

DÍA: 24 de Agosto de 2009

El Segundo Encuentro Nacional de Guionistas Colombianos, organizado por la Asociación de guionistas colombianos "Los guionistas cuentan", se realizó en Medellín, en la Escuela de Administración, Finanzas y Tecnología (EAFIT), dentro del marco del Festival de Cine Colombiano de la Ciudad de Medellín.

La primera jornada, realizada el día 24 de agosto de 2009, se centró en el tema: *El problema de la enseñanza y aprendizaje en guión*. La mesa estuvo moderada por **Alexandra Cardona, miembro de la junta directiva de la Asociación, escritora de cine, literatura y realizadora, guionista de "Confesión a Laura", "Derechos reservados" y "De vida o muerte", entre otras películas, autora de los libros de crónicas "Un país donde todo ocurre" y "Con todo el corazón", sobre crónicas de personas contagiadas con VIH, así como la novela "Fragmentos de una sola pieza", premio del Ministerio de Cultura.**

Los invitados para esta primera sesión fueron el guionista argentino Martín Salinas, y los colombianos Humberto Dorado, Lucía Victoria Torres Gómez, Matías Maldonado, Oscar Campo y Manuel Arias.

Tras la presentación del evento por parte de Alexandra Cardona y del Doctor Juan Luís Mejía, rector de la Universidad, las primeras palabras estuvieron a cargo del Director del Festival, Víctor Gaviria, y del Presidente de la Asociación de Guionistas, Carlos Henao.

Víctor Gaviria

Hace dos años, en Bogotá, asistí al Primer Encuentro Nacional de Guionistas convocado por Cinefilia, un encuentro que no se pudo organizar en Medellín como lo habían querido sus organizadores Carlos Eduardo Henao y Mercedes Cardona. Disfruté y admiré el entusiasmo, la dinámica y el alto nivel de las intervenciones de los invitados. De este encuentro surgió la idea de crear una Asociación de guionistas colombianos, idea que se materializó hace dos años en el marco del Quinto Festival de Cine Colombiano. Por eso hoy es un orgullo y una gran alegría para nosotros, el Séptimo Festival de Cine Colombiano Ciudad de Medellín, convocar, organizar y acompañar a la Asociación en este Segundo Encuentro de Guionistas Colombianos, en una programación del festival que ha propuesto el guión cinematográfico como su tema principal.

Consecuentes con la muestra central, que está conformada por trece largometrajes colombianos exhibidos en el último año, y de común acuerdo con la mesa directiva de la Asociación, hemos invitado especialmente a este encuentro a los guionistas de estas trece películas, a cinco guionistas que hacen parte de la asociación, y a tres guionistas internacionales invitados por el festival: Jorge Goldenberg, Beatriz Novaro y Martín Salinas. Cada uno de ellos nos hablará de los caminos que recorrieron hasta llegar a convertir sus guiones en el punto de partida de una película concreta, de la construcción de personajes, y de la enseñanza del guión en las universidades e institutos de cine del país.

Para los que hemos tocado una y otra vez a la puerta del inalcanzable guión inspirado; para los que hemos martillado en esa pared que se hace de tela dura y que se niega a derrumbarse para dejarnos entrar al ámbito emocional de una película; para quienes hemos escrito encima de las palabras arañando el papel, rompiéndolo, con la esperanza de llegar al guión sosegado, creo no equivocarme al decir que hoy, 24 de agosto de 2009, vivimos un momento especial y hermoso, al inaugurar y dar inicio a este Segundo Encuentro de Guionistas Colombianos.

Todos estamos con los oídos alerta para escuchar este ramillete de voces selectas que abrirán de una vez para siempre en esta ciudad, el espacio de los guionistas, el espacio de esa escritura que, como el jugo de limón con el que escribíamos secretos y cartas de amor en una hoja en blanco, sólo se hace verdaderamente visible cuando el lenguaje del cine lo consume como fuego y lo transforma en el ámbito de signos sensibles que llega hasta el espectador.

El guión se asemeja a una casa vacía en donde se hacinan unos fantasmas con tanto ímpetu que parecen vivos, unos fantasmas que hablan con sus voces llenas de posibilidades, como la niebla, hasta que una película los hace morir reencarnados. Antes de la cámara, antes de que aparezcan directores y técnicos, están las ideas, están las conjeturas, están las premisas, está el mapa escrito en un papel que nos llevará al corazón del cine que no es otro que el mundo de las disparatadas acciones humanas.

Gracias a todos ustedes por estar aquí, gracias a la universidad Eafit, a su rector Juan Luis Mejía que es nuestro anfitrión, gracias a la Asociación de Guionistas Colombianos, a su mesa directiva, gracias a Cinefilia, a nuestros invitados internacionales, a la Alcaldía de Medellín, a la Secretaría de Cultura Ciudadana, Gracias a UNE, a EPM, a todos nuestros patrocinadores Turbana Chips, Almacenes Éxito, Mineros Nacionales, Alcaldía de Medellín, Mincultura. Gracias a todos mis amigos de la Corporación de Cine y Video

de Santa Fe de Antioquia.

Carlos Henao

En nombre de la Asociación que represento, quiero dar las gracias al festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia, a Víctor Gaviria, a Orlando Mora, a la Universidad Eafit y especialmente a su rector, el señor Juan Luis Mejía.

Hace un par de años mi compañera, socia del alma, de sueños y desvelos, Mercedes Cardona, me acompañó en la tarea de organizar el Primer Encuentro Nacional de Guionistas, y gracias a su gestión, logramos tener los recursos para hacerlo. Lo que queríamos como un encuentro en Medellín, se trasladó a Bogotá por iniciativa de la Dirección de Cinematografía, que quiso que hiciera parte de la Semana del Cine Colombiano, en octubre de 2006. Allí estuvimos, lo hicimos y fue todo un éxito que se convirtió, meses después, en la Asociación de Guionistas Colombianos, una Asociación que por la generosidad de las personas y el azar, fundamos en Medellín en el marco de este Festival que se hace en homenaje al cine colombiano, desde hace 7 años.

Este segundo encuentro tiene la gracia y el amor de ser responsabilidad de una asociación de personas que creen y aman lo que hacen, al tiempo que no olvidan seguir soñando con contar historias: la Asociación de Guionistas Colombianos. "Los guionistas cuentan" es hoy una realidad y este encuentro es la emoción de estar congregados para hacer del guión y de los guionistas un oficio digno y responsable en el futuro del cine colombiano.

Desde la Asociación hemos impulsado el debate y el reconocimiento a nuestro oficio, generando reflexión y propuestas a los organismos estatales, como el Consejo Nacional de Cinematografía. Por fortuna hemos sido escuchados y se han logrado algunos objetivos, entre ellos, un mayor estímulo a la labor de la escritura, y aunque queremos más reivindicaciones, sabemos que esto apenas comienza y que lo que buscamos no es sólo para el beneficio nuestro, sino de todos aquellos que se dedican a escribir guiones y a soñar con volverlos películas.

Por eso estamos acá, para pensar y hablar sobre el oficio, sobre la experiencia de escribir eso que se llama guión, para dialogar sobre si es posible enseñarlo, si realmente se aprende desde la academia. Probablemente la mayoría de los guionistas que estamos aquí, no fuimos a una escuela de cine, y muchos menos a aprender sobre guión, y sin

embargo hemos hecho películas. En algún momento de nuestras vidas tuvimos que pensar en escribir un guión porque, inevitablemente, alguien que quiera hacer cine, o como yo lo llamo, alguien que quiera expresarse a través del cine, necesita tener un objeto tangible, un soporte llamado guión. Quien quiera convencer a un productor de hacer su película, necesita precisar sus ideas y hoy, gracias a la imaginación y a internet, donde se pueden bajar gratuitamente programas o software para escribir, "cualquiera" puede escribir un guión, es decir, volver sus ideas un formato bien presentado que al leerse deje ver claramente que se trata de un guión.

¿Para qué enseñar y aprender a escribir guiones? El asunto se vuelve problemático cuando hablamos del oficio, de enseñar más allá de los manuales y de los programas de internet, de hacer una pregunta más profunda, como los buenos personajes de las películas de todos los cinéfilos que amamos. Qué enseñamos cuando enseñamos y qué podemos éticamente enseñar a ver o amar, como dijo alguna vez Ingmar Bergman: "Distraer en el sentido más amplio y mejor de la palabra, es decir, cautivar a las personas, sujetarlas con una mano firme y al mismo tiempo hacerles pensar", la respuesta probablemente estará en estas conversaciones de estos días. Este encuentro tiene como método creer en la palabra y en la experiencia de quienes hablan, no hay conferencias o monólogos de personas que enseñan fórmulas. Vamos a propiciar diálogos abiertos en los que cada uno, y cada una, elabore sus propias conclusiones, sin pretensiones de enseñar una verdad.

Finalmente vamos a generar una reflexión alrededor del asunto de crear personajes y sobre si eso también se puede enseñar, de la mano de la experiencia de guionistas y otras personas que han creado personajes únicos.

Para la gente más joven, quiero citar a Win Wenders, uno de mis cineastas preferidos, cuando le preguntaron por su experiencia con el guión y contar una historia: "cuando empecé me importaban un bledo las historias. Al principio para mí, lo único que contaba era la imagen, lo apropiado que resultaba una imagen, una situación, pero nunca la historia. Era un concepto extraño, en un caso extremo la suma de varias situaciones formaban algo que podría denominarse historia, pero nunca lo consideré una propuesta con principio, nudo y fin. Mientras hacía "Paris Texas", fue cuando sentí una especie de revelación, me di cuenta que la historia es como un río y que si te atrevías a navegar por él y confiabas en el río, el barco sería arrastrado hacia algo mágico. Hasta entonces, siempre había luchado contra la corriente, había permanecido en una pequeña charca de la rivera porque me faltaba confianza. En esa película en concreto, me

di cuenta de que las historias están ahí, que existen sin nosotros, en realidad no hay necesidad de crearlas porque el género humano las trae a la vida, simplemente tienes que dejar que te arrastren. Desde ese día, contar una historia se ha convertido en un objetivo cada vez más poderoso en mi aproximación al cine, mientras que hacer imágenes hermosas ha pasado a un segundo plano y en ocasiones, incluso, se ha convertido en un obstáculo. Al principio el mayor cumplido que se me podía hacer era decirme que había creado unas imágenes muy hermosas, si alguien me dice eso hoy siento que el filme es un fracaso”.

Bienvenidos a la imaginación y a la reflexión.

Martin Salinas

Nacido en Argentina, es egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica de México. Acreedor de numerosos premios de la academia mexicana de cinematografía y diversos festivales, por guiones como “Gaby: a true Story”, dirigida por Luis Mandoki; “Un embrujo”, dirigida por Carlos Carrera; o “Nicotina” una co-producción México, Argentina, España. Ha escrito guiones para Warner Brothers, Universal Studio, Metro Goldwyn Mayer y Cineworks, así como para diversas compañías productoras independientes de los Estados Unidos, México y Argentina. Es, además, autor de numerosos capítulos de la serie televisiva “Tiempo final”, de Telefé Argentina, por los que ha sido nominado como “Mejor escritor de serie unitaria” por la Asociación Argentina de Cronistas de Cine y TV. Escritor y productor de cortometrajes de ficción y animación, asesor habitual de los laboratorios de guión de la fundación “Toscano Sundance” instituto en México, así como del curso iberoamericano para el desarrollo de guiones y proyectos cinematográficos de Casa de América y la Fundación Carolina en Madrid, conductor del taller de escritura de guiones de la sección de adaptadores y autores de México y tutor de los guiones seleccionados por Proimagenes de Colombia en el 2008. Es además socio, co-fundador de la compañía productora Cacerola films.

Conocí a Víctor Gaviria, a quien agradezco la invitación a este Encuentro, en un laboratorio de guiones, o sea, en la tarea de intercambiar ideas sobre el desarrollo de un guión y hacer parte de lo que considero una experiencia enriquecedora y maravillosa de intercambio latinoamericano. El espíritu de trabajo colectivo y el poder de convocatoria de la Asociación de Guionistas Colombianos, me parece un ejemplo para el resto de los latinoamericanos. En Argentina no existe algo así, creo que es un país más

individualista en ese sentido, cada uno por su lado. En México hay instancias de discusión de guión, preguntas y de más, pero me parece que esta Asociación es singularmente única y verdaderamente compromisoria.

Todos esos mundos que yo he ido conociendo a través de los asesorados de distintos talleres, tanto en España como en México, y por medio de los encuentros que se dan en los festivales a los que uno asiste, me han dejado siempre la sensación de que nuestra cinematografía latinoamericana tiene mucho para darse y para entrelazarse, y que es necesario que en cada país se vean más películas de los demás países, que nos incorporemos con más cinematografías, como por ejemplo la colombiana, que viene abriendo una brecha muy promisoría y muy potente en el contexto del cine de habla español. Yo voy a hablar fundamentalmente de formación y educación. Y desde esta perspectiva considero que nuestro sistema educativo debería apuntar a estrechar estos lazos entre nuestros países.

Quiero empezar con una anécdota que nos ocurrió durante uno de los talleres cinematográficos que organiza la Fundación Carolina con Casa de América, en Madrid. Durante la celebración de estos talleres, hubo un momento en que todos los que estaban allí becados por el Estado español para desarrollar sus proyectos en un taller de dos meses en Madrid, tuvieron la oportunidad de desplazarse al Festival de San Sebastián para lo que los americanos llaman el pitch. Lo que sucede con los estudios americanos es que uno va un día, y durante cinco minutos da una idea de la historia que quiere contar, dice algo maravilloso, muy bien contado y de eso depende que le den un contrato o no, para empezar a escribir el guión. Bajo este concepto, conseguimos que nos admitieran en San Sebastián con la idea de enfrentarnos al panel de productores de todo el mundo que estaban en el Festival, para que esto sirviera como un primer entrenamiento de cómo vender mi historia a los ejecutivos, a quienes me van a producir mi película, que es un estilo muy norteamericano obviamente, pero en todo caso, se trataba de que la gente pudiera contar su historia.

Como yo había tenido una experiencia de trabajo de varios años con los americanos trabajando en inglés, por razones de que la vida me depositó durante un periodo en los Ángeles, Gerardo Herrero, el coordinador de los talleres, me propuso escuchar todas las historias para dar luego mi opinión sobre el asunto. Entonces escuché el pitch de todos los participantes, que eran unos treinta y ocho, y cuando terminaron, lo primero que se me ocurrió decir fue: qué bueno que no tiene que pasar por el pitch de los estudios americanos, porque si tuvieran que pasar por ese pitch, los que los estarían escuchando serían ejecutivos creativos de probablemente treinta

y pico de años, que sólo han visto películas para mascachicles y producen películas para mascachicles, este, chewing gum, dirían los americanos, y probablemente tendrían un especie de shock globotómico por no poder incorporar las historias que ustedes están contando. No las entenderían, no entenderían los paradigmas, tratarían de ver como las meten en el libro de Syn Field, en las estructuras que ellos manejan en los estudios, y entrarían en un corto circuito y ahí moriría el asunto. Por suerte ustedes no tienen que pasar por eso, porque Latinoamérica tiene un potencial y una cantidad de historias, tiene una, digámoslo así, cultura, que excede largamente la pequeña mentalidad de los productores de Hollywood, que por otro lado, como sabemos bien, ocupa todas nuestras salas.

Con respecto a la posibilidad de desarrollar los instrumentos de formación para nuestros guionistas, a quienes yo prefiero llamar autores porque son los que realmente generan las historias de la nada aunque desgraciadamente el cine de autor se haya comido el crédito del guionista en ese sentido, para esa formación, de alguna manera es fundamental aprender a desprenderse de los paradigmas americanos y a la vez aprender a usarlos, aunque suene contradictorio. En el fondo es lo mismo que han hecho ellos, tomar cosas que les son previas y que no les pertenecen como origen cultural, para ponerlas a funcionar de una manera muy efectiva, lo que les ha ayudado a conquistar nuestros mercados, como lo llaman ellos, y por supuesto, a cautivar a nuestro público. Todo lo que tienda a que como latinoamericanos nos encontremos e intercambiamos experiencias y nos interasesoremos, me parece que es una construcción positiva y útil para contrarrestar esta ocupación de nuestros espacios de exhibición por parte de la cinematografía Hollywoodiense, que es a la que me refiero cuando hablo de norteamericanos, aunque en realidad no se lo mismo.

Refiriéndome ahora a mi trabajo, para establecer luego un puente con la premisa de este Encuentro, diré que vengo, desde hace ya como doce años, haciendo lo que se llaman asesorías de guión en los laboratorios de la Fundación Toscano en México. Esta Fundación inició todas sus actividades utilizando el método y el apoyo del Sundance, sin embargo, a lo largo de estos años, el Sundance fue retirando su apoyo económico hasta llegar a cero, de manera que ahora quienes cubren los gastos son el Instituto Mexicano de Cinematografía, Ibermedia y la Fundación Toscano. La metodología de trabajo consiste en que cada escritor recibe, de cuatro asesores diferentes de distintos orígenes (norteamericanos, españoles o latinoamericanos), cuatro devoluciones distintas sobre su guión. Por esta característica es bueno que sean proyectos que estén ya bastante avanzados, ya que cuanto más crudo esté el material, más diferentes serán estas devoluciones, y por tanto mayor será el shock que produzcan

en el escritor, obligándole a explorar más opciones de caminos distintos. Pero considero que es una muy buena instancia para un guión ya bastante trabajado, sobre el que estas miradas permitan empezar a registrar qué pasa con otras culturas que leen o que ven o visualizan ese escrito.

Los talleres del curso de desarrollo de proyectos de la Fundación Carolina de España, sí se parecen más a la instancia de taller que uno podría esperar en una carrera de guión, solo que concentrada durante dos meses en los cuales, los asesorados, reciben la asesoría de dos escritores, dos guionistas, dos profesionales de guión. Primero se da una de estas asesorías, tras la que se deja una semana para respirar, y luego viene la otra para finalmente hacer unos ejercicios de dirección. Incluso se dan, sobre el mismo proyecto, algunas clases de producción. En este caso estamos hablando de una experiencia muy intensiva de todos los días encerrados durante cuatro horas trabajando con todos los escritores que reescriben, escriben, vuelven a sus casas, al día siguiente vuelven y se produce una dinámica de retroalimentación del día a día. Es algo que se parece a lo que sería un taller de largo alcance, pero tampoco pueden ser proyectos demasiado verdes.

Existen otros talleres como el del STPC de México, que tiene también el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía, un taller para ocho escritores de dos semanas, todos los días mañana y tarde, trabajando los textos. Y otras experiencias como, por ejemplo, la interventoría sobre el trabajo de Mendoza que se hizo el año pasado acá, en Colombia, que también fue un taller en dos reuniones con cada escritor.

La conclusión que he podido extraer de todas estas experiencias, es que toda la formación institucional debería hacer mucho hincapié en el tema de los talleres, cosa que, desgraciadamente, en Argentina, por ejemplo, es muy floja. La universidad del cine, cuenta, por ejemplo, con docentes muy especializados en semiología, con lo que los chicos tienen toneladas de estudios sobre semiología y cero sobre literatura dramática. Por ejemplo, no ven a Shakespeare, se pasan a veces hasta cinco años en la carrera o en la maestría y nunca lo ven, o ven pantallacitos, sumergiéndose en algún texto que les toca. Eso lo noto yo de una manera muy clara porque me llega gente para asesorar de todos los países de Latinoamérica, ahora, por ejemplo, empezó a rodarse una película panameña, ustedes saben el cine panameño no existe, y acaba de empezar hace como cinco días un rodaje de un chico que estudió en San Antonio de los Baños y que está teniendo el detalle maravilloso de mandarnos a todos los asesores que estuvimos involucrados, un diario de rodaje. El caso es que en este caso, o en el de otros muchos estudiantes que provienen de la escuela o de lugares como el Centro de Capacitación Cinematográfica de México, el

CUEC de México también, de las escuelas de España, tanto de Barcelona como de Madrid, existe un denominador común que es que, mal o bien, hay una formación y hay una información. No quiere decir que todos los que vengan de escuelas tienen estas características, pero creo que sí que hay una función que tienen las escuelas. Por ejemplo, ahora que mi hijo estudia cine, lo he visto de forma muy clara cuando tuvo que ver todo el cine argentino para historia del cine argentino y luego tuvo historia del cine latinoamericano. Ahí descubrió que era muchísimo más interesante la historia del cine mexicano que la historia del cine argentino, él nació en México pero se crió en Buenos Aires, y le dije, bueno tienes las dos nacionalidades, así que tienes la suerte de que vas a poder elegir donde quieres filmar, qué tradición vas a buscar, y me dijo: definitivamente la mexicana, a pesar de que habla como porteño perfecto. Con esto lo que quiero decir es que en las escuelas este tipo de información sí es importante. A mí, por ejemplo, siendo alumno del CCC, recuerdo que la materia Historia del Cine Latinoamericano, fue una de las que más impacto me produjo, porque yo, habiendo nacido en Buenos Aires, siempre miraba para Europa y no para el lado que tenía que mirar, de manera que tenía una ignorancia supina sobre quién era quien en la historia del cine latinoamericano e incluso del cinema novo Brasileño, que lo teníamos ahí pegadito.

Para cerrar quiero citar a Julio Luzardo, en una entrevista que le leí que le hicieron acá y en la que dice algo así como: Yo soy de una generación en la que los que nos formamos afuera, y cuando regresamos teníamos la sensación de que veníamos a hacer el cine que finalmente Colombia necesitaba, que todos los que estaban acá no entendían nada y que nosotros éramos los que realmente veníamos a hacer el cine. A los golpes descubrí que era al revés, es decir, que traíamos una formación, sí, pero que en realidad acá estaban nuestras raíces, acá estaba nuestra mirada. Esto es lo que yo entendí del artículo y del subtexto de lo que él decía. Creo que si hay algo que nuestras escuelas y nuestras universidades tienen que tratar de apuntalar es esta experiencia que a mí me ha llegado a través de asesorar a gente, sobre todo estudiantes de todos los países de Latinoamérica, y es que somos una sola cosa.

Nos tenemos que juntar no sólo para producir, sino también para escribir y nos tenemos que juntar para exhibir. Por ejemplo en Argentina, últimamente está sucediendo algo muy bueno, y es que empiezan a abrirse salas del Instituto de Cine en viejas salas de barrio del gran Buenos Aires, salas que habían cerrado y que se habían convertido en templos evangelistas, y que ahora han retomado el camino de nuestra religión, la del cine, es decir, nuestra conexión con la magia, no con la magia negra de las religiones, sino con la blanca del cine. Todo esto es lo que creo que

hay que apuntalar, creo que hay que pensar todo lo que sea formación en términos de comunidad hispanohablante, y que tenemos un enemigo común (hoy día lo llaman competidor), un enemigo que cuando yo empecé haciendo dibujos animados era principalmente Walt Disney y que nos empujaba a querer irnos al África, a México, a otros lugares del mundo a abrir brecha de cine infantil en un claro anti Disney.

Humberto Dorado

Nació, vive y tributa en Bogotá. Actor y guionista de “Técnicas de duelo”, la ópera prima de Sergio Cabrera como director, tercer premio nacional de guión en 1986. Guionista y actor de “La estrategia del caracol”; “Reputado”, medimetro dirigido por Silvia Amaya; y “Águilas no cazan moscas”. Actor de cine en “Ilona llega con la lluvia” y “Perder es cuestión de método”. Para televisión ha sido actor y guionista de “Vituiba”, y de “1781” y “El alma de maíz”, dirigidas por Patricia Restrepo. Ha participado en los talleres de la Fundación Toscana de México para el Sundace Institute para proyectos de México y América Latina. Actualmente trabaja en la Maestría de Escritores Creativos, en el área de Guión de Largometraje, en la Universidad Nacional de Colombia.

Me inunda un sentimiento de agradecimiento para la Universidad Eafit, para Juan Luis Mejía, y para la Asociación de guionistas colombianos. Yo no fui al primer encuentro de los guionistas, pero me da un enorme gusto tener a estos compañeros que han hecho al menos un largometraje, y que tengamos un espacio para discutir del guión y de los guionistas. Yo, lamentablemente, como dice la canción, vengo a decirle adiós a los muchachos, vengo de paso, y no voy a poder estar en las discusiones y en los lazos de acercamiento, algo que me parece tan importante. Soy completamente consciente de que tenemos tantas diferencias como necesidades, como derechos.

Yo ya tengo la experiencia, en mi noble condición de escritor de guiones para audiovisuales, de que el hecho de hacer un largometraje es un escalón definitivo que lo lleva a uno, por hacer una comparación, a la cúspide de una montaña. El largometraje para mí es lo más complejo, usando la manera de expresar de Martín, lo más sagrado es llegar a un largometraje, váyale a uno como le vaya, pero ya la experiencia de haber escrito una historia que se presenta en una sala oscura con una gente

anónima que ha pagado una boleta, es una enorme responsabilidad y es una experiencia que compartimos todos en la Asociación de Guionistas.

Con respecto al tema específico del guión y la academia, voy a plantear una idea paradójica. Yo creo que el guión y el cine, primero no se conocen, y segundo, no se enseñan. Yo estoy convencido de que uno no puede pasar el conocimiento, no puede sustituir el conocimiento, es una cosa como la de ser papá, si uno no ha sido padre es muy difícil transmitir esa experiencia ni si quiera a un amigo cercano. Y sin embargo, al guionista todo le sirve, si logra manejar ese nuevo material en su soledad, si dice lo que realmente quiere decir, lo que su sentimiento quiere decir, lo que quiere expresar, todo le sirve: el compartir las experiencias y el conocimiento, o el oficio, porque yo creo que el de guionista (y voy a utilizar un lugar común que he repetido muchas veces porque me parece muy claro) es el oficio más humilde de la literatura porque desde que uno comienza ya sabe que lo que está escribiendo no es de uno sino que va a ser de un equipo, va a ser reinterpretado a todos los niveles. Entonces, cuanto más clara sea la partitura, más posibilidades hay de que la orquesta suene mejor.

La lucha para poder abrir espacios académicos donde se hable específicamente del trabajo del guionista es larga. Voy a contar una historia, aunque quien se la sabe bien y quien casi que la protagoniza fue Azriel Bibliowicz, el escritor que es el jefe de la maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. La historia empezó porque la televisión de los años 50s, tomó en primer lugar los temas de la dramaturgia universal. Los miércoles y los domingos alternadamente, pero los miércoles especialmente, había un tele teatro con obras que montaron Bernardo Romero Lozano o Fausto Cabrera, que eran los directores alternos de este espacio. En un momento, ya en los años 70s, los escritores de radionovelas pasaron a trabajar en la televisión, y los novelistas pasaron a adaptar sus propias historias. Había mucho trabajo de adaptación y muchos cuentos, pero no había un centro de encuentro distinto al de esa producción semanal de televisión. Entonces, a alguien se le ocurrió hacer un taller, creo que fue al mismo Azriel en la Universidad Externado de Colombia, que es una universidad muy formal, especialmente conocida entonces por su facultad de derecho, donde los estudiantes iban vestidos como abogados y como políticos. Así que con esta idea llegaron a una facultad de comunicación que entonces, en los 70s, estaban empezando en la Tadeo y en la Universidad Externado. Todavía eso de la comunicación no se sabía qué era ni para qué, y se transitaba por distintas tendencias buscando de qué manera capacitar a los estudiantes para que se volvieran vasos comunicantes, vehículos de los productos que se anunciaban por televisión en la publicidad. Pero conforme fueron

surgiendo cosas más allá de la televisión, la facultad de comunicación empezó a alimentar y buscar su objeto de estudio en las necesidades de entonces, y en este contexto, se creó la escuela o el taller como una dependencia de la facultad de comunicación que dirigía entonces el profesor José de Recasens, un señor al que yo recuerdo explicando fenómenos científicos, la llegada del hombre a la luna y que era un dibujante extraordinario que escribía libretos, aunque no tenía mucho que ver con el cine. El caso es que este señor era el jefe de esa escuela, que hasta esa época iba bien, en ella estudió, por ejemplo, Dago García y fue un semillero de gente que después se dedicó a este oficio, pero luego cambiaron las directivas y la escuela del Externado se volvió algo no muy deseable. Cambió la composición social de la universidad, aparecieron pelos y pintas desarrapadas, sospechosas de muchas cosas y además izquierdistas, en conclusión, algo no muy aceptable para la facultad de derecho, así que aquello se acabó. Después de eso hubo muchos intentos, sobretodo conferencias magistrales, venían guionistas como Jorge Goldemberg, cuando estaba en el exilio en Venezuela. Jorge Goldemberg ha sido compadre y ha influido en la formación de muchos de nosotros como el artesano que sabe su oficio y le enseña al discípulo. Al menos yo he ido donde Jorge muerto del miedo: Jorge mira lo que me salió aquí y hemos trabajado hasta acabar involucrados el uno en la historia del otro, porque uno, en un momento dado, acaba metiéndose en la historia de los demás.

En resumen, el hecho es que estos talleres nunca funcionaron de una manera estable. Toda la pelea, o mejor, el esfuerzo (ya que en realidad no fue pelea porque no había contrincante) fue poder institucionalizar un espacio muy específico, experimental desde luego, donde la academia no transmitiera conocimientos sino que fuera fundamentalmente un espacio de creación, aunque cumpliendo con unos requisitos académicos. Así es como se ha ido diseñando este programa, que a mi juicio todavía está en construcción y que se llama Escrituras Creativas.

Escrituras Creativas tiene tres áreas que son: cuento y novela, el área de dramaturgia y el área de guión en largometraje. Yo insisto en el guión de largometraje porque me parece que hay que ayudar a los inscritos en la maestría para que lleguen a tener la experiencia de, durante dos años, recorrer el camino de un largometraje con toda la complejidad, y con todas las cosas que esto implica. Sin embargo, la maestría está en construcción en el sentido que uno no sabe para qué llegaron los estudiantes a la maestría: si porque quieren hacer cine, o porque quieren tener una maestría que les sirva para mejorar en su puntaje, en su escalafón, en su sueldo. Por eso yo siento que necesitamos, y esto se lo he manifestado al Vicerrector encargado del área de Bogotá y al Rector de

la Universidad, crear un espacio para ejercitar un oficio. Mi hija estudió en la Escuela de London Film Institute en San Martín, y no paraba un día de filmar. Cuando pasó a hacer su maestría en la Universidad de Columbia, no pasó un día sin que o viera películas, o discutiera periodos de la historia del cine, o estuviera filmando. Todos los estudiantes muestran su trabajo realizado. El método de la transmisión del oficio, no es la transmisión de las ideas o del conocimiento, sino de las habilidades, de las destrezas, de las sensibilidades, de todos los instrumentos que nos rodean en esta vida. Eso justamente es lo que yo creo que significa el guión en la academia: permitirle a la gente que quiere realizar su sueño, o que está ahí por cualquier otro motivo, si quiere subir en el escalafón, o por lo que sea, pero que tenga la experiencia de armar un largometraje, independientemente del contenido, del tema, o del estado mental del que lo escribe. No importa, lo que importa es que entre en el formato y en la partitura, para que cuando entregue un bloque de papeles a un montón de gente especializada en cada cosa: en la óptica, en la electricidad, en el arte (el arte en el sentido de armar la estética de una película) en los actores que interpretarán los personajes a partir de un texto en el que sólo aparecen los diálogos (generalmente en el guión las descripciones vienen aparte), que cuando él entregue ese papel, todo el equipo se ponga en funcionamiento, que suene toda la orquesta, o al menos que el que lo lea pueda imaginarse la película.

Lo único que les puedo garantizar es que, por ahora, este esfuerzo por institucionalizar, es decir, por tener un espacio permanente a nivel universitario, a nivel de maestría, no lo van a desbaratar, así cambie la administración, porque ya tiene detrás una lucha de muchos años.

Lucía Victoria Torres Gómez

Comunicadora social-periodista de la Universidad de Antioquia. Magister en Escritura para el Cine y la Televisión de la Universidad Autónoma de Barcelona, y actualmente docente titular de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana, donde fundó y coordina el Seminario de Investigación Audiovisual "Opio". Es la investigadora principal del proyecto "Diez películas de ficción y cinco años de narrativa en el cine colombiano", una investigación sobre el impacto de la aplicación de la ley 814 en el periodo 2005-2009, que este año obtuvo una beca de investigación en cine colombiano del Ministerio de Cultura. En 2007 obtuvo la Beca de Creación de la Secretaría de Cultura y Ciudadanía de la Alcaldía de Medellín, en la modalidad de novela. Nominada al premio del IV Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente en México, recibió el premio a mejor programa periodístico en televisión en el

XXXVI Festival de Cine en Cartagena, y la nominación al Premio Nacional Simón Bolívar: mejor trabajo cultural en televisión. Además, ha publicado una novela y tres libros de cuentos.

He aprovechado esta ocasión para hacer una reflexión sobre algo que me ha inquietado siempre: el asunto de la escritura y las escrituras creativas, no solamente desde el punto de vista del cine y del audiovisual, sino también desde mi experiencia personal como escritora de cuentos y de novela. Además les quiero contar que yo no dicto clases de escritura y voy a explicar por qué.

Para esta reflexión partí de la pregunta que se me planteó ¿Hasta qué punto la experiencia académica es importante a la hora de asumir la escritura de un guión? Creo que no hay duda de que la experiencia académica es importante, es más, la enseñanza y el aprendizaje del guión, además de importantes son necesarios, son posibles y tienen sentido. Sin embargo, creo que en Colombia está ubicada en un lugar equivocado, cabe incluso la referencia de lo que estaba hablando Humberto, de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional. La escritura del guión es demasiado compleja, la escritura cinematográfica posee su propio método. Yo lo experimenté y debo decir que pude escribir una novela después de haber hecho una maestría en escritura para cine y televisión, porque fue allí donde encontré un método adecuado para la creación de personajes, la interacción de líneas paralelas en la historia, de todo lo que sabemos que implica crear un guión. Mi experiencia personal en lo académico, es más como alumna que como docente, y desde esta posición puedo afirmar que es posible enseñar y aprender a escribir guiones, que se puede hacer un trabajo controlado y sistemático, se puede formar a alguien en el oficio. Es decir, esa formación tiene un sentido, además, mal haría yo como docente en decir que no tiene sentido la escritura guión y que no es posible. Tiene sentido enseñarlos y también tiene sentido que quienes quieran hacer guiones busquen aprender a hacerlo, pero con la conciencia de que ese aprendizaje no termina en el momento de la clase, ni al concluir un programa académico, ni por adquirir un título, ni al asistir a un taller. Un taller, por ejemplo, como los que mencionaba Martín Salinas, que son bastante importantes pero que apenas son una inversión, como decía él, un punto de partida que no concluye ahí con el proceso, sino que son los cimientos.

Mi posición, entonces, es la de que puede aprenderse a escribir guiones y que deben enseñarse, aunque reconozco también que existen casos excepcionales de personas que, sin necesidad de pasar por la academia, sin necesidad de estudiar teoría, sencillamente guiados por la intuición, por su talento y por su experiencia vital, por los contactos que haya tenido en

la vida, el universo en que se hayan movido, son guionistas y lo hace bien, así nunca hayan pasado por una clase. Todavía yo sé que hay quienes dudan que sea posible aprender la escritura cinematográfica en el ámbito académico. Si la referencia es Colombia, habría que darles la razón, porque lo primero que hay que hacer es establecer de dónde se espera que salgan los guionistas en Colombia, si se espera que salgan de los programas de pregrado de comunicación social, que es como la carrera que se identifica como formadora de guionistas, yo creo que de ahí ni están saliendo, ni es posible que salgan. El trabajo de guión es una tarea creativa, es un trabajo personal, es una mirada desde adentro, y la comunicación social y el periodismo buscan la escritura como una manera de dar cuenta de una realidad, o mejor, están anclados a la realidad, miran la realidad, lo que se aleja del guión de largo para ficción, porque otra cosa sería el documental. En este sentido, al menos los pregrados de comunicación social, no sirven porque son programas integrales donde eventualmente hay un sólo curso de guión. En nuestro caso, por ejemplo, tenemos un solo curso de escritura que está en el cuarto semestre, por lo que uno como estudiante no entiende bien cómo es o termina el curso y ya no lo vuelve a ver, es decir, además de ser insuficiente, está mal ubicado.

Este año estuvimos haciendo un análisis de los pregrados de comunicación audiovisual en todo el país y, viendo los programas, llama profundamente la atención que un pregrado, por ejemplo, como el de comunicación social, que busca formar personas expertas en este ámbito, se desarrolle en diez semestres, otorgue el título de profesional en comunicación audiovisual, y en el área audiovisual ofrezca los siguientes cursos: teoría de la imagen, teoría del sonido, apreciación cinematográfica, lenguaje audiovisual, investigación en comunicación, guiones, semiótica de la imagen y un montón de materias más: taller de dirección, radio, lenguajes escénicos. Solamente en diez semestres hay un curso de guiones.

Otro asunto que habría que entrar a analizar es la manera cómo estamos enseñando y quiénes son los docentes y los alumnos que están llegando, porque la enseñanza de la escritura no es una enseñanza cualquiera. Yo considero que la docencia es fundamentalmente un acto de generosidad con el otro, y creo que en la escritura, al enseñar a escribir o tratar de orientar la creación, que es un proceso interior, se necesita muchísima más generosidad porque hay que leer, hay que releer, hay que corregir. Los docentes que enseñan saben que para llegar a hacerlo bien, eso tiene que ser así. Martín también hablaba de las cuatro devoluciones que hacen en los talleres. Yo considero que esas devoluciones pueden ser una enseñanza para el estudiante, pero también para el docente, si bien eso implica una actitud y un verdadero deseo de hacerlo, que yo no creo que

todos los docentes posean. No todas las personas tienen ese nivel de generosidad y de entrega y, sobretodo, de ponerse en el lugar del otro, porque estamos frente a un trabajo de creación personal que exige que yo pueda desprenderme de lo que yo creería que era esa historia, o de lo que yo considero que deben hacer esos personajes. Es decir, hay también un asunto de respeto con el otro, de honestidad frente a poder identificar que otra persona tuvo mejores ideas, que ¡tan bueno yo haber podido escribir eso! Todo esto implica querer ayudar realmente y no querer hacer, a través del otro, lo que yo eventualmente no pude hacer. Y por eso creo que, entre los docentes, esto sólo se da en algunos casos.

Con respecto a los conocimientos necesarios para enseñar, creo que lo más importante es haber vivido el guión desde adentro. Una persona que no haya vivido lo que es crear un personaje, lo que es construirlo, lo que es padecerlo, ver cómo va cambiando, cómo le va, cómo es construir una historia, difícilmente puede entender y meterse en el mundo de quien está en ese proceso. Entonces, esa debe ser otra característica, otra de las competencias, y las competencias no son necesariamente una maestría, o un diplomado, sino haber pasado por eso, saber qué es hacerlo. Evidentemente también hay docentes que son netamente estudiosos, es decir, hay como dos perfiles de docentes en guiones: el estudioso y el que es guionista, pero el estudioso, aunque hay excepciones de personas que pueden llegar a tener esa sensibilidad para meterse en las historias, suele ser, como el crítico, un poquito esquemático, y puede llegar a ser inflexible, y ser inflexible frente a un alumno o a un proceso de enseñanza donde uno justamente lo que tiene que hacer es el esfuerzo de apertura, de tratar de entender al otro, me parece que complica más el asunto. Y en cuanto al docente guionista, también habría que ver si tienen esa disposición para hacerlo, porque no todo guionista tiene por qué ser buen docente.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es el qué se está enseñando y cómo. Yo creo que, hoy en día, las metodologías que se usan en Colombia en el audiovisual no son las ideales. Yo me guié más por una metodología o por una manera de trabajar que no se centre solamente en la escritura, sino en la que se pase por todo el proceso de toda la película. El proceso de escritura en la academia se separa, se da un curso de guión o en escritura y ya, pero se olvida que después viene la puesta en escena, el montaje, la iluminación, se olvida que uno también narra con la atmósfera, que uno narra con la luz, que uno narra con la edición, y que esa escritura sigue hasta el final. El proceso de un guión no dura sólo el tiempo de sentarse a escribir y entregar la historia, el guionista tiene que pensar que la narración termina el día que se termina el montaje de la película, que los actores van a seguir construyendo los personajes, lo mismo que el director, quien seguirá construyendo la historia.

Ya para terminar es necesario hablar de los alumnos. Desde mi punto de vista, para los alumnos la escritura es lo último, les cuesta centrar la atención en la escritura propiamente dicha, para ellos está antes el manejo de la cámara, las luces, la vivencia de la producción, ser directores, ser realizadores. A la escritura es a lo último que llegan, y además llegan con muchos vacíos, porque presentan demasiados problemas en el manejo de la lengua materna, y precisamente optan por el audiovisual porque tienen debilidad en la escritura y en la palabra. Pero resulta que para poderse meter con un lenguaje, con un vocabulario de sonido o de imagen, que es mucho más complejo, se tiene que dominar la palabra, pero la palabra es demasiado potente y el resultado es que se enfrentan a algo que les va a poder. Es por ello que creo que sí, que está bien que uno cuenta con la cámara, que la cámara narra, que la luz narra, pero antes de entrar en eso, habría que hacer todo un trabajo para que el alumno empiece a narrar en palabras y, por lo menos, a esbozar qué es lo que quiere decir y que uno lo entienda.

Otra cosa que encuentro en los alumnos, además de esta prioridad que le dan al sonido y la imagen, es que creo que les falta un poquito de comprensión sobre lo que implica el aprendizaje de la escritura. Les cuesta aceptar que para escribir hay que escribir, escribir, corregir, escribir, y, que un guión no termina ni en la primera, ni en la segunda, ni en la tercera versión, sino que puede terminar en la décima. Hay como un apego, como un enamoramiento de la idea inicial, y cuesta desprenderse de ella. Además creo que las ventajas de las nuevas tecnologías y la técnica se vuelven en contra ellos, al centrar sus intereses más en la operación de equipos, en la producción, en la dirección o en la realización.

No quisiera terminar sin incluir también a los productores. Yo creo que de los productores también habría que esperar algo con respecto a la escritura de guión. Creo que, al menos en Colombia, los productores son demasiado ansiosos a la hora de hacer la película. Cuando tienen el dinero se conforman con creer, que bueno, que nunca hemos podido hacer cine porque no había plata y ahora que hay plata, preste el guión, y adoptan una actitud parecida a la del estudiante, una actitud inmadura frente al guión, lo que no significa que no haya excepciones de productores que sepan reconocer que aunque haya la plata, no se puede hacer la película porque el guión no está terminado.

A modo de conclusión, creo que en la universidad, las metodologías se han asumido de manera intuitiva, que no hemos encontrado el método para enseñarlo, y que las experiencias aisladas de metodologías han sido hallazgos personales. Falta indagar más, sistematizar experiencias para

formular una pedagogía, porque sí creo que el guión tiene una pedagogía y es posible lograrlo.

Comenzaba diciendo que creo que el guión estaba en el lugar equivocado, entonces ¿cuál sería su lugar? Indudablemente el lugar para el estudio de cine es el nivel de especialización porque es algo demasiado específico ¿Quiénes, qué muchacho hoy en día puede decir: es que yo quiero ser guionista de largometraje? Eso es muy difícil. Uno eventualmente se convertirá en guionista, pero es muy difícil pensarlo desde el pregrado, porque suele ser una decisión que se toma después de haber estado en producciones. Es por eso que considero que debe estar en un nivel de especialización, y para personas que tengan la intención clara de estar metidas ahí, escribiendo, sin estar pensando en otra cosa, porque cuando uno escribe, está en un proceso de creación en el que uno se aísla, se aleja.

Como propuesta quisiera decir que considero que en este momento se necesita que el Estado ofrezca más estímulos al análisis de las metodologías para la escritura de guión, con instituciones o con el sector académico. Creo que se han dado pasos grandes con el hecho de que exista la Asociación, y de que se hagan estas reflexiones, eso ya significa mucho, pero todavía necesitamos seguir buscando cómo enseñarlo, en qué lugar y con quién.

Matías Maldonado

Actor y guionista de teatro, cine y televisión. En contacto con el medio audiovisual desde su infancia (a los 8 años tuvo su primera aparición en televisión en la telenovela “San Tropol”) ha trabajado como protagonista, actor de reparto o figurante en siete largometrajes y una decena de obras de teatro entre las que se destacan “Muerte accidental de un anarquista” y en la versión de “Transporting” que él mismo escribió junto a Mario Duarte, director de la pieza. En el campo de la dramaturgia ha participado en la escritura de la obra: “Poeta en qué quedamos”. Como guionista se destaca su participación en el largometraje “Nochebuena”, con la que recibió el premio a mejor actor de reparto en el Festival de Cine de Gramado, Brasil; la adaptación al cine de la novela “Paraíso Travel”, y una asesoría en la escritura del guión del mismo nombre. Así mismo, participó en la redacción del guión final de rodaje de “Perder es cuestión de método”, junto a Humberto Dorado, con quien ha trabajado intensamente en los últimos cinco años. Para documental ha realizado el guión de montaje de “Filmando a Miguel” y “Apuntes sobre la fiesta del toro”. Tiene, además, cinco guiones inéditos para largometraje entre ellos: “El negro y

el Bárbaro”, con el que recibió un estímulo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en 2007. Matías Maldonado está también estrechamente vinculado a la creación y desarrollo del énfasis en guión cinematográfico de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia.

Cuando recibí la invitación y la programación de los encuentros con el tema específico de: hasta qué punto la experiencia académica es importante a la hora de escribir un guión, debo decir que me asaltó un poco lo que, un personaje que todos conocemos, llama una encrucijada en el alma. De alguna manera tenía el impulso inmediato de decir que quizá no lo sea para nada, que la labor de creación se da independiente a la academia, pero por otro lado, también considero que es de insensatos y faltos de perspectiva denigrar de la academia y de su importancia con respecto a la escritura de guiones. Matizando un poco más, yo creería que la academia tiene una importancia para aspectos, digamos, laterales y que tocan la escritura del guión, si bien quizás no determinen la escritura misma ya que esta es un acto de soledad absoluta del guionista con su historia. Esos puntos a los que me refiero son, en primer lugar, la formación del guionista, en donde pienso que la academia cumple una función capital. Si bien es posible que el guionista pueda llegar a tener por sus propios medios, su conocimiento de la vida, de las cosas, del arte, la academia facilita mucho en este aspecto, es decir, la academia entendida como un sitio donde se encuentran muchos saberes.

Estoy de acuerdo con lo que decía Lucia Victoria de la enseñanza del guión como especialización. Lo más importante es que la academia abra el abanico de posibilidades y de conocimientos hacia todas las ramas del saber, y que en ese sentido el guionista sepa lo más posible de literatura, de historia, de bellas artes, de teatro, etc. Los conocimientos específicos del guión me parece que se van adquiriendo en la medida en que se hace. Una cosa es lo que se puede plantear en las aulas y otra, las necesidades específicas, el estar cerca del computador y de rodajes. Por ejemplo, en mi caso concreto, yo he escrito una cantidad de guiones que están entre distintos cajones o estantes, pero hasta que no hubo una película que fuera escrita y luego fuera rodada, no sentí que había aprendido a hacer un guión, bueno o malo, pero sólo lo sentí al confrontarlo en el set y luego al verlo en una pantalla.

Todo lo que se pueda enseñar en las aulas es, sin duda, una contribución, pero la escritura es un acto solitario y el oficio del guionista es, en últimas, un oficio artesanal, de la práctica, del taller del artesano donde se pule y se perfecciona. La función de la academia, entonces, debe residir en dar

a conocer muchas otras cosas, incluyendo, claro está, la historia del cine y el análisis de los guiones, y este es otro de los papeles importantes que debe jugar la academia, el referido a la reflexión y el análisis a posteriori de las películas ya hechas, y de los guiones llevados a la pantalla. Yo creo que esta es una función que no sólo le cabe al crítico o al reseñista de los periódicos, también la academia tiene ahí un papel fundamental no para calificar o descalificar u opinar sobre si una película es buena o mala, o sobre si tiene tales aciertos o tal falla, sino para hacer una verdadera reflexión sobre el guión, sobre por qué pasa, sobre cuáles son los temas.

Sobre el papel de la academia en el acto específico de escribir un guión, de nuevo pienso que en este acto es el guionista el que está a solas con su historia, y que es la historia la que finalmente determina las necesidades que tiene el guionista, y que según lo que se esté tratando, se ha de investigar en uno o en otro campo. Al lado de ese trabajo solitario están, evidentemente, una serie de instituciones como pueden ser los talleres a los que se refería Martín, o los acompañamientos, los script doctors y toda una serie de instancias que hacen parte del proceso de producción y que se involucran en el trabajo de escribir un guion, pero a los que no sé si se pueda llamar academia. Yo creo que la academia es más una institución encargada de reflexionar sobre lo que ocurre allá afuera, en el llamado mundo real. En ese sentido, la cultura del script doctor o del asesor del guión, me hace pensar mucho en una figura que utilizan en el teatro alemán contemporáneo que pienso que es de gran utilidad, que es la del dramaturgista, que es quien define la programación de los teatros, elige qué obras se montan y qué obras no se montan, pero que además, como persona que tiene una distancia frente a los montajes de cada compañía y cada director, se encarga de dirigir los ensayos una vez cada quince días o cada mes, y comenta y opina. Me parece, decía, una figura de gran utilidad comparable a la del asesor de guiones.

Quiero terminar con dos citas que me parecen relevantes. La primera hace alusión a ese hecho del guionista enfrentado a la realidad y nutriéndose de su mundo circundante, es una cita de "De lo bello y sus formas" de Hegel y dice refiriéndose al artista, aunque pienso que se puede cambiar perfectamente la palabra artista por la de guionista: "el artista debe buscar la materia de sus creaciones en los inagotables tesoros de la naturaleza viviente y no en generalidades abstractas, el arte no es filosofía, no es el pensamiento puro, sino la forma exterior de lo real lo que suministra los elementos de la producción, este es el medio donde debe vivir el artista, es preciso que haya visto mucho, oído mucho y retenido mucho". La realidad es una fuente inagotable de historias, la fuente exterior de las cosas, como decía Hegel. Yo vengo ahora de Pasto y antes de montarme en el avión conseguí un ejemplar del Diario del Sur. Allí encontré dos

grandes noticias de las que me parecieron que podría salir buenas historias, bueno, dos noticias bastante menores, pero que podrían producir dos grandes películas, la una se refiere a un colegio religioso donde vendían marihuana en los chocolates, y la otra que me parece que puede ser sensacional, no sé si a Víctor le interese hacer esa película, es sobre un crimen pasional en Pasto: Trapecista asesinó a su mujer antes de la función del circo.

Oscar Campo

Oscar Campo, documentalista y profesor de la Universidad del Valle del área audiovisual. Entre sus documentales destacan: “Un ángel subterráneo”, “El proyecto del diablo” o “La primera piedra”. Es también guionista y realizador del largometraje de ficción “Yo soy otro”. Durante la realización de la VII edición del Festival de Cine Colombiano de la Ciudad de Medellín, se proyecta una retrospectiva de su obra como homenaje por todo su trabajo.

Yo comienzo mal, acabo de hacer una película que se llama “Yo soy otro”, por lo que hablar de mí es ser muy inconsecuente, pero bueno, hablemos de mí. Soy un habitante de Cali calabozo. Eso es importante para mí porque considero que hay una parte muy importante de cualquier persona que hace películas, y es el hecho de que cada uno está determinado por un horizonte de expectativas que le posibilitan que haga unas cosas y otras no. Ser habitante de Cali calabozo es ser habitante de una ciudad periférica de un país periférico, es decir, es la periferia de la periferia. Cuando uno vive en Cali, uno ya no necesita ser alternativo, ya es sencillamente, digamos, ser un punketo. La otra cosa es que soy profesor de una universidad pública y en Colombia eso significa zona roja.

Yo empecé intentando escribir cine, pertenezco al kínder del grupo de Cali de Mayolo, Ospina y Ramiro Arbeláez. Ahí me interesé por el cine. Después entré a hacer comunicación social en la Universidad del Valle, en un momento en que era una escuela armada por el profesor Martín Barbero, con profesores notables: Estanislao Zuleta, Germán Colmenares y una serie de personas muy importantes, pero era una escuela más de estudios comunicológicos. Había toda una serie de lumbreras, por así decirlo, pero al mismo tiempo había una actitud completamente iconoclasta, en el sentido en que la universidad, la pública y la privada, no aceptan bien (sobre todo si es universidad de investigadores) la relación con la imagen porque básicamente en las universidades el material que funciona es el ensayo escrito, eso es lo que leemos y lo que les ponemos a leer a los

estudiantes: escritura, ensayo escrito. La imagen tiene que ver con algo que se llama mercado, publicidad y televisión, y con toda una serie de cosas que no tienen nada que ver con la universidad. La universidad es un sitio donde se va a leer a Heidegger, a Jesús Martín Barbero, donde se va a leer unas cosas muy pesadas, a introducirse en la discusión acerca del cine. Los primeros profesores que nosotros tuvimos fueron gente como Luis Ospina, y con ellos comenzó a formarse la discusión y una tensión muy fuerte entre los profesores vestidos de comunicólogos y los que veníamos, digamos, con la intención de hacer cine. Estábamos en pleno auge, de lo que se ha llamado de una manera despectiva Caliwod. Yo estaba interesado en escribir guiones, pero Caliwod era bastante cerrado, así que me fui para Bogotá. Ahí conocí mis primeros guiones, que escribí junto con Alexandra y con Manuel Arias, estamos hablando de los años 80s. Después volví a la Universidad del Valle e hicimos un programa que permitió la fusión de varios elementos, por ejemplo de los estudios de comunicólogos con el cine, a través del documental. Pero el documental considerado básicamente como un ensayo, como un ensayo acerca del mundo, como una forma, digamos, de hablar sobre el mundo, muy influenciado por Víctor Gaviria.

En ese momento aquí se hacía una serie que se llamó "Retratos", "Tiempos Modernos" creo que se llamaba el grupo que lo hizo, y todos nosotros en las universidades éramos hinchas de Gaviria y de Luis Ospina. A partir de esa posibilidad que se abrió con los canales regionales de televisión en Colombia, la universidad pudo instalarse de una manera distinta en la formación audiovisual. Nosotros, por ejemplo, en el caso de Cali, conformamos una programadora de televisión y nos dedicamos a hacer documentales. Hicimos 300 documentales en 10 años. Yo creo que esa es una cantidad enorme de trabajo, que en estos momentos es un legado importante de la ciudad. Los comenzamos a hacer la gente de Cali primero, después estudiantes de últimos semestres y egresados, después también con los teóricos, y poco a poco fuimos haciendo un tipo de documental de mayores complejidades conceptuales. Los trabajos míos que van a presentar en esta edición del Festival de Cine, a mí me da un poco de vergüenza mostrarlos porque son trabajos que se hicieron en esa tensión; son trabajos que son pequeños apuntes que surgían de mirar la realidad a partir de las teorías del momento, el psicoanálisis está muy presente, pero también básicamente los estudios sociales, las historias de vida, por ejemplo, que eran una forma muy rara de trabajo. Las películas son bastante delirantes, el guión es la mezcla de todo, de la racionalidad más profunda con la irracionalidad total, con la poesía. Son el videoarte con muchas cosas.

Yo pienso que la academia está en un diálogo permanente con el Estado y con las políticas de Estado, y está en diálogo permanente también con el mercado. Cuando el Estado abre determinadas expectativas, se pueden desarrollar cierto tipo de cosas. En la década de los 80s se abre, por ejemplo, la posibilidad de hacer cine con Focine, y una gran cantidad de personas, una muchedumbre de gente, se le sube a este proyecto. Los que quedamos por fuera, nos vimos obligados a trabajar en las universidades o a trabajar en televisión. De ahí surge en la televisión colombiana "La casa de las dos palmas", "Café". Fue una presencia de cineastas muy fuerte dentro de la televisión que generó una televisión distinta en esos momentos.

Nosotros, que explicábamos el documental desde la academia, tuvimos que ir solucionando poco a poco todas las nuevas demandas que generaban esas aperturas que hace el Estado. Durante la década de los 90s se acaba Focine y aparecen los canales regionales. Nosotros hacíamos películas, tres días de rodaje, tres días de edición, los resultados eran dispares, unas cosas muy buenas, otras regulares. Pero por otro lado, los equipos y la tecnología se abarataron y pudimos empezar a hacer muchas películas de serie, porque ya teníamos vídeo y equipos mucho más baratos... A mí me tocó aprender en cine, en súper 8 y 16, pero ya en la década de los noventa está el video, y con él la posibilidad de hacer otro tipo de cosas.

A finales de la década de los noventa, aparece en Colombia el videoarte como una necesidad importante para ciertos sectores estudiantiles. En el caso, por ejemplo, de la Universidad del Valle, la confrontación más fuerte con la gente que querían hacer videoarte eran dos realizadores que en este momento me parece que son importantes dentro del cine colombiano: Jorge Navas, que justo ahora tiene una película que va a ser estrenada en Venecia, y Carlos Moreno, quien hace "Perro come perro". Ellos entran en conflicto con lo que estábamos ofreciendo nosotros, que era una especie de cine documental muy intelectual, muy conducido en la base de la argumentación, porque ellos meten otro tipo de elementos, quieren hacer bricolaje con el video clip, con una serie de cosas, con fundamentos, y comienzan a hacer ficciones por ese lado.

Quiero aclarar otra cosa, el documental en la Universidad del Valle se hace al final de un ciclo donde primero vemos cine experimental y después ficción. Para nosotros el documental es sagrado, es decir, en ese sentido yo estoy un poquitico fuera de lugar, para mí no es sagrado el cine de 35 mm de hora y media, me parece que es una posibilidad más y una posibilidad interesante, pero a veces creo que la mejor producción de la televisión está en lo real, no está en el cine de 35 mm, sino en el

documental, y en estos momentos hay muchas cosas que la gente está haciendo por ahí, pequeños trabajos. Es decir, no creo en la masificación del cine de 35 mm, hora y media. Indudablemente es muy importante es, de pronto, la vitrina mayor para nuestros egos nacionales, pero no creo que sea tampoco lo más importante de todo eso.

Retomando, al final de la década de los 90s aparece el video clip y aparece también el videoarte como una posibilidad importante en Colombia, y comienzan a hacerse otro tipo de mezclas. Así, al final de la los 90s tenemos un monstruo, sí, un monstruo de audiovisual muy extraño, es decir, era documental pero también era ficción, era videoarte, era... Por ejemplo la película "El proyecto del diablo" es una mezcla bastante extraña. Yo creo que a finales de la década de los 90 vuelve y se cierra la ventana del documental. Por decisiones que uno no sabe quién, del Ministerio de Cultura, pero también por el proceso del conflicto armado el documental es desterrado. Por un lado, digamos, se piensa que el documental de Discovery es mejor y más vendedor, y por lo tanto ese tipo de mezclas criollas no son importantes. Así que teníamos que atender el tipo de documental de Discovery, que es un documental que toma los mismos elementos del cine de ficción norteamericano y los adapta al documental: tres actos, un punto de giro. Cualquiera que haya visto un documental de Discovery puede ver que encajan perfectamente en la fórmula del cine de ficción. Y en Colombia hubo un genio al que se le ocurrió que eso era lo que había que hacer en este país y que había que profesionalizarlo. Pero por otro lado, está el conflicto armado que hace que el documental sea mal mirado. Yo estuve en unas muestras de cine documental colombiano en Francia, a comienzos de esa década, y recuerdo que eran filas de dos cuadras para ver un documental colombiano, pero no sólo de colombianos o latinoamericanos, eran también franceses, mucha gente que quería saber qué es lo que estaba pasando en este país, y que creía que en el documental iba a encontrar las respuestas. Yo nunca he visto tanta audiencia para el cine colombiano, porque yo considero que el documental también es cine. Pero el documental decae por políticas estatales, porque es reprimido, a mí me parece que es censurado, para reaparecer de nuevo en esta era a través de la ley de cine.

Hay otra cosa muy importante, por lo menos para Cali calabozo. Casi toda la generación que nosotros formamos en el documental durante la década de los 90, se va para Bogotá. Bogotá es una ciudad minada de empresas. Bogotá es la ciudad que creo que en este momento tiene el 60% del producto interno del país, la producción, la inversión, por ejemplo en cultura en Bogotá, creo que son 200 mil millones de pesos, mientras que en Cali son 20 mil millones. Creo que concentra el 90% de la producción

audiovisual del país, es el único lugar donde hay trabajo en Colombia en el campo audiovisual, y eso hace que la gente se marche de Cali, se marche de Medellín. Yo creo que a excepción de Víctor y tres o cuatro personas que han quedado acá, todo el mundo se va a buscar trabajo en Bogotá.

Entonces, ya para concluir, y mirando el momento actual y hacia el futuro, cabe preguntarse si en Cali y en Medellín se va a acabar todo. Yo creo que no, que eso es falso. Hoy existen una gran cantidad de escuelas de enseñanza de audiovisuales. Y hoy audiovisuales se enseña no sólo en Comunicación Social, sino también en Diseño, en Literatura, en Antropología, en muchas áreas. En la Universidad del Valle, hasta los filósofos en estos momentos están entrando al proceso de estudio del audiovisual. Y a ello, hay que sumar otro componente importante que hace que no desaparezca el audiovisual en estas ciudades desprotegidas, y que es la aparición del computador y de todas las tecnologías ligadas a la cámara y al computador que se instauran en toda la industria.

Manuel Arias

Desde “Ella, El Chulo Y El Atarván”, su primer guión filmado, hasta la fecha, Manuel Arias ha trabajado ininterrumpidamente en la escritura audiovisual con guiones de películas tan reconocidas como: “La gente de la Universal” y “Bolívar soy yo”. Es, además, autor de otros guiones de largometraje como: “Un funeral para los vivos”, “No me hables de amor cuando yo te estoy echando plomo”, “Cometí dos errores”, “Una copia del original” y “Usted no me conoce brava”. Para televisión escribió la serie “Criminal”, y la adaptación de la primera temporada de “Tiempo Final”. Además, ha dictado diplomados sobre guión en las universidades El Rosario, Externado, Javeriana y Tadeo, en Bogotá. Para la fecha de realización del Segundo Encuentro de Guionistas, está en montaje su obra de teatro “El repuesto para la obra”.

Yo creo que en este momento que vivimos, se pueden registrar hechos de la vida con un celular o con cualquiera de los distintos aparatos que ofrece la tecnología y que tenemos a la mano, sin embargo, ninguno de ellos piensa ni siente, se necesita un guionista que lo haga, y esa es la razón por la cual el guión sigue siendo la columna vertebral de una película. Es decir, por más elaborada que sea una herramienta tecnológica en sí misma, las historias se cuentan a partir de la sensibilidad que transmiten, cuando las imágenes tienen vida uno como público lo agradece, y en ese caso, a mí me importa un carajo si está hecho en 35 o en lo que sea, si tiene hora y media o si tiene dos. Creo que la particularidad del cine es

narrar una historia, da lo mismo que sea en treinta segundos o un minuto, y escribir guiones es algo que va más allá de un formato determinado, o de una determinada tecnología, es una voluntad creativa que implica expresar cosas. En esa medida creo que no sólo es importante conocer el lenguaje audiovisual, sí, es en el que uno se expresa y hay que conocerlo, pero me parece que una cultura general ayuda muchísimo, la buena literatura y por supuesto, las grandes películas, en la medida en que se pueda saber cómo están hechas y por qué funcionan. Hay una serie de herramientas en la narración que son efectivas y que funcionan y eso quiere decir, (y quiero apuntarlo porque en últimas uno habla por su propia voz, mala, buena, ronca lo que sea, pero creo que hay una individualidad creativa que en todo caso sí existe) que los métodos y las herramientas se deben aplicar a la sensibilidad personal. En general, uno en este oficio lo que encuentra es gente que se sabe la teoría y lo expresan con los libros de Syd Field incluidos en la bibliografía y en los pies de página, pero que no son capaces de escribir un guión, es decir, que lo que saben teóricamente no les sirve para escribir o para aplicarlo a una historia determinada.

En este país en el que vivimos a mí me parece que se da una paradoja en la medida en que siendo un país que produce tantas historias, aun estamos muy cortos en las historias que hemos contado en el lenguaje audiovisual, sea el formato que sea (claro que yo creo que el documental colombiano ha hecho cosas más importantes que la ficción, y no quiere decir eso que sea mejor o que yo me vaya a cambiar de bando, de hecho creo que no puedo, todo lo que hago es ficción). Me parece que todo pasa por una voluntad creativa y por la mirada que se necesita para ser buen guionista, porque un guionista necesita ser mentiroso, ser retorcido, mirar donde la demás gente no mira, y para eso hay que tener la mente abierta, no tanto a toda la carreta que uno pueda oír en torno al guión, sino a la voz interior que quiere que uno cuente una historia. Las historias son como alien en el octavo pasajero, uno las tiene en las tripas y sólo hasta que esa vaina sale, empieza a multiplicarse y se vuelve una película.

Con respecto al proceso de formación, lo que más importa es la interlocución, y una interlocución creativa es lo que hace que los guiones sean mejores. Creo que el ABC de la escritura audiovisual uno lo puede bajar de internet, pero jamás va a encontrar en un formato de escritura de guión en final draft o scriptum, que cuando esté escribiendo le interrumpa y le diga: mira eso no, pero ya que perdiste el tiempo, memorízalo en Word porque este no está diseñado para guiones malos. Es decir, siempre habrá alguien detrás que tenga que crear algo, y en esa medida, esto simplemente son herramientas, cómo se combinen es algo que depende de cada quien, pero la cantidad de herramientas que ofrece la

tecnología para plasmar imágenes audiovisuales, siempre tienen que partir del hecho de que quiero hablar, quiero contar ficción, quiero contar documental. Y contar no es indivisible de la mirada que uno tenga del mundo, equivocada o no, la que sea, pero que ofrezca sinceridad en la pantalla, que es lo que el público la agradece. No quiere decir que uno no se equivoque, yo he fracasado muchas veces, simplemente hay que intentar fracasar menos en la siguiente vez.

Lo más importante, en lo que debería centrarse la formación audiovisual, es en lo que quiero contar y en lo que me interesa contar. Es decir, este es uno de los medios donde uno encuentra más teóricos y más gente hablando carreta, los guiones se llenan de notas y tips y de comentarios del tipo: le falta fuerza a los diálogos. Cuando uno lee eso lo primero que piensa es: este no se los leyó y pregunta ¿exactamente en qué? No sé, pero le falta fuerza. Esa es una opinión que se podría aplicar perfectamente a un carro, a este micrófono, etcétera, etcétera.

La otra cosa que creo es que un buen guión se escribe más de una vez. Cuando alguien dice que ha escrito un guión de una sola sentada... Eso es de esas mentiras que dan un tipo de autoridad creativa inmediata, pero eso es realmente muy difícil, en la medida en que creo que uno crece con los guiones, reflexiona mejor mirándolos desde atrás. El problema de este oficio es que muchas veces, cuando uno ve la película que uno escribió proyectada en la pantalla, se da cuenta de que no funciona pero ya no lo puede corregir, salvo en la próxima, y sin saber siquiera si le va a quedar mejor. Es decir, la creación audiovisual es una aventura, y toda aventura hay que explorarla. Decir todo esto me da terror, puede ser contribuir al desempleo, porque de todo lo que yo he escrito, sólo he podido filmar el 10%, el otro 90% lo tengo en un computador porque ya me da un poco de temor ponerlo en papel, de tantos árboles que he tenido que gastar para imprimir todo lo que he escrito. Pero me parece que la reflexión sobre la escritura es muy simple, la pregunta es: ¿yo puedo vivir sin hacer este oficio? hay muchísimos oficios que dan muchísimo dinero, y que dan una comodidad en la vida, pero si la respuesta es no, bienvenidos a la esquizofrenia.

POR PROBLEMAS DE AUDIO DURANTE EL PRIMER DÍA, NO FUE POSIBLE TRANSCRIBIR TODO EL TEXTO DE DICHA JORNADA, PEDIMOS DISCULPAS POR LLEGAR SOLO HASTA ESTE PUNTO Y LOS INVITAMOS A LEER EL CONTENIDO DE LOS OTROS TRES DÍAS DEL EVENTO.