la noción de ser originario o propio de Valledupar de una manera rígida y aislada, el vallenato es en realidad un reflejo de varias zonas de la Costa Atlántica (Posada, 2002). Ejemplo claro de esto son las coplas de “Amor, amor”, consideradas como centrales en los cantos vallenatos y que están presentes en los versos de otros cantantes populares colombianos (Posada, 1986). Dichas coplas rezan:

Ese es el amor amor,  
el amor que me divierte;  
cuando estoy en la parranda  
no me acuerdo de la muerte (Restrepo, 1971, p. 119)

El vallenato sufrió en sus orígenes, especialmente durante la época de Rafael Escalona, de un “desdén elitista” (Wade, 2002, p. 83). Es un género asociado con lo auténtico de la costa, gracias en gran parte a los esfuerzos de Gabriel García Márquez, quien hablaba del vallenato como algo “puro y nuestro” (García Márquez & Vargas Llosa, 1981) y que caracterizó su obra más importante, *Cien años de soledad*, como “un vallenato de 450 páginas” (Wade, 2002, p. 179). Tiene letras muy anecdóticas, incluso un poco picarescas, como se evidencia en las letras de Rafael Escalona, quien hacía “énfasis en eventos y personalidades locales” (Wade, 2002, p. 129). Fue también el género musical que protagonizó una tendencia en los años 90 de rescatar la música costeña, especialmente con la transmisión de la telenovela *Escalona*, protagonizada por Carlos Vives, que a su vez dio origen al álbum musical del mismo artista, *Clásicos de la Provincia*, considerado como el disco que unió lo viejo con lo nuevo (Wade, 2002).

Es por su carácter como algo propio de la costa, junto con su naturaleza abarcadora de la costa Atlántica y su vínculo con el componente identitario del “realismo mágico” (Wade, 2002, p. 59), que es el vallenato el género musical que caracteriza el relato de *Puerto Colombia*.

No es coincidencia, entonces, que un sinnúmero de narrativas de la costa hayan optado por contar relatos vinculados al vallenato. Es posible encontrar en ellos una tendencia narrativa, junto con elementos comunes que incluyen los identitarios expuestos anteriormente, que caracterizará el relato de *Puerto Colombia*. Para vislumbrarla, se analizan aquí tres ejemplos de narrativas de la costa, de la literatura, la televisión y el cine, respectivamente: *La eterna parranda*, de Alberto Salcedo Ramos; *Escalona*, de Sergio Cabrera; y *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra. Se inscribe cada uno dentro de la estructura del relato de Vogler (2002), junto con sus arquetipos y los eneatis presentes (Riso & Hudson, 2001), para encontrar una estructura

narrativa común, y se trae a colación la presencia de los elementos propios de la identidad costeña en estas obras.

**2.4.3. Literatura: La eterna parranda.** *La eterna parranda* es un libro de Alberto Salcedo Ramos, publicado en el 2011, que recoge las historias de varios personajes a lo largo y ancho del territorio colombiano, tales como Rocky Valdez, William Pérez y Diomedes Díaz. Interesa, en particular, una crónica que encapsula perfectamente tanto una estructura de relato muy clara como una serie de elementos de la cultura de la costa caribe colombiana. Esta crónica tiene como protagonista a Emiliano Zuleta Baquero y se titula *El testamento del viejo Mile*; hace un recorrido por los eventos importantes en la vida de Emiliano Zuleta Baquero, “el viejo Mile”, famoso acordeonero y compositor de música vallenata, autor del clásico tema *La gota fría*. A pesar de haber varias subtramas contenidas en la crónica, hay un relato base, uno lleno de peripecias y obstáculos. Vale la pena notar que Salcedo Ramos empieza el relato con un recurso habitual del melodrama: el del *in medias res*, haciendo del cuento uno recordado, con un aire nostálgico (Pérez Rubio & Hernández Rubio, 2004).

El viaje del héroe (Vogler, 2002) progresa de la siguiente manera:

*El mundo ordinario.* Emiliano Zuleta Baquero, el héroe de esta historia, nace y crece en La Jagua del Pilar, en La Guajira. Miembro de una familia del campo, aprende que saber cultivar la tierra es suficiente para llevar una vida adecuada. Se vuelve incluso trabajador de una finca llamada La Sierra Montaña, cerca a Valledupar. Su madre, Sara Baquero, se enorgullece de su hijo por mostrar su valía para una vida de servicio. El destino de “Mile”, al parecer, está sellado en ser parte de este mundo.

*La llamada a la aventura.* Emiliano, sin embargo, está destinado para otras cosas, algo que se evidencia cuando su tío, Francisco Salas, deja colgados seis acordeones en la misma casa

donde vive Emiliano. El chico ve los instrumentos y siente la necesidad intrínseca de tocarlos, “como si el acordeón le echara brujería”. Cuando su tío Francisco no está viendo, “Mile” se da el placer de entonar melodías en el acordeón. El instrumento cumple, en este caso, la función del *heraldo*.

*El rechazo al llamado.* Esto, sin embargo, no le gusta a Francisco, quien lo regaña cada vez que nota que su sobrino está tocando sus instrumentos. Por su parte, Sara Baquero, quien se enorgullecía en mostrar a su hijo Emiliano como un experto compositor de coplas, ahora maldice el día en el que se interesó por el acordeón, “ese instrumento diabólico que empujaba a los hombres a tomar ron y a preñar a cuanta mujer se les atravesara.” Sara porta la máscara de la *sombra*, representando un impedimento en el viaje de “Mile”.

*El mentor.* Esta etapa se da casi al mismo tiempo que la del rechazo al llamado. Francisco es, simultáneamente, el *mentor* que porta al héroe con su equipo para el viaje (el acordeón) y el *guardián del umbral* que “Mile” debe superar, ya que le impide disfrutar del instrumento.

*El primer umbral.* Emiliano, teniendo más claridad sobre su situación, y estando decidido a no dejarse molestar por quien quisiera separarlo de su querida herramienta, “como un novio que se lleva a la novia para darse gusto con ella donde nadie los estorbe”, se larga de la Jagua del Pilar. Días después, habiéndose vuelto un maestro para el acordeón, regresa al pueblo para devolvérselo al dueño y decide entonar un canto para hacerle honor. Francisco, escuchando la melodía tan bien tocada, decide dejarle el acordeón a Emiliano. Es así como el *héroe* supera al *guardián del primer umbral*, a su tío Francisco.

*Las pruebas, los aliados, los enemigos.* Es en esta etapa donde se concentra el grueso de la historia. En su camino por disfrutar de su vida como músico vallenato, Emiliano se encuentra repleto de mujeres, sus *aliados*, algunas incluso siendo inicialmente *pruebas* para él superar

(como La Pula Muegues y Carmen Díaz). Es mediante esta experiencia que descubre su motivo principal para cantar. “Estas experiencias (...) son las que me han hecho cantar. Si no hubiera mujeres en este mundo, téngalo por seguro que yo no hubiera sido compositor.”

*La aproximación a la caverna más profunda.* Emiliano se enfrenta a otros retos, tal como la competitividad que mantuvo con su hermano, Antonio Salas. Su mayor reto, sin embargo, y el más central para el relato, es su reyerta con otro juglar de la región, Lorenzo Morales. Es aquí donde vislumbra su objetivo: ser el mejor compositor de vallenato (“Zuleta no concibe que pueda existir un compositor más hábil que él para improvisar.”) Morales se vuelve, entonces, la *sombra* del camino, el villano que Emiliano debe superar. Ambos hombres alimentan su odio por nueve años, a través de rumores que le llegan sobre el otro. Como dice Ramos (2011), “haciendo la vida llevadera mientras llegaba la hora inevitable de cruzarse en alguna vereda neutral, para desenterrarse las espinas y definir de una vez por todas quién era el mandamás de la rima y del acordeón” (p. 76).

*La odisea.* Emiliano confirma su objetivo en una experiencia casual, una en la que, pasando por Guacoche, se topó con una parranda y, metiéndose a curiosear, descubre que quien toca es nada más y nada menos que Lorenzo Morales. Decidido a probar su valía ante su archienemigo, se aproxima a la tarima y pide prestado el acordeón. Lorenzo, sin sapiencia alguna de quién es el que le pide el acordeón, se lo concede, a lo que Emiliano entona una melodía tan buena que se le sirve una copa de ron, una señal de su superioridad. Lorenzo le quita el acordeón de la rabia y Emiliano revela finalmente su identidad como el juglar vallenato Emiliano Zuleta Baquero. A pesar de que los seguidores de cada bando recuerdan la riña como una victoria para su respectivo maestro, Emiliano se ufana en decir que fue una victoria inconmensurable para él, un reto que superó en creces.



*La recompensa (apoderarse de la espada).* Faltaba aún, sin embargo, la “cita definitiva” entre ambos bandos. Y esta llega un día en Urumita, cuando a Emiliano recibe la noticia de que alguien lo está buscando, colérico. Resulta ser el mismísimo Lorenzo, la *sombra* que viene nuevamente por su presa. No obstante, Emiliano se enfrenta a un obstáculo: lleva dos días sin dormir y está repleto de alcohol. Intenta tocar, pero lo hace “con torpeza”, viéndose obligado a irse a dormir para recuperar fuerzas. Esta jugada, sin embargo, termina siendo la jugada maestra que tanto necesita, ya que Lorenzo se queda tocando mientras Emiliano duerme. Para cuando Emiliano se levanta a resolver el altercado, Lorenzo está muy cansado y exige un descanso al cual siente tiene total derecho. Se le es concedido, pero cuando lo van a buscar más tarde, su cama está vacía. Emiliano se considera victorioso y se apodera de su *espada*, su mayor premio, una experiencia que le da la inspiración necesaria para la composición de su mejor tema: *La gota fría*.

*El camino de regreso.* Es con esta canción que Emiliano pasa de ser un juglar cualquiera a un maestro del género. Consigue, finalmente, su objetivo.

*La resurrección.* Con el paso del tiempo, Emiliano llega a reconocer que la riña entre él y Lorenzo no es más que una amistad tras bastidores, una secreta admiración que se tienen mutuamente. Es por esto que Emiliano decide tomar la iniciativa y, en la plaza de Urumita, se acerca a Lorenzo y ambos concuerdan en que, en palabras de Ramos (2011), “nacieron para quererse” (p. 84).

*El retorno con el elixir.* Emiliano hace las paces con Lorenzo. Gana, con este viaje, el título, puesto por sí mismo, del mejor compositor vallenato, junto con una amistad inquebrantable por Lorenzo, un juglar que admira profundamente, y una multiplicidad de historias que inspiran sus cantos. El *héroe* consigue su objetivo.

**Personaje principal del relato.** Emiliano Zuleta encarna claramente el arquetipo del *héroe*, es el protagonista del relato y el que sufre el arco de transformación más notable (Vogler, 2002). Externamente, pasa de ser un niño campesino a volverse el mejor juglar vallenato, el compositor de *La gota fría*. Su eneatis es el 4, con subtipo de ala 3 (“El Aristócrata”): es orgulloso y refinado. Lorenzo Morales, por su lado, es la *sombra* más importante del relato, aquel villano cuyo propósito es probar la valía del *héroe* de una vez por todas. El enfrentamiento entre *héroe* y *sombra*, como en cualquier buen relato, es de proporciones épicas para el protagonista, representando quizás la parte de su historia más importante, la que más lo marcó (Vogler, 2002). Por un momento, es el orgullo de Emiliano Zuleta el que lo impulsa a adentrarse en la odisea del relato, y es en esta donde hace su transformación interna, la central para el paso de la franja insana a la franja sana de su personalidad: abandona el afán de ser “el mejor compositor”, *lo que el personaje quiere* y la *mentira* que ha creído todo el tiempo, para entablar una amistad profunda y duradera con Lorenzo Morales, la *sombra* que pasa a ser su más especial *aliado*, aprendiendo que es *lo que el personaje necesita* y, como en la franja sana de su eneatis, no “tiene” que ser nadie, no hay esencia que pueda traicionar; logra aprehender la *verdad* (Weiland, 2016) (Riso & Hudson, 2001).

**2.4.4. Televisión: Escalona.** *Escalona* fue una telenovela proyectada en 1991, dirigida por Sergio Cabrera y protagonizada por Carlos Vives. Además de la enorme presencia de la música dentro del argumento de la telenovela, hizo parte de la anteriormente mencionada tendencia en los años 90 hacia el rescate de la música costeña de tiempos pasados; se arguye que fue incluso esta telenovela uno de los factores más importantes para que dicha tendencia se fortaleciera (Wade, 2002).

La telenovela posee numerosas tramas entrelazándose; se hará énfasis en la trama principal de maduración de Rafael Escalona, interpretado por Carlos Vives (Tobias, 1993). Su recorrido por el viaje del héroe es el siguiente (Vogler, 2002):

*El mundo ordinario.* Rafael Escalona reside en Valledupar. Es un estudiante adolescente a punto de graduarse que está de amores con Matilde Manjarrés, la Maye, interpretada por Florina Lemaitre, aunque no son novios formales. Muere uno de sus amigos, Lucas Boves, pero no hay mayor eventualidad en la historia hasta este punto.

*La llamada a la aventura.* Escalona recibe un ultimátum de la Maye: su relación se vuelve seria (se instauran como novios) o la Maye lo deja.

*El rechazo al llamado.* Escalona, mujeriego y amante de la parranda, está inseguro de este llamado y se va con sus amigos al liceo en Santa Marta.

*El encuentro con el mentor.* Escalona regresa del liceo y conversa con su mentora, la vieja Sara, interpretada por Judy Henríquez, quien le aconseja que debe esforzarse para conquistar a la Maye.

*El cruce del primer umbral.* Escalona decide retirarse del liceo y dedicar sus esfuerzos en ganarse a la Maye. Cruza el umbral al llegar donde ella y pedirle formalmente que sean novios.

*Las pruebas, los aliados, los enemigos.* Escalona, sin embargo, se encuentra con que la Maye ya está siendo cortejada por un extranjero, Anastasio Espuelas, interpretado por Rodrigo Obregón, quien vendrá a ser el enemigo de esta trama. Escalona tiene aliados en su misión: sus amigos de toda la vida, junto con Pau (la mejor amiga de la Maye) y su mentora en el viaje: la vieja Sara. Pasa por varias pruebas: decide contrabandear con su amigo Pipe Socarrás, interpretado por Jairo Camargo, para ganar dinero y ser un yerno atractivo ante los ojos del padre de la Maye.

*La aproximación a la caverna más profunda.* Sin embargo, ninguno de estos esfuerzos es suficiente para convencer a la Maye, quien sigue poniendo en duda su amor por los avances de Anastasio. Escalona se propone ir con la Maye a la Sierra Nevada, con la ayuda de su amigo Miguel Casares, interpretado por Álvaro Araújo, con la esperanza de que el viaje logre hacer que ella esté convencida de que sean pareja.

*La odisea (el calvario).* Escalona y la Maye suben a la Sierra Nevada e incluso se encuentran, en un detalle propio del realismo mágico (Dar, 2017), los restos de Amelia Earhart. La Maye se enfrenta a situaciones incómoda para su cotidianidad, pero aún así, ambos siguen resilientes en la odisea.

*La recompensa (apoderarse de la espada).* Escalona y la Maye finalmente comparten un beso apasionado y se juran su amor. Escalona, en este sentido, se apoderó de la espada, de su objetivo principal.

*El camino de regreso.* Escalona y la Maye regresan, enamorados. Sin embargo, Anastasio juega sus cartas y decide tenderle una trampa a Escalona: a Valledupar llega la Brasilera, interpretada por María Fernanda Martínez, una mujer muy atractiva para Escalona que lo tienta a serle infiel a la Maye. Sus amigos intentan advertirle que no lo haga, pero Escalona no oye consejos. Conquista a la Brasilera usando su destreza en la poesía y la música y tiene un encuentro amoroso con ella; no obstante, es sorprendido por la Maye, quien decide no verlo más. Escalona intenta ganarse a la Maye nuevamente, pero ella decide casarse con Anastasio, algo que le duele en el alma. Escalona se va de Valledupar, deprimido y alcohólico, maldiciendo incluso la poesía y la música que tanto ha desarrollado a lo largo de su vida.

*La resurrección.* Escalona se encuentra con viejas amistades: nuevamente con su amigo Miguel Casares y con otro amigo, Nelson Coronado, interpretado por Pedro Roda. Ambos lo

alientan a recuperar fuerzas y a redimirse con la música. Escalona finalmente oye los consejos de sus amigos y decide volver a reconquistar a la Maye, quien duda de su compromiso con Anastasio. Después de una larga espera, la Maye decide quedarse con Escalona. Por otro lado, Anastasio decide vengarse de Escalona y lo reta a una piqueria, con un detalle macabro: tiene la ayuda del mismísimo diablo. Escalona, aunque algo asustado al principio, utiliza su recién redimida relación con la música para derrotar a Anastasio y al diablo.

*El retorno con el elixir.* Escalona y la Maye deciden casarse y tener hijos. La vieja Sara predice que será una hija, a lo que Escalona decide componerle su más famosa canción: La Casa En El Aire.

***Personaje principal del relato.*** Rafael Escalona es sin duda alguna el *héroe* de la historia, es el que sufre el arco de transformación más significativo de toda la telenovela (Vogler, 2002). Tiene un eneatispo 4: el individualista, de pasiones fuertes y muy dado a las artes. Enamoradizo, cree que existe una salvadora para su vida romántica, y cuando no la consigue, se vuelve melancólico, se aleja de los demás y se torna hipersensible ante comentarios que podrían ser inofensivos, corriendo el peligro de transicionar a la franja insana de su eneatispo, en la cual podría querer suicidarse (Riso & Hudson, 2001). Anastasio Espuelas, por su parte, es la *sombra*, no solo el enemigo central de Escalona sino la materialización de todo aquello que él no logra ser: fiel, dedicado, un hombre dispuesto a sentar cabeza. Es la simbolización de sus deseos reprimidos (Vogler 2002) y la contraposición de su eneatispo; mientras que Escalona es un eneatispo 4 con ala 5, el bohemio imaginativo y reservado, Anastasio es un eneatispo 4 con ala 3, el aristócrata de gustos refinados y pendiente de la impresión que causa ante los demás (Riso & Hudson, 2001).

Contra todos los obstáculos, Escalona descubre al final, pasando a la franja sana, su verdadera esencia (Riso & Hudson, 2001). Esto se explica y complementa con lo establecido por Weiland (2016): Escalona cree en una *mentira*, que puede resumirse como la creencia de que, para quedarse con la Maye, debe abandonar su arte musical y sentar cabeza, conseguir un trabajo “digno” o simplemente ganar mucho dinero, algo que explica sus impulsos a contrabandear o a dedicarse a la agricultura. *Lo que el personaje quiere* es ganarse a la Maye a como dé lugar. Afortunadamente, al final del relato, Escalona aprende la *verdad*: no es la música de lo que debe prescindir, sino de sus maneras inmaduras, propias de su adolescencia. *Lo que el personaje necesita*, entonces, es madurar, aprender las duras lecciones de la realidad y, no con ello, eliminar a la música de su vida. El símbolo perfecto de este aprendizaje es el canto al final de la telenovela: La Casa en el Aire, ante todo, es una invitación a quien sea el pretendiente de su hija a que sea alguien maduro y que al mismo tiempo sea capaz de volar por las nubes, de no suprimir su imaginación, tal y como aprendió Escalona a través del relato.

**2.4.5. Cine: Los viajes del viento.** *Los viajes del viento* (2009) es una película colombiana producida por Cristina Gallego y dirigida por Ciro Guerra. La sinopsis es la siguiente (Guerra, Gallego & Martínez, 2010)

Los Viajes del Viento se desarrolla a finales de la década de los 60 y se inicia en un municipio de la Costa Norte Colombiana. Tiene como protagonista a Ignacio Carrillo, un reconocido y respetado juglar vallenato, que después de varios años considera que la causa de sus desgracias es su oficio, por lo que decide buscar a su maestro y devolverle el acordeón que un día le heredó.

(p. 7)

El enfoque de esta historia será el viaje realizado por el protagonista: Ignacio Carrillo, interpretado por Marciano Martínez. Su viaje se da de la siguiente manera:

*El mundo ordinario.* En este filme, el mundo ordinario no se muestra explícitamente sino que se sugiere, se habla del mismo. El protagonista, Ignacio Carrillo, es un juglar que ha atravesado parranda tras parranda a lo largo de la costa, embarazando a cuanta mujer se le ha cruzado y dejando hijos no reconocidos en su camino. Siendo un juglar, no ve problema con esto.

*La llamada a la aventura.* Ignacio ve su mundo desafiado con un suceso particular: conoce a una mujer, fuera de pantalla. Se enamora y decide sentar cabeza, finalmente dejando la vida que lo caracterizado por tanto tiempo.

*El rechazo al llamado.* Sin embargo, a lo largo del relato, Ignacio sigue tocando el acordeón y sigue involucrándose en *piquerias*, duelos musicales donde se combate a través de décimas. Todo esto sugiere que a Ignacio le cuesta enormemente dejar esta vida, incluso apelando a que él no toca el acordeón, sino que el acordeón lo toca a él. Precisa, entonces, de un suceso particular para impulsarlo a tomar acción definitiva, que se da de la manera más trágica: la muerte de su esposa.

*El mentor.* Ignacio es también impulsado por la figura del mentor como ejemplo, de dos formas: el ejemplo de su propia experiencia, y el de su mentor, el que le dio el acordeón en primer lugar. Ignacio decide emprender un viaje para devolverle el acordeón a su maestro, una manera simbólica de acabar con esa vida de una vez por todas.

*El cruce del primer umbral.* Ignacio se enfrenta a la resistencia por parte del pueblo que abandona, que quiere que siga tocando para ellos. Sin embargo, la primera prueba en todo su esplendor se da de la manera más irónica: en una *piqueria*. Su proceso de abandonar la vida de

juglar lo lleva precisamente a ser juglar nuevamente, a tocar el acordeón para sobrevivir. McKee habla de una *ascensión irónica* para mostrar el progreso del protagonista, una que se manifiesta de muchas maneras; una particular es en la que el protagonista siente que es alejado cada vez más de su objetivo, para luego descubrir que en realidad siempre estuvo encaminado hacia el mismo (1997, p. 298). En este sentido, Ignacio cruza el primer umbral dominando la piquería, mostrando su destreza en el instrumento vallenato.

*Las pruebas, los aliados, los enemigos.* Ignacio se encuentra con muchas personas que lo apoyan: juglares novatos, su discípulo Fermín, organizadores de eventos de vallenato. Se topa también con varios enemigos; uno notable es el músico con quien combate en la *piquería*, uno que dice usa brujería para ganar sus batallas musicales. La ironía destacada en la etapa anterior se presenta a lo largo de todo el relato: las pruebas a las que se enfrenta son, en su mayoría, oportunidades para demostrar su maestría del acordeón. En una particular, es obligado a acompañar un duelo de machetes entre dos hombres con su acordeón.

*La aproximación a la caverna más profunda.* En una secuencia particular, Ignacio, junto con Fermín, se bañan en un río, luego de haber atravesado varias pruebas. Es aquí donde, simbólicamente, se preparan para lo que viene, algo que aún no se imaginan del todo.

*La odisea.* La mayor prueba para Ignacio sucede, para sorpresa del espectador, fuera de pantalla. Nos enteramos de ella por palabras de otros personajes: habiendo sido abandonado por Fermín, es abordado por un grupo de mafiosos que deciden robarle su acordeón.

*La recompensa (apoderarse de la espada).* Rescatado por Fermín, quien logra recuperar el acordeón, llega finalmente donde su maestro.

*El camino de regreso.* Sin embargo, Ignacio se entera de que su maestro está muerto. Enfrentado con una dura realidad, Ignacio se ve en el dilema de decidir qué hacer, ahora que ve



la imposibilidad de regresar el instrumento, un acto que para él es simbólico de abandonar la vida del juglar.

*La resurrección.* En la misma secuencia, Ignacio se entera por parte de la viuda de su maestro que éste le dejó una nota. Ignacio la lee, pero la audiencia nunca se entera de su contenido. No obstante, el lenguaje audiovisual de la cinta sugiere que su maestro le pidió que cuidara de su familia, tanto de su esposa como de sus numerosos hijos, presentes cuando Ignacio lee la nota. En una imagen poéticamente hermosa, Ignacio empieza a enseñarle el acordeón a los hijos de su maestro. De manera nuevamente irónica, Ignacio, un hombre herido por el duelo de la muerte de su esposa, consigue finalmente la oportunidad de dejar su vida errante y sentar cabeza con una familia, pero con la herramienta que tanto ha querido desechar: su acordeón. Puede argüirse, entonces, que Ignacio cobra un aprendizaje fundamental: el abandono de su vida pasada, una que considera “del diablo”, no significa el abandono de sus costumbres, de su cultura, expresada a través de la música.

*El retorno con el elixir.* Ignacio decide quedarse a cuidar a la familia de su maestro, retornando así, de manera simbólica, a su mundo, pero con un aprendizaje ganado, uno que sin duda alguna utilizará de ahora en adelante.

***Personaje principal del relato.*** Ignacio Carrillo es el *héroe* de su historia. Porta un eneatispo 4 con subtipo de ala 5: el bohemio; prefiere ambientes más callados, es más reservado y desafía la autoridad cada vez que ésta amenaza con dañar su expresión personal. Está inmerso en la franja insana de su personalidad: es “odioso, apartado”, tiene una idea predispuesta de quién debe ser y de lo que debe abandonar. Elige canciones que le traigan recuerdos, como en la secuencia en la que interpreta la canción *Caballito, Ae*, en el Festival Vallenato. Al final del relato, aprende, tal como en la franja sana de su eneatispo, que su esencia no es algo absoluto; es

eternamente cambiante y se alimenta de todas sus pasadas experiencias, necesarias para ser quien es (Riso y Hudson, 2001).

La muerte de su esposa le hace creer una *mentira*: la música ha sido la maldición de toda su vida, impidiéndole sentar cabeza. *Lo que el personaje quiere* es devolverle el acordeón a su dueño porque cree que así se librá de dicha maldición (curiosamente, el acordeón porta unos cuernos, evocando al diablo). Al final del relato, encontrarse con su maestro muerto y tener que cuidar de sus hijos cumple un doble propósito: mostrarle que, después de todo, su destino sí era sentar cabeza; por otro lado, los hijos de su maestro se ven atraídos por el acordeón que carga Ignacio, enseñándole que es precisamente ese instrumento que consideraba maldito lo que le permitirá criar a estos niños. En esencia, *lo que el personaje necesita* es aprender, igual que Escalona, que su arte musical y su deseo de ser padre y tener una familia no son mutuamente excluyentes; al contrario, se nutren entre sí. Esta es, entonces, la *verdad* que Ignacio gana al final del relato (Weiland, 2016).

**2.4.6. Elementos comunes en las obras citadas.** En los tres relatos, los protagonistas portan el eneatispo 4, del individualista. El inicio de sus viajes suele darse a partir de una muerte y el subsecuente duelo, y utilizan la música como instrumento para sus travesías. La música, siendo relatos de la costa, suele ser también oriunda de la zona; los tres relatos priorizan el vallenato. Sus conflictos tienden a estar vinculados con su identidad: Emiliano Zuleta quiere ser el mejor juglar vallenato; Rafael Escalona se enfrenta al cuestionamiento de su personalidad como mujeriego al enamorarse de la Maye; Ignacio Carrillo quiere abandonar su identidad como juglar mientras que Fermín Morales quiere ganársela. Al final, todos logran consolidar su identidad, cada uno a su manera.

Por otro lado, la trama romántica está muy presente: Emiliano Zuleta habla de todos sus amores como quienes lo motivan a componer sus coplas; Rafael Escalona vive y compone para el amor de su vida en el relato, la Maye; Ignacio Carrillo se ve motivado por la muerte del amor de su vida, mientras que Fermín Morales cuenta cómo dejó a una mujer esperándolo en el pueblo a que volviera como un exitoso acordeonero.

Hay un desdén hacia la música, hacia el vallenato, materializado en el odio que la madre de Emiliano Zuleta tiene por el acordeón por ser instrumento del diablo que hace que los hombres embaracen mujeres por doquier (Ramos, 2011), en la oposición que hace el padre de la Maye a que se junte con Escalona por ser él un parrandero vallenato (Yamayusa, 1991), y en el afán de Ignacio Carrillo por deshacerse del acordeón de cachos que porta en toda la película (Gallego (Productor), 2009).

Las mujeres mayores tienden a ser figuras que inspiran sabiduría y respeto. Sara Baquero, madre de Emiliano Zuleta, es una “matrona inconfundible de la región” y muestra sabiduría al tener claro que, en referencia a su oposición a que Emiliano Zuleta tocara acordeón, “esa causa estaba perdida” (Ramos, 2011, p. 54). En Escalona, es manifestado principalmente en el personaje de la vieja Sara. A pesar de que las mujeres son controladas a lo largo de la telenovela (“la Maye” sufriendo de la prohibición de su padre, Desideria viéndose obligada a casarse con el general Ulises Dangond Coronel), la vieja Sara es un personaje femenino que muestra fuerza y comanda respeto. Ejemplos de esto son visibles en varios capítulos: cuando Escalona intenta escaparse de la reconciliación entre Ulises Dangond y otro ex-coronel, llevado a cabo en una gallera, la vieja Sara interrumpe la ocasión y exige ser escuchada, una orden que todos los presentes obedecen; en todas las ocasiones en las que el Compay Simón, interpretado por Omar Geles, sigue sin escrúpulos a la vieja Sara; cuando todo el pueblo es obligado a reconsiderar su

punto de vista acerca de Escalona al ser regañados por la vieja Sara por no mandarle cartas de felicitaciones el día de su cumpleaños. Es tan respetada que todos los personajes quieren hacerla su madrina (Yamayusa, 1991). Por otro lado, Fermín, el que acompaña a Ignacio Carrillo, es motivado a seguir a Ignacio por iniciativa de su madre, mujer que nunca vemos en la cinta (Gallego (productor), 2009).

No obstante, a pesar del respeto hacia las mujeres mayores, la infidelidad se presentan sin escrúpulos. A veces es permitida, como en el caso de Emiliano Zuleta, cuyas numerosas mujeres no tienen problema alguno siendo una pequeña parte de una oleada grande de amores (Ramos, 2011). En otras ocasiones, es activamente castigada, como lo es con Escalona al involucrarse con la Brasileña (Yamayusa, 1991). Un caso excepcional es el de *Los viajes del viento*, ya que Ignacio Carrillo admite abiertamente haber sido mujeriego, mas no es reprendido por la sociedad o por alguien en particular; la cinta sugiere que es la vida misma, el destino, el que se encarga de cobrarle las cuentas a Ignacio al quitarle la vida a su esposa (Gallego (productor), 2009).

La presencia del realismo mágico es indudable, partiendo del término entendido como exageración de ciertos relatos e incluso a veces la mezcla de lo fantástico con lo real (Dar, 2017). Emiliano Zuleta y Lorenzo Morales tenían una rivalidad, en gran medida, hiperbólica, señal de una amistad escondida:

Parecidos, casi idénticos en el carácter y en el talento, los dos se sentían a gusto en una reyerta que no era más que polvorín para la platea, alharaca para mantener vivo el odio sin necesidad de matarse mientras se presentaba la ocasión de darse por fin el abrazo que ambos querían sin saberlo. (Ramos, 2011, p. 82)

*Escalona* no se queda atrás. El protagonista encuentra, junto con la Maye y su amigo Miguel Casares, los restos de la aviadora Amelia Earhart; Escalona encuentra que su amigo Nelson Coronado, escondido en una cueva, aprendió a rugir exactamente como un tigre; la telenovela llega al punto de poner a Escalona a enfrentarse en una piqueria, ambientada por la lluvia de una nube que cubre únicamente la gallera del encuentro, a Anastasio, ayudado por el mismísimo diablo, encarnado en un acordeonero vestido de blanco y a quien, de vez en cuando, se le ve la cola salir de su pantalón. Cuando Escalona derrota al diablo, este tiembla sin control hasta que explota en una llamarada verde de la cual solo queda la imagen de un acordeón en llamas (Yamayusa, 1991).

A pesar de que *Los viajes del viento* le apunta a alejarse de la naturaleza idealizada de este tipo de relatos (Guerra, Gallego & Martínez, 2010), no lo abandona del todo. Ignacio se enfrenta, en una piqueria, a un acordeonero que asegura está utilizando brujería para superar a todos sus contrincantes, simbolizada por un talismán que porta en el cuello (Gallego (productor), 2009).

Está también el uso, por supuesto, del vallenato como género musical principal, con características anecdóticas, relatando las ocurrencias del protagonista y su punto de vista de las de sus amigos. Emiliano Baquero hizo su éxito *La gota fría* a partir de un enfrentamiento vallenato que tuvo con Lorenzo Morales (Ramos, 2011); Escalona crea todos sus cantos a partir de sus experiencias (Yamayusa, 1991); Ignacio Carrillo canta *Caballito Ae*, una canción que evoca su niñez (Gallego (productor), 2009).

El vallenato, y los protagonistas que lo cantan y tocan, es también altamente nostálgico. Emiliano Zuleta recuerda su infancia de manera nostálgica, añorando la primera vez que aprendió a hacer fuego (Ramos, 2011). Escalona siempre elige anhelar los tiempos pasados,

especialmente cuando muere alguno de sus compadres; incluso cuando batalla en la piquería final, opta por recordar lo sucedido en la telenovela con el melancólico canto *La Historia* (Yamayusa, 1991). Ignacio Carrillo es quizás el más nostálgico, entonando en el Festival Vallenato *Caballito Ae*, una canción que evoca su niñez con la mención constante de un caballito de juguete (Gallego (productor, 2009).

Junto con el vallenato, se incluyen las llamadas *piquerías*, definidas como “un duelo entre dos o más cantantes solistas quienes demuestran su habilidad para improvisar versos en forma de justa poética, alternando y respondiendo varias veces a las pullas de su adversario” (Ronderos, 2008, p. 10). Es, según Araújo (1973), “una de las características más típicas y destacadas” que posee la música vallenata (p. 84). En todos los relatos, la piquería sirve como la superación de un reto para el protagonista. Emiliano Zuleta se enfrenta a su antagonista, Lorenzo Morales, en varias piquerías, aunque terminan siendo amigos (Ramos, 2011); Escalona derrota a Anastasio y al diablo en una piquería (Yamayusa, 1991); Ignacio Carrillo vence a un juglar que gana con brujería en una piquería donde cantan “Amor, amor” (Gallego (productor), 2009). Es una manera típica de resolver los conflictos en las tramas de esta índole.

Los cantos vallenatos, sin embargo, sirven un propósito mucho más especial: dotar de sentido el continuo vaivén que viven los protagonistas; son “la expresión de un pueblo que acepta como realidad sus sueños, los productos de su imaginación y que transita entre ambos universos con casi infantil alegría, a menudo matizada por una profunda sensibilidad melancólica” (Guerra, Gallego & Martínez, 2010). El mismo Emiliano Zuleta dice que son las mujeres las que le dan sentido a sus cantos (Ramos, 2011). De manera mucho más lóbrega, Escalona e Ignacio Carrillo se ven enfrentados a situaciones de duelo. La telenovela *Escalona* empieza con la muerte de Lucas Boves, amigo de Escalona, y está permeada por la muerte de

varios de sus personajes. Escalona, por lo tanto, se ve obligado a elaborar un duelo una y otra vez, siendo siempre los muertos cercanos suyos. Por su lado, Ignacio Carrillo es motivado a emprender su viaje por la muerte de su esposa. Es aquí donde entra el poder de la música; Blasco (1998), citando a Langer (1958), establece que “una obra de arte expresa el sentimiento mediante el uso de formas que son congruentes con las tensiones y resoluciones, los altibajos, las excitaciones y relajaciones que son características de los sentimientos”; parte de este planteamiento para asegurar el gran poder terapéutico de la música. Tiene un valor sanador, catártico, capaz de producir anagnórisis, o el momento en el que un personaje pasa de la ignorancia al reconocimiento (Frye, 1961) (Sánchez-Escalonilla, 2014). No es sorpresa, entonces, que muchas situaciones y tensiones, incluyendo las de duelo, se resuelvan con la música: Emiliano Baquero enfrenta mediante las coplas a su némesis (Ramos, 2011); Escalona encuentra solaz de las muertes que lo rodean en sus cantos y demuestra su valor sanador derrotando al diablo, la encarnación del mal, mediante la música (Yamayusa, 1991); Ignacio Carrillo encuentra su catarsis portando el instrumento que tanto quería devolverle a su maestro, probando que, de cierta manera, tuvo en sus manos, en la música que portaba, la solución a su conflicto (Gallego (productor), 2009).

**2.4.7. Puerto Colombia como ubicación para el relato.** Es importante notar la relevancia de Puerto Colombia como el lugar donde se desenvuelve la historia. Efraín, el protagonista, hace, mediante la búsqueda de su identidad, un descubrimiento de elementos culturales que desconocía. Jiménez (2013) caracteriza a Puerto Colombia como un pueblo que “ha pintado su historia a través del arte”, como portador de una magia cuyo inicio y desenlace “es el mar” (párr. 2). Por otro lado, Rodríguez (2012) habla de una generación porteña antes del cierre del Muelle, una que evoca constantemente aquella época pasada, y establece que Puerto

Colombia fue la entrada de la civilización moderna a todo el país, volviéndose así fuente inspiradora para artistas de todo tipo.

Puerto Colombia es la ubicación perfecta para el relato por varias razones: siendo de la costa caribe colombiana, es el encuadre ideal para exponer un relato cuyo contexto se basa en la identidad de la costa; al portar el inicio y desenlace de la “bonanza artística” (Jiménez, 2013, párr 3), es una simbolización adecuada del viaje que Efraín hace durante el relato, del descubrimiento artístico tanto de su abuelo como de sí mismo, una alegoría fortalecida por la imagen porteña del mar; incluso el vaivén de su historia artística es un espejo de las constantes oscilaciones presentes en el duelo (Bowlby, 1983).



### 3. Metodología

Sánchez-Escalonilla (2014) denota unas etapas por las que debe pasar la construcción de un guion, las cuales son inicialmente *idea*, *paradigma*, *escaleta*, *sinopsis*, *tratamiento* y, finalmente, el *guion literario*. La *idea*, definida como “un argumento dramático completo que sintetiza planteamiento, nudo y desenlace en un párrafo”, parte de una de varias posibles *premisas dramáticas*, “patrones universales clásicos que facilitan la construcción de argumentos y personajes, y que pueden servir para determinar y desarrollar la *story line*”; hay cuatro tipos de premisas dramáticas: las *tramas maestras*, las *paradojas*, las *hipótesis*, y los *símbolos*.

A continuación, se detallan las etapas para el guion de *Puerto Colombia*. Junto con las propuestas por Sánchez-Escalonilla (2014), se incorporará también la construcción del personaje principal del relato, Efraín, a partir de los arquetipos y el eneagrama utilizados anteriormente, junto con el viaje del héroe de Vogler (2002), dado que ha sido la herramienta principal de análisis para la historias precedentes. Vale la pena notar también que es posible prescindir de ciertos pasos, si así el proceso de construcción del guion lo permite (Sánchez-Escalonilla, 2014). Así, las etapas vienen a ser, en orden: personaje principal, la premisa dramática, la idea o storyline, el viaje del héroe, el paradigma, la sinopsis, la escaleta y, por último, el producto en sí: el guion.

**3.1. Personaje principal.** El héroe de la historia (Vogler, 2002), Efraín porta un eneatispo 4 con ala 5, lo que Riso & Hudson (2001) llaman el bohemio. Romántico, introspectivo y reservado, su miedo básico es el de no tener una identidad propia, lo cual define que su deseo básico sea ser él mismo. Pasa por una trama de maduración, de la inocencia a la experiencia (Tobias, 1993). Es un *héroe-víctima* cuya virtud no reconocida es la de la música (Williams, 1998). Tiene varios *mentores* a lo largo del relato, principalmente su abuelo Lázaro, quien

también sirve como una *figura cambiante*, y su nuevo amigo Roberto, que a veces porta la máscara de *embaucador*. La figura del *heraldo* está mediante el personaje de Alberto, amigo de su abuelo, y se enfrenta a un *guardián del umbral*, materializado en su padre, Efraín Papá, y a una *sombra*, la fuerza antagónica representada en dos personajes: Viola y Hernando.

Siguiendo a Weiland (2016), *lo que el personaje quiere* se resume en dos cosas: ir a Puerto Colombia y conocer la verdad sobre la canción que encontró de su abuelo, por un lado, y quedarse con Manuela, por otro. En este proceso, se enfrenta con varios retos de carácter musical que lo sacan de su zona de confort. Sin embargo, a excepción de los encuentros con su abuelo, ha vivido siempre bajo la impresión de que está mal perseguir su pasión por la música, por lo que no se cree capaz de superar los retos; esta es la *mentira* que tiene embebida en su mente. *Lo que el personaje necesita* es aprender que, ante toda circunstancia o impedimento, debe ser fiel a quien es, debe perseguir sus pasiones, algo que, en este caso, implica conocer elementos de su identidad costeña. En esta *verdad* reside el encuentro con su identidad, la consolidación de su proceso de maduración iniciado forzosamente por la muerte de su ser más querido: su abuelo. Al aprehender esta *verdad*, Efraín está dispuesto a dejar *lo que quiere* para asegurar *lo que necesita*. Así, su arco de transformación se da en el paso de la *franja media*, en la que cree que “las exigencias de la vida lo obligarán a renunciar a sus sueños” y sueña “que alguien lo rescatará”, a la *franja sana*, en la que centra “la atención en sus sentimientos y preferencias para establecer un claro sentido de identidad” (Riso & Hudson, 2001, p. 200).

**3.2. Premisa dramática.** Sánchez-Escalonilla (2014) cita a varios autores para referirse a las tramas maestras como posibilidades de premisa dramática, siendo uno de ellos Tobias (1993). Como se expuso anteriormente, de sus tramas maestras, hay una que sirve para *Puerto Colombia*:

la trama de maduración. En ese sentido, la premisa dramática de *Puerto Colombia* es: maduración.

**3.3. Idea o storyline.** La idea o storyline parte de cuatro preguntas básicas: ¿Quién es el protagonista? ¿Qué busca? ¿Qué problemas encuentra en su búsqueda? ¿Cómo termina la historia? En *Puerto Colombia*, cada pregunta puede responderse de la siguiente manera:

*¿Quién es el protagonista?:* Efraín, un joven barranquillero de 17 años.

*¿Qué busca?:* Encontrar la verdad sobre una canción que descubre de su abuelo recién fallecido.

*¿Qué problemas encuentra en su búsqueda?:* Enterarse de la verdad por Viola, amante de su abuelo y renuente a compartirla, viéndose obligado a convencerla a través de la música, algo que amenaza su introversión. Por otro lado, quiere conquistar a Manuela, nieta de Viola.

*¿Cómo termina la historia?:* Efraín descubre el verdadero amor de su abuelo y decide perseguir su gusto por la música.

**3.4. El viaje del héroe.** Ya se han detallado las etapas del viaje del héroe de Vogler (2002). En este sentido, dichas etapas se presentan en *Puerto Colombia* de la siguiente forma:

*El mundo ordinario.* Efraín vive en Barranquilla y tiene una relación complicada con su padre, Efraín Papá. Le gusta la música, pero no logra expresar este gusto con nadie excepto con su abuelo, Lázaro.

*La llamada a la aventura.* Lázaro muere y Efraín encuentra una canción escondida de su abuelo.

*El rechazo al llamado.* Efraín trata de encontrar respuestas con su padre, pero éste lo trata hostilmente. Necesita un impulso más.

*El mentor.* Efraín habla con Alberto, amigo de su abuelo, y conoce la existencia de un viejo amor de Lázaro en Puerto Colombia. Le dice que debe ir allá si quiere conocer el secreto que la canción oculta.

*El primer umbral.* Efraín emprende el viaje a Puerto Colombia y se enfrenta a un mundo que desconoce. Intenta encontrar indicios de su abuelo, pero no lo logra. En un impulso, mientras está sentado en una acera, canta un pedazo de la canción de su abuelo y esto atrae a Roberto, un dueño de un bar que conoció a Lázaro y que se vuelve su *mentor* en el relato.

*Las pruebas, los aliados, los enemigos.* Efraín conoce a Viola, el amor de su abuelo, pero ella se cierra ante él. Conoce también a Manuela, nieta de Viola de quien se enamora. Se topa con Hernando, pretendiente de Manuela y su competencia en el relato.

*La aproximación a la caverna más profunda.* Efraín tiene que participar en un festival musical del que Viola es jurado para intentar convencerla de que le cuente el secreto de su abuelo. Debe ganar en un duelo musical con Hernando. Duda si entrar, pero entra al ver también la posibilidad de conquistar a Manuela mediante su participación. Al mismo tiempo, su relación con Efraín Papá se torna álgida.

*La odisea.* Efraín participa y, luego de varios infortunios, logra ganar.

*La recompensa.* Efraín celebra su victoria con Manuela y comparten un momento romántico.

*El camino de regreso.* Efraín no está satisfecho del todo, aún falta la verdad que Viola debe revelar.

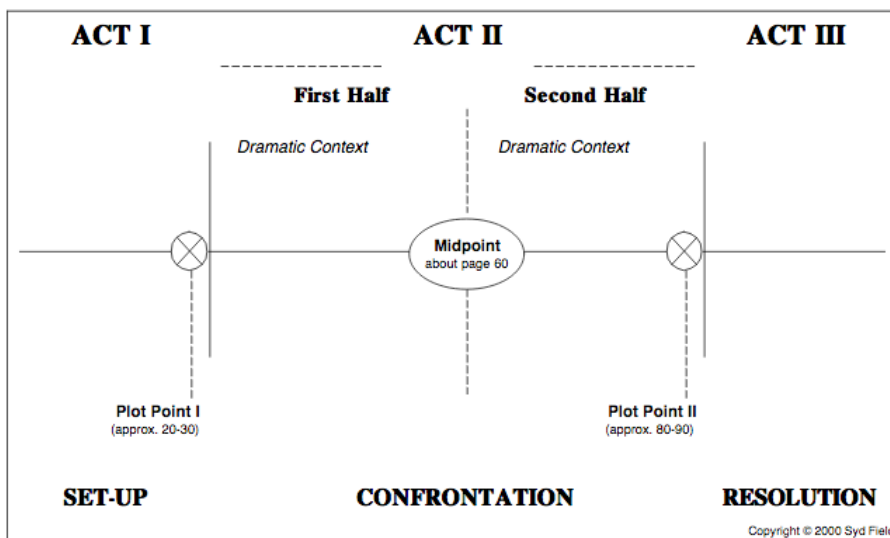
*La resurrección.* Viola finalmente se abre ante él y le cuenta la verdad sobre su amor con Lázaro, uno con el que fue infiel a su familia en Barranquilla y que le trajo infelicidad al final por no poder ser expresado.

*El retorno con el elixir.* Efraín regresa a casa, dejando de lado su conquista de Manuela, sabiendo que no quiere repetir la historia de su abuelo y teniendo claro lo que debe perseguir: su gusto musical ante todo.

**3.5. Paradigma.** El paradigma, desarrollado por Syd Field, es una estructura de guion literario, dividido en tres actos, que “se soporta sobre dos momentos críticos denominados *plot points*, que provocan dos quiebros en la historia.” Un *plot point* viene a ser “un incidente o suceso que engancha la historia y la hace girar en otro sentido.” (Sánchez-Escalonilla, 2014, p. 123) El paradigma también se vale de un *mid-point*, un incidente específico que sucede alrededor de la página 60 del guion y que cuya función es ser un vínculo en la cadena de acciones, una manera útil de unificar las acciones del acto segundo (Field, 2005). Teniendo estos elementos, el paradigma se ve a continuación:

THE  
PARADIGM  
WORKSHEET

The Story:



El paradigma. Por Field, 2000.

Como se observa, el *plot point I* divide el primer y segundo actos, y el *plot point II* el segundo y tercer actos. Por su lado, el *mid-point* funciona como una división del acto segundo.

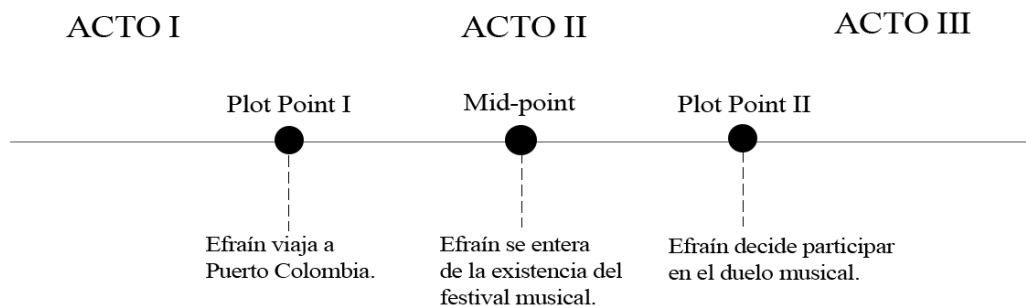
Los *plot points* I y II y el *mid-point* de *Puerto Colombia* son:

*Plot point I.* Efraín viaja a Puerto Colombia.

*Plot point II.* Efraín decide participar en el duelo musical.

*Mid-point:* Efraín se entera de la existencia del festival musical.

Teniendo esto en cuenta, el paradigma de *Puerto Colombia* se vería así:



**3.6. Sinopsis.** La sinopsis, según Sánchez-Escalonilla (2014), es un “breve resumen del argumento de un guion”. (p. 173) La extensión puede ser de entre tres y cinco páginas normalmente, aunque algunos productores prefieren que sean de una sola página. En este caso, se utiliza el de una sola página, ya que la sinopsis, sea cual sea su extensión, es solo un paso más en organizar el relato para desplegarlo en su totalidad en el guion. La sinopsis de *Puerto Colombia* es la siguiente:

*Efraín (17) es un joven barranquillero cuyo gusto por la música hace que su relación con su padre, Efraín Papá, sea complicada; encuentra en su abuelo Lázaro un punto de tranquilidad. Sin embargo, su abuelo muere y le deja su guitarra como herencia. Haciendo el duelo, descubre una canción hecha por su abuelo llamada Puerto Colombia, dedicada a una misteriosa mujer. A pesar de la hostilidad de Efraín Papá hacia la canción, se entera de que la mujer que busca reside en Puerto Colombia y decide ir a encontrarla.*

*Conoce a la mujer, de nombre Viola, pero ella se niega a darle lo que quiere. Se propone convencerla con la ayuda de Roberto, el dueño de un bar local que conoció a Lázaro. Conoce también a Manuela, nieta de Viola, de quien se empieza a enamorar. Intenta utilizar la poesía, valor aprendido de su abuelo, para hacerla reconsiderar, pero debe enfrentarse a Hernando, novio de Manuela, cuyas habilidades musicales amenazan con acaparar sus objetivos. Decide, impulsado por Roberto, presentarse en un festival musical organizado por Viola para que ella tenga que oírlo. Mientras tanto, su relación con Efraín Papá se torna álgida, y cuando su padre le pide tocar en un evento con sus amigos, Efraín acepta, a pesar de que se cruza con el festival. Efraín entrena en sus habilidades musicales, pero se entera que debe enfrentarse en un duelo*

*musical a Hernando, algo que lo desmotiva. En su casa, tiene una discusión con su padre, de la cual abandona su hogar. Sin tener a dónde ir, se queda dormido en el muelle de Puerto Colombia y, mediante un sueño, es motivado nuevamente a presentarse en el festival. Decide hacerlo con todas las de la ley.*

*En el festival, el duelo es, para sorpresa de Efraín, movido al principio del evento. Dentro del duelo, le va mal, pero ver sorpresivamente a su padre en el público lo hace lucirse. Efraín celebra con Manuela y comparten un beso. Viola, conmovida, le confiesa la verdad a Efraín sobre la infidelidad de su abuelo. Efraín decide usar lo conocido y lo vivido para regresar a casa y perseguir sus gustos musicales.*



**3.7. Escaleta.** La escaleta es “una guía fundamental que crea la historia y desarrolla su estructura.” Su extensión suele ser de tres o cuatro páginas, “integrado por una sucesión de párrafos numerados, donde cada nudo se desarrolla como una acción breve.” (Sánchez-Escalonilla, p. 140) La escaleta de *Puerto Colombia* es la siguiente:

Una neblina cubre el muelle de Puerto Colombia en plena madrugada. Un joven Lázaro está sentado en la punta y, al oír unos pasos aproximándose, voltea estresado a ver quien llega.

Efraín (17), un chico barranquillero, llega donde su abuelo, triste por haber recibido matoneo en su colegio por haber dedicado una canción. Su abuelo, Lázaro, lo consuela tocándole un par de canciones y lo invita a cantar, algo que libera a Efraín. Se graban cantando juntos brevemente, interrumpidos por la llegada del padre de Efraín, quien fue a recogerlo.

Efraín está en la casa de Lázaro, quien acaba de fallecer. Busca entre sus cintas de casete y encuentra una amarilla que le llama la atención. Justo cuando va a escucharla, su padre, Efraín Papá, lo llama para saludar a unos familiares.

Efraín escucha la cinta en su casa y descubre una canción titulada *Puerto Colombia* grabada por su abuelo. Sin embargo,

cuando le pregunta a Efraín Papá sobre la canción, este reacciona hostilmente.

En una fiesta en su casa, Efraín es ridiculizado por su gusto por la música por su padre y amigos del mismo, por lo que reacciona alejándose de todos. Se encuentra con Alberto, amigo de su abuelo, y le pregunta por la cinta de casete. Alberto le dice que está dedicada a una mujer, una que Lázaro amó profundamente, y que debe ir a Puerto Colombia si quiere descubrir la completa verdad.

Efraín se va temprano al día siguiente para Puerto Colombia. Al llegar, se encuentra con un mundo desconocido para él. Pregunta por su abuelo pero nadie parece conocerlo.

Desilusionado, se sienta en la acera y empieza a cantar *Puerto Colombia*. Un hombre llamado Roberto lo oye y lo reconoce como el nieto de Lázaro. Efraín le cuenta que Lázaro murió y Roberto lo invita a su bar.

En el bar, Efraín le cuenta su objetivo a Roberto, quien lo dirige hacia una casa donde vive una mujer llamada Viola. Efraín va a dicha casa y conoce a una chica llamada Manuela, de la que

se enamora inmediatamente. Ve también a Viola, pero ella lo trata con desdén, no queriendo revelarle nada sobre Lázaro.

Efraín regresa a casa y habla con Efraín Papá, quien le pregunta por su reacción el día de la fiesta. Efraín no quiere decirle nada y reacciona de manera grosera.

En Puerto Colombia, Roberto le propone a Efraín recitarle un poema de Lázaro a Viola, en aras de conmovérsela y hacer que se abra. Efraín está dudoso, pero se propone hacerlo al ser motivado por Roberto. Va a su casa y consigue los poemas a escondidas de su padre.

Escogen un poema y van a la casa de Viola. Sin embargo, se ven interrumpidos por Hernando, pretendiente de Manuela, que llega a la casa con un grupo vallenato a hacerle cantos a Viola. Efraín, en un impulso, se mete a improvisar con la música, pero Hernando lo acapara. Viola le ordena a Efraín irse, a lo que él obedece, mientras que Manuela, habiendo visto sus cantos, queda fascinada.

Roberto le propone a Efraín participar en un festival musical en el que Viola es jurado, argumentando que ella tendrá que oírlo sí o sí. Efraín se cohibe un poco y lo duda. Se encuentra con

Manuela, quien lo impulsa a ir al festival, algo que lo motiva lo suficiente para inscribirse.

Efraín, de vuelta en su casa, conversa con Efraín Papá, quien le propone tocar en una reunión con amigos. Efraín, al ver que su padre se abre ante su gusto musical, acepta, pero se preocupa al enterarse que es para dentro de un par de días, cruzándose con el festival.

Efraín entrena para el festival en el muelle, aprendiendo el ritmo de paseo vallenato en su guitarra con la ayuda de Roberto. Roberto logra inscribirlo, pero Efraín debe participar en un duelo musical con Hernando, al estilo de piquería. Efraín se desilusiona y regresa a casa, donde discute con Efraín Papá. La discusión llega al punto en el que Efraín Papá le pega a Efraín y este se va de la casa.

Triste, se va al muelle y se queda dormido. Tiene un sueño en el que ve a su abuelo sentado en el muelle, triste. Al despertarse, va donde Roberto y decide participar en el festival con todo el ímpetu.

En el festival, el duelo es adelantado de imprevisto y Efraín se ve obligado a participar con los nervios de punta. Al principio,

no le va tan bien en el duelo, pero se sorprende al ver a Efraín Papá entre el público. Esto, para su sorpresa, lo motiva hasta el punto en el que gana el duelo y es aplaudido por su audiencia. Viola, mientras tanto, se conmueve y se quiebra en llanto.

Efraín celebra con Roberto y con Manuela. En un momento eufórico, besa impulsivamente a Manuela, quien no le niega el beso. Se sale un momento de la fiesta y ve a Hernando saliendo del muelle. Se va de impulso para el mismo y se encuentra con Viola, quien le habla finalmente de su historia con Lázaro, revelando que Lázaro fue infiel.

Efraín reflexiona a partir de su experiencia en Puerto Colombia y decide irse, dejando a Manuela y a Roberto. Regresando a casa, encuentra a su padre escuchando la cinta que Efraín hizo con su abuelo. Comparten un abrazo y Efraín Papá le pide que le muestre más canciones que se sepa.

Una neblina cubre el muelle de Puerto Colombia, pero el sol ilumina mucho más esta vez. En la punta del muelle, está sentado Efraín con su guitarra. Escucha unos pasos aproximándose, voltea y sonríe.

#### 4. Conclusiones

El proceso de creación de este relato nació con la remembranza de un hecho particular: la muerte de un ser querido. Como toda muerte, fue dura de asimilar y llevó a la elaboración de un proceso de duelo, en ocasiones imposible de sobrepasar. El anhelo por este ser querido llevó a la búsqueda y subsecuente descubrimiento de una vida artística que experimentó casi en privado, un reflejo tanto de la belleza contenida en las costumbres de la región como de los esfuerzos conservadores por truncar aquellos elementos que consideraban negativos, entre los cuales se encuentra la expresión artística. No obstante, escondido detrás de este descubrimiento estaba también otra búsqueda, una mucho más personal: la búsqueda de identidad.

No es extraño que el cine sea un reflejo de la realidad sucediendo paralelamente a su desarrollo. Sergio Cabrera, director de *Escalona*, ha hablado de cómo su obra maestra, *La estrategia del caracol*, había sido su propia pequeña revolución luego de no conseguir la que quería en su estadía con la guerrilla (Amat, 2012). Se ha argumentado en este sentido que uno de los aspectos más importantes en una película es la verosimilitud del relato, la autenticidad que cobra al narrar lo que su principal creador vivía en la época (Just Write, 2017).

El relato de *Puerto Colombia* atravesó muchas iteraciones, con ciertos elementos, como el contexto cultural, ganando más prominencia con el pasar de los meses. Su estructura se basó inicialmente en el paradigma (Field, 2000), para luego darle paso mayor al viaje del escritor (Vogler, 2002), sin abandonar la propuesta anterior. El concepto del duelo, junto con sus características y manifestaciones, no fue abandonado, pero sí fue viéndose complementado por los aportes del modo narrativo del melodrama, los designios que propone la estructura del viaje del escritor y los elementos propios de la cultura de la costa caribe colombiana. Sin embargo,

tanto en su concepción como a lo largo de su escritura, el relato conservó su espíritu, la razón inicial para su existencia: la búsqueda de identidad.

El mayor aprendizaje de este proyecto es, sin duda alguna, el hecho de que un buen relato (y, en ese sentido, un buen guion) no se hace solo con la mezcla efectiva de varios elementos o el seguimiento religioso de un manual de guion; un buen relato se hace partiendo de una verdad emocional, una que el escritor ha experimentado y que desea contarle a su audiencia. Es en este sentido que se cumplen las palabras de McKee (2011): “la historia es una metáfora para la vida.”

## 5. Bibliografía

- Amat, Y. (2012, 21 de enero). Sergio Cabrera, el cineasta que primero fue guerrillero. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10979663>
- Araújo, C. (1973). *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel., & Vernet, Marc. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Blasco, S. P. (1998). *Compendio de musicoterapia. Vol 1*. Madrid: Herder.
- Bowlby, J. (1983). *La pérdida afectiva. Tristeza y depresión*. Buenos Aires Paidós 1983.
- Brooks, P. (1974). Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. *Poétique*, 19, 340-356.
- Carolinaiann. (1 de junio de 2009). HOMENAJE RAFAEL ESCALONA EN PREGUNTA YAMID CM& CARLOS VIVES [Archivo de video]. Recuperado de: [https://youtu.be/I384Zbsa\\_QU](https://youtu.be/I384Zbsa_QU)
- Dar, S. H. (2017). What is Magical Realism?. *An International Refereed E-Journal* (Vol. 3). Rajasthan: The Literary Herald.
- Field, S. (2000). The Paradigm Worksheet [Diagrama]. Recuperado de: <http://sydfield.com/wp-content/uploads/2016/06/paradigm.pdf>
- Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Delta.
- Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. *Obras completas*, 14, 235-255.
- Frye, N. (1961). Myth, Fiction, and Displacement. *Daedalus*, 90(3), 587-605.
- Fuenzalida, V. (2011). MELODRAMA Y REFLEXIVIDAD COMPLEJIZACIÓN DEL MELODRAMA EN LA TELENVELA. *Revista Mediálogos*, 1, 22-45.
- Galimberti, U. (2006). *Dizionario di psicologia*. Siglo xxi.



- Gallego, C. (productor) y Guerra, C. (director). (2009). Los viajes del viento [cinta cinematográfica]. Colombia: Ciudad Lunar.
- Gamo Medina, E., & Pazos Pezzi, P. (2009). El duelo y las etapas de la vida. *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, 29(2), 455-469.
- García Márquez, G., & Vargas Llosa, M. (1981). *Obra periodística*, vol. 1, Textos costeños. Edited with an introduction by Jacques Gilard (Barcelona: Bruguera, 1981), 297.
- Gledhill, C. (2000). Rethinking genre (pp. pp-221). Na.
- Gledhill, C., & Williams, L. (Eds.). (2018). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Columbia University Press.
- Goldbeter-Merinfeld, E., Elkaïm, M., & Bernet, R. H. (2003). *El duelo imposible. las familias y la presencia de los ausentes*. Barcelona: Herder.
- Guerra, C., Gallego, C., & Martínez, M. (2010). *Los viajes del viento*. Ciudad Lunar.
- Hardcastle, A. E. (2016). El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila*, 177(1), 61-74.
- Jiménez, A. (19 de mayo del 2013). Puerto Colombia: una obra de arte a orillas del mar [Mensaje de un blog]. Recuperado de: <http://indeleblia.blogspot.com/2013/07/puerto-colombia-una-obra-de-arte.html#.W-D1nydRfVo>
- Just Write. (13 de octubre del 2017). *Rocky: Why You Don't Need Writing Formulas* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/7TGwjiBV2w8>
- Martín-Barbero, J. (2002). El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, 61-77.

- McKee, R. (2011). *El guion. Story.* (J. Lockhart, Trans.) Alba Editorial. (Trabajo original publicado en 1997).
- Mercer, J., & Shingler, M. (2013). *Melodrama: Genre, style and sensibility.* Columbia University Press.
- Míguez, S. B., Sande, G. M., & Bermudez, S. (2012). El proceso de duelo a través de los acordes de Mark Oliver Everett: el significado de la pérdida y la construcción de la historia de vida. *Imagen de portada*, 249.
- Monsiváis, C. (1994). Se sufre, pero se aprende: el melodrama y las reglas de la falta de límites. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (16), 7-19.
- Ochoa de Alda, I. (2002) La experiencia transformadora de la terapia narrativa. Procesos de duelo en psicoterapia. *Revista de Psicoterapia* 13 (49), 77-94.
- Organización Panamericana de la Salud, & Pan American Health Organization. (2002). *La salud en las Américas* (No. 587). Pan American Health Org.
- Pérez Rubio, P., & Hernández Rubio, J. (2004). *El cine melodramático.* Barcelona, España: Paidós.
- Posada, C. (1986). *Canción vallenata y tradición oral.* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Posada, C. (2002). Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales. *Estudios de literatura colombiana*, (10), 69-79.
- Pribram, E. D. (2018). Melodrama and the Aesthetics of Emotion. En C. Gledhill y L. Williams (Ed.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures.* (pp. 237-252). USA: Columbia University Press.
- Ramos, A. S. (2011). *La eterna parranda.* Aguilar.
- Restrepo, A. J. (1971). *El cancionero antioqueño.* Medellín: Bedout.

- Ríos, Y. S., Ramírez, K. E. V., & Mosquera, J. C. M. (2018). La música como expresión terapéutica en la elaboración del duelo, con base en el personaje de Julie Vignon en la película Tres colores: azul. *Poiésis*, 1(34), 23-40.
- Riso, D. R., & Hudson, R. (2001). *La sabiduría del eneagrama: guía completa para el desarrollo psicológico y espiritual de los nueve tipos de personalidad*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Rodríguez, R. (2012). *Puerto Colombia: un patrimonio histórico*. Barranquilla: Ediciones Puertoarena.
- Ronderos, G. C. (2008). *TAMBORA y FESTIVAL Influencias del Festival regional en las prácticas de la música tradicional*. Huellas (Vol. 58-59). Barranquilla: Uninorte.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Grupo Planeta (GBS).
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Tobias, R. (1993). *20 Master Plots and How to Build Them*. Writer's Digest Books.
- Tolstoi, L. (2000). *Infancia, adolescencia y juventud* (pp. 152-167). Madrid: Alianza Editorial.
- UNICEF. (2011). *The state of the world's children 2011: adolescence-an age of opportunity*. Unicef.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Ediciones Robinbook.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.
- Weiland, K. M., (2016), *Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot and Character Development*. PenForASword Publishing.

Williams, L. (1998). Melodrama Revised,[w:] Refiguring American Film Genres. History and Theory, 42-88.

Williams, L. (2018). “Tales of Sound and Fury...” or, The Elephant of Melodrama. En C. Gledhill y L. Williams (Ed.), Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures. (pp. 204-218). Columbia University Press.

Yamayusa, L. (Prod.). (1991). Escalona [serie de televisión]. Colombia: Caracol Televisión.