

DIA 25

La segunda jornada del Encuentro de Guionistas Colombianos, se centró en el tema de la construcción de los personajes y si esta se puede enseñar y cómo desde la academia. La mesa estuvo moderada por **Carlos Eduardo Henao, Presidente de la Junta Directiva de la Asociación de Guionistas Colombianos, guionista y asesor de guión**, y compuesta por el guionista y realizador argentino Jorge Goldemberg, y los colombianos Camila Loboguerrero, Víctor Gaviria, Spiros Stathouloupoulos y Gabriel Vieira.

Carlos Eduardo Henao

Uno de los problemas a los cuales se tendría que enfrentar, tanto un director como un guionista, en el caso de que el guionista no sea el mismo director, es el problema de la creación y la construcción de los personajes. Nos estamos refiriendo a los personajes de ficción, aunque también podríamos hablar de la relación con el personaje desde el tratamiento del documental. Ese problema de la creación del personaje es lo que, a mi manera de ver, define el estilo que puede adquirir una buena película, porque la creación y la construcción del personaje no es un problema que se puede resolver desde la teoría, o desde alguna interpretación de conceptos, el personaje es un problema concreto y tangible, que se va a encontrar siempre en la construcción y la realización de un guión. No olvidemos que la finalidad de un guión no es que exista como literatura o como un libro destinado a la publicación, la realización de un guión, o la construcción de un guión, surge en esa necesidad que hay de transmitir y de comunicar a un equipo técnico y, de alguna manera, de interpretar y concretar una estructura alrededor de hacer una película. En ese sentido, el personaje, más allá de la imaginación o, en la realidad, de quien vaya a crear y proponer el guión, también se construye y existe en el momento en que el director toma la decisión de elegir a un actor o a una actriz, y en la reinterpretación y la concreción del personaje que ellos hagan. El personaje empieza a existir, literalmente, en el momento en que el director y el actor se enfrentan a todo eso que han imaginado y han soñado, en el momento en que se rueda, tal vez casi que la primera toma en el primer día de rodaje. Entonces, ese personaje que nació en la imaginación del guionista, se va transformando para crearse y concretarse en el actor y luego, en la puesta en escena. Por eso es un proceso complejo que no se limita a lo que está plasmado en el guión.

Yo quisiera que Jorge Goldemberg nos contara si él ha tenido esa experiencia de ver a algún personaje sufriendo esta transformación, y que luego los demás invitados reflexionaran sobre lo mismo, es decir, cuando surge un personaje en la imaginación ¿qué es lo primero que piensan? Por ejemplo, Jorge, háblanos de esa visión del personaje que tenías en los años 70, cuando empezaste a escribir guiones de ficción, frente a la experiencia que ahora tienes ¿cómo ha sido tu evolución y tu pensamiento alrededor de la construcción de personajes en las historias que tú has trabajado?

Jorge Goldemberg

De nacionalidad argentina, Jorge Goldemberg estudia en la escuela de cine de Santa Fe y comienza a hacer cine en el año 1963. Sus primeros trabajos fueron una serie de documentales como "Reportaje a un vagón" y "Oficio". También fue co-realizador y coguionista de "Hachero no más". Ya en los años setenta Jorge Goldemberg desarrolla su actividad también como guionista. Algunos de sus guiones: "Plata dulce" (1982) del director Fernando Ayala, "Pasajeros de una pesadilla" (1983), "Miss Mary" de la realizadora María Luisa Bemberg, o "La película del rey", ópera prima de Carlos Sorín. Jorge Goldemberg no solamente ha trabajado en Argentina como guionista, para Chile hizo el guión de "La frontera" de Ricardo Larraín. En 1993, de nuevo en Argentina con María Luisa Bemberg "De eso no se habla", protagonizada por Marcello Mastroianni. En Colombia, en 1996, trabaja con Sergio Cabrera "Ilona llega con la lluvia". A eso le siguen películas como "El sueño de los héroes" de Sergio Renán, "El impostor" de Alejandro Maci y "Tinta roja", un largometraje documental de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, así como "Mala época" y "La tarara del chapao" de Enrique Navarron de España. Recientemente acaba de regresar a la realización documental con "Regreso a Fortín Olmos".

Bueno, primero tengo que coincidir contigo. Es obvio, parece obvio, aunque uno no lo crea del todo cuando escribe, que los personajes se modifican necesaria y saludablemente, algunas veces, otras no, en el momento de la práctica propia del cine que es el rodaje, y eventualmente el montaje. Los guiones, espero que mis colegas de la Asociación no me peguen por lo que voy a decir, los guiones se escriben porque no hay más remedio, porque no se pueden filmar permanentemente intuiciones, porque no se puede hacer en el cine como se hace en otras disciplinas como la literatura, por ejemplo, en la que uno trabaja directamente con la materia propiamente dicha de su disciplina, que es la palabra. En el cine tenemos que amarrar primero esa intuición, traducirla a palabras con cierta consistencia para que luego den origen a una nueva traducción, que es la película propiamente dicha. Es en ese sentido en el que digo que

no tenemos más remedio que escribir guiones.

A mi juicio, siguiendo con lo que decía muy bien Carlos, un guión puede o no, ser literatura, pero lo que no puede dejar de ser es una proposición cinematográfica. Pero por tratarse de una propuesta, los personajes van a ser modificados en el momento vivo del cine, en el momento del registro cuando el director toma las decisiones, elige o no, va en una dirección o en otra, hasta que completa el círculo de ese personaje que uno, en algún momento ha fabulado, imaginado y osado escribir.

Ahora bien, me atrevería a decir que no existe la construcción de un personaje genérico. Un personaje siempre se nos presenta bajo la condición de un procedimiento estético específico. No existe un personaje genérico que no nazca bajo una condición estética particular, y la fidelidad con la que nosotros seamos capaces de seguir ese procedimiento, tal vez sea más garantía para la consistencia y la capacidad de generar verdad de ese personaje en pantalla, que todo cotejo con nuestra experiencia en el mundo al que llamamos realidad. No hay garantías para la construcción de un personaje, no hay modo de cotejar la ficción que nosotros estamos imaginando, con lo que llamamos la realidad para garantizar esta ficción. Como los procedimientos son tan diversos, lo que nosotros le pedimos a un personaje, por ejemplo, de los Simpsons para que sea verdadero en pantalla, no es lo mismo que lo que le pediríamos a un personaje de Víctor Gaviria, porque son procedimientos radicalmente diferentes. Por eso digo que no podemos hablar genéricamente de la construcción de un personaje. Tenemos que hablar muy específicamente, porque no hay personaje que no nazca bajo alguna condición de procedimiento estético, y la fidelidad a esa condición es una de las alertas que tenemos que tener.

Creo que el otro peligro, si hay un peligro en esto, es que la escritura se convierta en ilustración de la primera imagen del personaje, de su primera configuración. Es decir, hay una experiencia que cualquiera que haya incursionado en esta disciplina sabe, y es que llega un momento en que los personajes, por decirlo de alguna modo, se independizan y aunque uno, en el momento de la escritura, quiere que hagan determinadas cosas porque las tiene en su proyecto, porque las ha pensado de esta manera, el personaje se resiste. Hay que estar muy alerta a la resistencia de ese personaje, porque si se resiste, esto que nosotros hemos echado a rodar bajo cierta condición y que luego queremos torcerle el cuello para que cumpla con un programa, ahí estamos matando al personaje, sea cual fuera el procedimiento. Entonces, la atenta escucha a lo que el personaje está demandando, a lo que el personaje se resiste a hacer o no hacer, me

parece que es uno de los ejercicios y una de las disposiciones de ánimo más decisivas en el momento de escritura.

Por cierto, para no perder la perspectiva, siempre pensando en que se trata de escritura fatalmente incompleta, fatalmente incierta y una escritura sin garantías, no podemos hacer el cotejo y decir: bueno, ahora voy a ver si en el plano que llamo realidad mi personaje se parece. Este es un cotejo imposible porque los personajes no se deducen de otras disciplinas, los personajes se instalan, y curiosamente luego, nuestra experiencia en el mundo, en la realidad, suele vengarse de nuestros esquemas cuando deducimos los personajes de esa realidad. La realidad no es autoevidente, la realidad es una situación que fatalmente nos incluye como mirada, como punto de vista, de modo tal que tenemos que resignarnos a que en ella no vamos a encontrar garantías para la verdad eventual de nuestro personaje.

Carlos Henao

Vamos a darle ahora la palabra a Camila Loboguerrero. Su película más reciente, "Noche buena", transcurre casi por completo en una noche, para llegar hasta el día siguiente. Es una historia que se concentra en una familia en la cual hay unos matices muy complejos, con unos personajes muy interesantes porque hay hermanos y hay relación familiar. De hecho, todo gira en torno a una familia, para los que no han visto la película. En "Noche buena", además de ser coguionista, Matías interpreta a uno de los personajes, casi que el protagonista, en una actuación por la que se acaba de ganar el premio como mejor actor en el Festival Internacional de Cine de Gramado, Brasil. Yo quería que Camila nos contara algo sobre los personajes que aparecen en "Noche buena", y concretamente sobre cómo fue esa relación de construcción del personaje, el que interpreta Matías (Bernardo dentro de la película), y sobre cómo fue la encarnación de ese personaje desde que se trabajó en guión, así como sobre la relación con los demás personajes y qué tanto cambiaron tras la elección del casting y mientras se hizo la película, con respecto a cómo ella los había concebido.

Camila Loboguerrero

Inicia sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de los Andes de Bogotá. Más tarde viaja a París para estudiar una especialización en artes, donde termina cambiando de especialización, para pasarse al mundo del cine. En los años 80 realiza toda una serie de cortos y medimétrajes bastante enfocados hacia la comedia, entre otros "Vida de perros" 1986 o

“Póngale color” 1985. En 1984 hace su primer largometraje “Con su música a otra parte”. En 1990 escribe y dirige “Maria Cano” sobre este personaje emblemático de la lucha sindical y femenina de los años 20 en Colombia. También ha incursionado en el mundo del documental y ha sido directora de la Dirección de Cinematografía a mediados de los años 90. Su tercer y más reciente largometraje es “Nochebuena”, es del año 2007.

Yo pensaba hablar un poquito antes de otro largometraje, “Maria Cano”, y de cómo había construido esa película, porque se trata de un personaje histórico. Maria Cano es un personaje de Medellín que ahora todos conocen, hay hasta una universidad y una avenida con su nombre, pero cuando yo empecé a investigar sobre Maria Cano, era un personaje olvidado. Yo comencé a construir el personaje a partir, primero, de un libro, y luego de testimonios con las personas que la habían conocido. Al principio, todo fue casi que adivinando, prueba y error, hasta que empecé a encontrar testimonios de gentes que no la quisieron, y eso me ayudó a redondear el personaje, particularmente la hija de quien fue su gran amor, Urania Torres, hija de Torres Giraldo, que la sentía como una rival de su madre. Ella me abrió los ojos a una figura más completa que esa que me podían contar sus viejos colegas revolucionarios, de que era la virgen roja del proletariado, y que era perfecta, que no tenía errores, ni defectos, y era un “pastiche”, digamos, de personaje.

Ya hablando de “Noche buena”, ahí no partía yo de ningún referente histórico, ni de ningún testimonio, sino que se trataba de personajes que yo, de alguna manera, había conocido, es decir, es bastante autobiográfica. Todo lo que escribimos es muy personal y es muy uno, y todos esos personajes me son muy cercanos. Evidentemente, Matías no era el protagonista pensado, ni era el actor pensado, ni la primera versión de esa historia la trabajé con Matías. Fue una historia que escribí de recuentos, y de querer contar el cuento de un pícaro sinvergüenza que termina siempre ganando y en la impunidad. Pero el punto de partida de ese personaje real no correspondía a este personaje, pues era un viejo banquero. Ya después de que yo me gané el premio de desarrollo, le propuse a Matías que me ayudase a escribir el guión, y realmente el aporte fue invaluable, porque es una nueva generación, porque venía de la carrera de literatura, y porque tenía mucho más oficio como guionista. Lo que comenzó a determinar todo, fue que nos pusimos una camisa de fuerza, que fue contar una historia en veinticuatro horas o el veinticuatro, el día y la noche, para lo cual teníamos que quebrar esta familia, pues es una familia que llega a la ruina al final del amanecer del día siguiente, de manera que para eso se necesitaba a alguien que actuara con una rapidez enorme en lo financiero, y que pudiera llevar a cabo semejante hecatombe. Ahí fue

donde pasamos a la figura del yupi, del corredor de bolsa con su vida acelerada, para el cual fue tan importante la colaboración de Matías.

Los personajes fueron haciéndose en función de las necesidades de la historia. En una primera instancia, yo quería hacer una escaleta muy rígida, pero Matías nunca me dejó, así que echamos a andar esos personajes sabiendo que había que llegar a un final que era que esta familia terminara en la ruina, lo que no sabíamos era el cómo, y realmente los personajes echaron a andar solos. Ya la idea de Matías como personaje principal, fue cuando la película tuvo asegurada la financiación con los productores, con Dinamo. Hicimos un casting y dejé mucho la decisión en manos de los productores. Me daba mucho susto tomar yo esa decisión, podía equivocarme mucho, así que me tranquiliza que haya tenido un premio porque sufrí mucho de poder haberla embarrado. Luego ya, en el momento en que se toma la decisión de Matías como protagonista, yo creo que el personaje cambia, y que Matías lo enriquece en matices, quizá podría ser más rígido, pero cuando él ya supo que estaba ahí metido comenzó a trabajarlo y se metió mucho en el mundo de la bolsa, de mirar realmente cómo es ese mundo, de manera que los diálogos escritos son sacados textualmente de los corredores de bolsa y de ese mundo así de acelerado. Esa es un poco la experiencia de "Noche buena".

Carlos Henao

Bueno Víctor, ¿quieres hablar de algo en concreto o prefieres que te pregunte algo?

Víctor Gaviria

Poeta, escritor y realizador de cine. Su carrera cinematográfica comienza a finales de los años 70, cuando gana un concurso de súper 8 organizado por una sala de cine en Medellín con "Buscando tréboles". A este le seguirían medimetrojes como "Los habitantes de la noche" o "Los músicos", al que Carlos Mayolo calificaba de pequeña obra maestra. En 1986 comienza la realización de su primer largo: "Rodrigo D: no futuro", que será el primer largometraje en la historia del cine colombiano presente en la selección oficial de Cannes, en el año 1990. A este le sigue una adaptación para cine del cuento de Tomás de Carrasquilla, "Simón el mago". Ya en los 90 escribe y dirige "La vendedora de rosas", también selección oficial en Cannes. En 2005 dirige "Sumas y restas", su último largometraje.

Yo realmente no he sido muy consciente de la construcción de personajes en mis películas, porque siempre trabajo con base en unos textos, en unas entrevistas que hago a unas personas que denomino los narradores testimoniales. Por lo general voy en búsqueda, fundamentalmente, de las peripecias de la película, de las peripecias del guión y como que dejo en un segundo plano cualquier preocupación por el personaje. He leído después en Aristóteles y en gente que lo interpreta, que en Aristóteles prima la cadena de acciones y peripecias, sobre el carácter del personaje, es como si el carácter del personaje fuera secundario. Yo siempre lo he hecho así intuitivamente, por ejemplo en "Rodrigo D", o en "La vendedora de rosas" o en "Sumas y restas", me cuentan una serie de historias, de testimonios, que yo voy tomando literalmente como acciones. Los personajes están inscritos dentro de esas acciones de una manera como encapsulada, sin poderlos yo tener, sin tener la posibilidad de separarlos.

En "Rodrigo D", por ejemplo, era para mí la dramaturgia que había en torno a un fierro, quién tenía un fierro, quién lo prestaba, en qué momento se hacía la entrega del fierro, la emoción de ese momento de la entrega, la tentación que se tenía siempre en torno a un fierro de robárselo, de torcerse, de matar a quien lo tiene... Esas chispas de desgracia que rodean, digámoslo, todo ese evento dramático, ese tejido dramático en torno a un fierro. Es decir, yo siempre estoy haciendo la lectura de los personajes metidos en cosas que no pertenecen a su psicología personal, sino que pertenecen como a una psicología social. Es por eso que nunca he tenido una reflexión sobre el personaje, sino que lo he visto empastillado, metido en lo que son las acciones mismas, como los narradores. Cuando encuentras un buen narrador que te está contando una historia real, de testimonio, por lo general narra de una manera muy natural la presentación de los personajes de una anécdota, pero siempre montados sobre una acción. Por ejemplo en "La vendedora de rosas" yo no me preguntaba quiénes eran estas niñas psicológicamente, como personajes, sino que iba tejiendo las anécdotas o las peripecias, como las llama Aristóteles, de esa noche, las iba tejiendo de acuerdo a lo que ellas me contaban, como una especie de episodios. Para mí, el episodio es una acción en donde los personajes están inmersos, y la acción misma, a pesar de que no habla de su subjetividad, define unos rasgos del personaje. Por ejemplo, construyendo la noche de "La vendedora de rosas", en donde estas niñas tienen sus novios y no saben si la noche les va a alcanzar para perderlos o conservarlos, hay un momento en donde una de ellas me cuenta que para mostrarle a la amiga que su novio la engañaba con otras muchachas, con otras novias, se inventaron el episodio de una credencial que le hacían llegar al novio como si hubiera sido enviada, o sea, se inventan todo un evento con una credencial en donde una de las muchachas engaña a la otra y le hace pasar una credencial para que se

evidencie la infidelidad o la traición. El torcido de la relaciones de la noche. Entonces, yo cojo ese episodio, o sea, no me despego de ese tipo de episodios en donde los personajes están pegados a ellos como una peripecia más pero que, vistos con cuidado, expresan un rasgo del personaje.

Cuando hicimos "Sumas y restas", por ejemplo, me encontré que algunos críticos me dijeron que había caído en una especie de estereotipos del mafioso antioqueño y en el folclor, en la tentación del folclor. Es como si la gente pensara que existe el traqueto por fuera de las mismas relaciones de grupo, de las mismas relaciones simbólicas del traqueto mismo, como si por un lado estuvieran las formas del traqueto, como una instancia del poder en la relación con sus subalternos, con sus trabajadores, sus hermanos etc., como si existiera realmente una diferencia entre esa forma del poder del traqueto y al mismo tiempo, el traqueto como personaje y como sujeto.

Entonces yo siempre he hecho mis películas de tal manera que asumo que los personajes estén siempre inmersos en relaciones sociales que los significan y que los expresan, o sea, cuando en "Sumas y restas" el traqueto decide en una mañana cualquiera regalarle un carro a su hermano, un carro de colección, ese hecho de regalarle un carro de colección es una cosa que ocurrió con los traquetos todo el tiempo, no le ocurrió solamente a este traqueto con su hermano, sino que era algo que hacía parte del tejido de poder de los personajes y que hace de ellos unos personajes grupales, por decirlo de alguna manera, no unos personajes individuales. Entonces, todo el tiempo yo he tratado de olvidar esa pregunta por el personaje, y me he preocupado de tratar de tejer esos episodios y esa peripecias que los sobrepasan como personajes mismos, y que hacen de ellos unos seres inmersos en un ser social, que no por ser social deja de ser muy emocionante y muy potente para el espectador.

Eso quiere decir, por ejemplo, que cuando en "Rodrigo D: no futuro" yo quería expresar todo ese pensamiento mágico de los muchachos de barrio de aquella época de los años 80, en donde ellos, cuando veían una moto estacionada frente a una casa, inmediatamente medían quién estaba cuidándola y se emocionaban y se decían unos a otros: "mirá ese botado, mirá ese botado", esa expresión de ese personaje, está en un episodio que no es de personaje individual, sino de personaje social, o sea, igual que ese muchacho, en ese mismo momento, muchísimos muchachos de los barrios estaban expresando ese pensamiento mágico: "mirá este botado", Y lo mismo con otros episodios, cuando por ejemplo ellos reciben el fierro prestado y están emocionados y sienten la tentación, a veces ineludible, de robarse el fierro y propiciar una desgracia, un asesinato, un torcido y todo eso los llena de emoción. Este tipo de personajes, son personajes que

tienen una marca social. Yo estoy buscando esa... no encuentro bien la expresión, pero ese tejido del personaje no individual sino social, que es muy emocionante. Ese tejido cubre al personaje y lo pone de presente, sólo que cuando el actor natural actúa esos momentos de tejido social, no lo hace como un ser general, porque lo tiene que hacer como ese personaje con un cuerpo concreto y un nombre concreto. Entonces, en el momento de la actuación, el actor natural pega las dos cosas, pega su singularidad física de ser una persona concreta con un nombre, con un cuerpo particular, con una mirada particular, lo pega, inevitablemente, a ese ser social que él es, aunque no lo haya escogido ser. A mí me parece que ese cruce entre ese cuerpo concreto del actor natural, y ese rol social, que no por ser social deja de ser igualmente emocionante, como les repito, es lo que me parece a mí que crea ese volumen de un personaje que no es solamente individual, sino que es lo que somos todos nosotros, que a pesar de que creemos que disponemos de una libertad, estamos todo el tiempo cumpliendo roles sociales que nos significan más allá de nuestra psicología particular.

Jorge dice que yo trabajo de una manera que tomo como paradigmas los relatos que me cuentan y voy construyendo el personaje sólo de los relatos, de las anécdotas, de las peripecias y de los episodios que me cuentan, negándome totalmente a introducir otro tipo de discursos o de invenciones mías, personales, para el personaje que yo no conozco, porque en este tipo de cine, en realidad, después de encontrarse una historia, uno va en búsqueda de esos personajes que la han vivido, porque uno no sabe muy bien quiénes son ellos. Para que se entienda fácil, les comentaré una cosa de ahora, trabajando con el guión de "Sangre negra" que ustedes saben que es un personaje del cual han quedado muy pocos vestigios de textos, de palabras, de cosas que él dijo, y lo que quedó es una incontable cantidad de acciones, casi todas violentas, y que sólo a través de ellas uno puede preguntarse quién es ese personaje. Porque este cine que yo trato de hacer, supone que sí hay un personaje, es decir, un personaje que permanece en un constante interrogante, y sólo a través de los episodios, podemos acercarnos a resolver ese interrogante, porque estos episodios son como un paradigma, son como un equivalente a la realidad y a lo mejor, después de tejerlos todos, uno pueda preguntarse ¿quién es este personaje? De "Sangre negra" se conserva una carta, de las pocas, una boleta, mejor dicho, que él le escribió a unos policías de una inspección en la que les dice: "carabineros de Murillo", aparentemente este es "Sangre negra", o sea, es la primera vez que yo me encuentro con un Sangre negra, que yo escucho como habla, porque de resto, solamente sé lo que hizo, y el tejido de esas cosas, la conexión de esas cosas, es la que me da un personaje que me responde muchas cosas, pero también me hace muchas preguntas. Pero miren como hablaba Sangre Negra: "carabineros

de Murillo, los saluda su amigo Sangre Negra quien los solicita del 21 al 25 de octubre en la cuchilla de requintaderos para un ensayo, llévense unos 150 compañeros a ver si charlamos. Los espero para probar su valor, a ver qué tan guapos son porque parece que ustedes pueden es en el pueblo, los espero no vayan a mostrar el miedo ni la cobardía, adiós chulos, pájaros, se despide su servidor y amigo Sangre Negra. ¡Viva la unión roja y el MRL y las campañas que él ha hecho!, los espero del 21 al 25 a hacernos unos cortecitos mañana domingo en esa región". Esa es como la única vez que Sangre Negra habla de resto ¿cómo infiero yo quién es Sangre Negra? A través de formas como este libro que se llama "La violencia en Colombia" y que dice: "el largo historial de sus crímenes es espeluznante" y empieza una lista interminable de acciones que se las leo, son escuetas, y hay unas que dicen algo, y otras que no dicen nada, son puros asaltos: "Febrero 21 de 1960, asesina a un campesino en la vereda La Polca, municipio de Líbano. Febrero 14 del 61, asalto a la casa de propiedad del ciudadano Pablo Giraldo en el corregimiento de Santa Teresa, municipio de Líbano, resultando muertos este y dos personas más, quedaron dos heridos. Mayo 2 del 61, muerte violenta de tres personas, heridas a una en el corregimiento de San Francisco, municipio del Líbano. Septiembre 2 del 61, se le sindicó de triple homicidio agravado, lesiones personales, robo, violencia carnal y asociación para delinquir. Octubre 3 del 61, da muerte violenta a Raimundo Martínez, Pascual Ramírez, la esposa hija de este último y rapta a una maestra de escuela en la finca La Cubana del municipio de Venadillo", ya llevamos 6, 7 episodios y ya van perfilándose unos rasgos que se repiten: el abuso carnal, el secuestro de las maestras, de las mujeres. De todas maneras el personaje está aquí, encapsulado en unas acciones que se manifiestan, no solamente está su psique individual, sino que están los propósitos políticos, la psiquis social, el estar metido en inventar el boleteo, la extorsión, el secuestro, inventando unas costumbres que nos han legado a nosotros, pero en cuya invención ellos participan y que los define como personajes históricos.

Carlos Henao

El 12 de Noviembre del 2008, uno de los críticos tal vez más importantes que hay en Colombia, Pedro Adrián Zuluaga, escribió lo siguiente sobre "PVC-1": "La ópera prima del joven realizador colombiano de ascendencia griega Spiros Stathoulopoulos, nos enfrenta a una paradoja: "la sentimos como una historia de alcance universal sobre los límites de la maldad humana, pero, al mismo tiempo, sabemos que sólo podría haber sido imaginada en un escenario tan degradado como el de nuestra historia reciente de violencia. Y esto último a pesar de que el director, tomando una decisión inteligente, omite cualquier referencia directa que permita al espectador hacer una sociología a la colombiana. En este

simple gesto de modestia radica la diferencia de Spiros frente a la mayoría de directores nacionales. Mientras unos intentan hacer grandes discursos sobre el país y dejar sentada una idea de la colombianidad, generalmente simplificada y vulgar, "PVC-1" pone todo su empeño en contar su historia a la mejor manera posible". La crítica sigue, pero sólo quería leerles este fragmento porque la historia de "PVC-1" está basada en hechos de la realidad que luego, obviamente, van a tener una transformación, una interpretación que Spiros hace. Entonces, dejemos que él nos cuente, desde su experiencia, cómo fue toda esta transformación y construcción de los personajes en ese plano secuencia de 84 minutos.

Spiros Stathoulopoulos

Antes de estudiar cine en la escuela Black Maria, al lado de profesores como el polémico Augusto Bernal, hace un par de cortometrajes con una cámara muy amateur. Su exitosa ópera prima, PVC-1, del 2007, está rodada en un solo plano secuencia.

Todo parte de un tipo de cine que trata de buscar la realidad en el cine. El cine está constituido por varios elementos, como todos sabemos: la fotografía que es la luz, el vestuario, etc. y entre ellos está el guión. El guión, a su vez, está constituido por varios elementos, uno de los cuales son los personajes, unos personajes que buscamos construir de la manera más real posible, que es lo que venimos hablando hoy acá.

Creo que la búsqueda de realidad en los personajes, que se consigue a través de su construcción, es algo extremadamente difícil y por esa razón el cine, desde hace muchos años, ha venido utilizando personajes que ya están contruidos, que es más o menos lo que ha hecho Víctor con las películas que ha hecho en el pasado, que toma personajes que están listos, que están contruidos y eso lo aporta la realidad. Yo estoy en esa misma línea y para mí sería bobo negar que he tenido influencia de "Rodrigo D: no futuro". En los primeros minutos de mi película se puede ver esa influencia, más que todo en la construcción de los personajes y su realidad. Todos eran personajes reales, entre ellos, uno que era un criminal, un asesino que había matado a dos personas. Esas eran las personas que yo quería para esa escena, y no quería construir a nadie para esa realidad, eran personajes que transmiten cierta energía al frente de la cámara real y cuando uno no siente esa realidad al frente de la pantalla, cuando lo está viendo, uno se sale del personaje y de la película. La mejor manera de ilustrar lo que les estoy diciendo es hablar de "PVC-1" en vez de hablar en abstracto.

Pienso que construir personajes es relativo, y la construcción de los personajes depende del guión y del tipo de proyecto que uno hace. En este caso yo hablaba de un personaje real, Elvia Cortes, que en mi película se llamaba Ofelia (la razón por la que le cambié el nombre la voy a explicar más adelante porque también tiene que ver con la construcción del personaje). Decía que esa construcción depende del género del guión, y de la manera cómo es el proyecto en general. En este caso, "PVC-1" se filmó en un plano secuencia, sin cortes, una manera no convencional. Si yo hubiera escrito un guión poco convencional que fuera a la par de la manera poco convencional cómo fue filmada, hubiera terminado haciendo una película experimental, eso no tiene nada de malo, pero no era lo que yo buscaba. Yo quería hacer una película que pudiera ser entendida por un público, probablemente en zonas comerciales, un público que tiene educación de cine y un público que no la tiene, entonces, por esta razón, quise compensar el hecho de filmar la película de esta manera, escribiendo de una forma muy tradicional, muy sencilla, bajo los planteamientos Aristotélicos. El planteamiento Aristotélico dice que un personaje tiene un objetivo y obstáculos para conseguir un objetivo, y de ahí se desprende el personaje.

Para describirlo, nada mejor que el ejemplo de la vida real en "PVC-1": a Elvia, los mismos criminales le recomendaron calmantes para que, físicamente, pudiera resistir los 12 kilos que pesaba el collar, y para que psicológicamente, pudiera resistir la claustrofobia de estar encerrada en ese artefacto, un encierro que duró siete horas. Ese fue uno de los primeros indicios que me hizo tratar de llevar la construcción del personaje hacia una estructura más clásica: una persona tiene un collar, y su objetivo es quitárselo, es un guión muy elemental, todo, como digo, para contrarrestar el plano secuencia. Entonces, un personaje que nace de los planteamientos que hacia Aristóteles, tiene que ser un personaje proactivo, un personaje que tiene iniciativa, de manera que un personaje que está dopado, como pasaba en la vida real, no es un personaje que pudiera funcionar en un guión, ni en una estructura dramática y una construcción de personaje clásica, porque uno no va a sentir empatía, no va a sentir conexión, y no va a sentir identificación con una persona bajo esas circunstancias. Por eso sustraje ese elemento y lo saqué del personaje real para reemplazarlo por otros elementos que funcionaran para lo que yo estaba buscando. Es decir, la construcción depende siempre de lo que uno esté buscando en el guión. En la vida real fue el padre el que tomó la iniciativa, pero para efectos de la película, este peso tuvo que ponerse sobre los hombros del personaje de Ofelia, por eso le cambié el nombre por el de Elvia, porque es alguien totalmente diferente, pero además, por otra razón, y es que la historia en sí, la construcción de la historia (ya que

hablo de construcción del personaje puedo hablar de construcción de la historia) también la construí, al igual que los personajes, de una manera diferente para que funcionara bajo los parámetros de la estructura clásica del guión.

El padre, por ejemplo, en la vida real, fue quien tomó la iniciativa en ayudar a la mujer, pero yo le di esa característica de fortaleza y de iniciativa a la madre. Eso, hablando en términos de actitud, ya si nos referimos a la caracterización, si ustedes ven la película, se dan cuenta de que el personaje de Ofelia es más grande físicamente y más atleta que el padre de familia, y esos son elementos que también influyen en la percepción del espectador. El mensaje que esto comunica es el de un personaje fuerte con el que uno siente empatía, ella era la cabeza de familia en ese momento.

Otro de los elementos fundamentales de la construcción del personaje era la manera de hablar y lo que dice. Para mí fue muy difícil inicialmente porque quería conseguir un personaje natural, no quería un actor para este personaje, pero por la dificultad del papel, no solamente por la manera cómo se filmó la película, sino por la dificultad de tener que sostener un peso tan grande por tanto tiempo, fue imposible para mí trabajar con personas naturales sin experiencia de trabajo con su cuerpo. Así que tuve que utilizar una actriz profesional, cubana, Mérida Urquía. Ahí hubo también mucho trabajo para conseguir cambiar totalmente su acento cubano, la velocidad con la que hablan los cubanos, la inflexión de las palabras, el movimiento de la boca, y la manera particular de hablar de Ofelia, para lo que Mérida fue a estudiar a los campesinos (la película se filmó en Villeta) para ver cómo hablaban.

Luego había otros personajes, los niños y los criminales del principio, que esos sí eran reales, lo que le daba un sabor más real y una sensación más real a la película. Pienso también que el guión, de la misma manera como la construcción de un personaje es algo que es alterable, por lo menos desde mi punto de vista, es algo totalmente alterable. Por mi manera de trabajar, al menos, es algo que se puede alterar, y en el momento de llegar al set de filmación, se pueden ver nuevas opciones. Eso pasó, por ejemplo, con la niña de "PVC-1". Ella tenía unos vestidos que se ponía todos los días. La película se filmó cuatro veces de principio a fin, y para la toma final, la película que quedó, la del jueves, ella llegó llorando y me dijo que se le había olvidado traer su ropa y que había llegado directamente del colegio. La película se empezaba a filmar a las once de la mañana, y ella llegó a las diez, después de estar una hora en el colegio, con su uniforme de colegiala, una niña de 6, 7 años y quería llorar, estaba lista a llorar porque se sentía muy mal, que había sido irresponsable y que no se

había puesto la ropa de ese día. Sin embargo, yo me di cuenta de que, al contrario, era algo magnífico lo que había ocurrido, porque tenía esa ropa de colegiala que yo nunca me hubiera podido imaginar haberla escrito o haberla construido en ese momento, pero que tenía mucho sentido. Por cosas como esa, a veces pienso que existe cierta arrogancia al tratar de construir personajes porque uno no es Dios, por eso, me parece mejor tratar de ir a la realidad, a todo lo que es real. Esta niña, por ejemplo, proporcionó una realidad muy grande. Uno tiene que ser abierto a la construcción del personaje hasta el final, las lágrimas de la niña... yo no le dije nada en ese momento a ella, no traté de consolarla porque sabía que al final de la película, en el minuto número 85 de la película, cuando se estuviera terminando el casete, ella tenía que llorar, y si yo le hubiera dicho algo en ese momento, ella hubiera soltado sus lágrimas, o hubiera alterado su estado emocional, así que la contuve y le dije: espérate y después, apenas se acabe la película hablamos. Entonces, en la película, cuando la veo en el plano secuencia, el plano final que era la niña llorando, la niña estaba llorando de verdad, porque creía que apenas acabara la película yo la iba a regañar, pero evidentemente nunca la regañé, simplemente fue un mecanismo de dirección que utilicé.

Y esa es más o menos una mirada general a la construcción del personaje, utilizando como ejemplo los personajes principales de "PVC-1".

Gabriel Jaime Vieira

Ingeniero eléctrico de profesión y fotógrafo profesional, realiza un máster de cinematografía en París y un máster en educación con nuevas tecnologías en Barcelona. Ha sido realizador de documentales como "Voces desde la orilla" o "Domingo, tiempo de comunidad" y guionista y realizador de seriales como "La ruta del sol" y "Cinco historias en construcción", además de realizador de "Muchachos a lo bien". Es también fundador de Cinemática producciones y El Alma Liebre Films. Actualmente se desempeña como docente de cine y fotografía en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, al tiempo que coordina el equipo de diseño de la Maestría en cine, que próximamente aparecerá en la misma universidad.

Yo tuve la suerte de formarme con Jean Rush. Lo menciono porque cuando yo llegué a París a estudiar cine, tenía la sensación de haber botado cinco años estudiando ingeniería, y Jean Rush es ingeniero, y se le considera hoy el fundador del cine de verdad al que hoy le rindo un homenaje. Otro de mis maestros fue Éric Rohmer, quien nos compartía en clase sus apuntes fílmicos. Para la construcción de un personaje, él llevaba

a clase sus segmentos de súper 8, en esa época andaba rodando "Paulina en la playa", y nos mostraba cómo él se iba con sus actores, ya en un casting bastante decidido, bastante definitivo, a buscar lugares, a buscar atmósferas, a que se expresaran y evolucionaran delante de la cámara para él ir completando lo que se puede llamar, una construcción de personaje ayudado por los mismo actores. Yo regresé formado en esa ortodoxia del cine de verdad, el que se basa en el plano secuencia como elemento narrativo fundamental. Jean Rush no concebía que un realizador pudiera cortar un plano, para él la realidad era la realidad en el tiempo en que existe, por eso, la mayoría de sus películas sólo tienen cortes cada 11 minutos, cuando se le terminaba su bobina de 16 milímetros, y ahí reside gran parte del secreto de la fuerza de sus películas.

Para hablar de los personajes voy a basarme en "Voces desde la orilla", una película del año 89, que duramos 3 años haciéndola, y a la que yo defino como una sinfonía visual. Todos han hablado de un personaje de carne y hueso, o de muchos personajes de carne y hueso como protagonistas, sin embargo, yo me he enfrentado varias veces en mi trabajo a personajes menos concretos, me explico. Cuando a mí me piden "Voces desde la orilla", fue un encargo de la televisión suiza, la petición fue muy puntual (si bien tuve la suerte de contar con una interlocución muy flexible, muy humana del director de SUIZ EIT en esa época): necesitamos que muestre la realidad de las industrias de extracción en el Chocó colombiano, que son la madera, la pesca y el oro. Así que me fui 25 días a flotar en el río San Juan, en el río Calima, sin más precisión que esa. Mi personaje era el río, y mi personaje era la manera cómo se organizaba el saqueo del Chocó, de forma legal o no tan legal, en todas esas manifestaciones de la industria, y era buscar, ahí sí, las voces que representarían ese saqueo, los líderes, negros, indígenas, puestos a pelear entre sí por los blancos para poder saquear con mayor facilidad. Todo eso quedó muy claramente plasmado en la película.

Llegados aquí quiero puntualizar algo sobre la metodología de trabajado para la versión final. La música la hizo Luis Fernando Franco, y el texto lo escribió el antropólogo William Villa, un gran conocedor e investigador de esa región, poeta además. Yo le entregué a Fernando, y le entregué a William, dos horas de pre montaje que para mí daban un sentido de lo que pasa en esa región, y se las di como borrador de trabajo. Como director puse unas condiciones: no quería mucho texto narrado porque ya las voces de los testimonios eran suficientes, quería que el río respirara, que la selva respirara, porque ese es un río muy particular, en él que hay un ritmo humano muy particular, no sólo hay extrema pobreza en el sentido literal, sino que hay una lentitud, a ese abandono económico se le suma una lentitud. Usted se demora más o menos cinco minutos para saber si el río

San Juan va para allá o para acá, con eso se lo digo todo, y en esa masa de agua vive y trabaja toda esta gente. De esas dos horas salió la primera idea de música, insisto, porque aquí el personaje es también musical, es decir, la sonoridad propia del río, de las motosierras, de las dragas. Todo esto sumado a una música estupenda basada en sonoridades locales, y un breve texto que impulsa la historia.

Después hicimos "Decide el gobierno que los indios no existen", un título tomado de un texto de Eduardo Galeano. Ahí el personaje era una cultura real, la de los indios zenúes, los únicos indios que no tienen lengua propia en Colombia, pero que no quieren dejar de ser reconocidos como indígenas. De nuevo fueron dos años de convivencia en el resguardo de San Andrés de Sotavento, viviendo con ellos la fiesta, la represión de los terratenientes, el terrible y cruel verano, al igual que el invierno, para sacar de allí una película que recreara ese grito anónimo, de una cultura que fue privada por el blanco de su más íntima identidad: su propia lengua.

Quiero contarles otro episodio muy particular. Un día estaba yo en Cinemática y recibo una llamada de una vocecita muy débil de mujer que me dice: ¿usted es Gabriel Vieira?, y yo, sí. A usted es al que yo busco, porque quiero que usted presente mi exposición de pintura, y yo le dije, señora yo no soy presentador de nada, yo hago películas. Y ella dice: usted hace películas... ¡ah, qué interesante!, venga y conozca mi obra. Me voy a casa de esta señora, Silvia Tirado, la de la vocecita chiquita, y me abre la puerta un ser de casi dos metros, gordísima. Ella tuvo la misma sorpresa conmigo: ¡ay, yo esperaba un viejito! (no era tan viejo en esa época). Todo esto para decirles que cuando yo entro al taller de Silvia Tirado y veo su obra me sobrecogí porque eran un montón de personajes muy extraños, en ropas muy extrañas, exhalando, evidentemente, una especie de gran misticismo y ella me cuenta su historia: es que a mí (me lo decía con cierta vergüenza todavía), a mí me dictan esos cuadros. Y empieza una película muy extraña que se llama "Los caminos esenciales" en donde yo me voy a vivir con esta señora un mes, y a verla pintar en sus trances místicos, cómo llega el boceto, cómo se convierte en una obra final y luego, a la hora de montar, pues venía la pregunta de qué protagonismo le doy al personaje, y qué protagonismo le doy a su obra pictórica.

En este recorrido rápido de versiones de personaje, y versiones de relación con el personaje, hay otro caso que quiero relatar, y es que conocí una obra, digámoslo así, un hogar de niños en una población cercana a Medellín que se llama el "Hogar Palestina". Lo conocí y me interesó particularmente como documentalista, de manera que me fui con ellos un mes a vivir allá y empecé a hacer cámara inglesa, yo la llamo así, cuando

uno para aproximarse y volverse invisible, graba sin cinta. Entonces, yo hacía todas las preguntas, todos los interrogatorios minuciosamente, anotaba muchísimo, tenía mi cámara sobre el trípode, y me sentaba con cada uno de esos jóvenes, niños, niñas, con historias de vida absolutamente escabrosas, a escucharlos, y ellos creían que yo los estaba grabando. Luego me iba a todos los rituales que ellos tenían de comunidad, de convivencia, y también ellos creían que yo los estaba grabando, de manera que hacían todas las piruetas, las monerías propias de la cámara como algo nuevo... y más o menos al décimo día, empecé a grabar realmente, cuando yo ya era bastante invisible para ellos. Terminé de estar con ellos un mes y empecé a montar, y cuando llevaba veinte minutos de montaje me dije: esto no es lo que yo viví allá. ¿Por qué lo digo? porque ahí nace mi primer proyecto de largometraje: "La república". Estoy trabajando en él, cuando me pasó eso que usted de pronto siente que hay un género, o que hay un lenguaje en el que ya no se siente cómodo, de manera que yo no me siento cómodo relatando esa experiencia como documentalista, ya necesito la ficción, necesito contar una historia que muestre la relación de dos de esos niños con los jóvenes que decidieron guardarlos, guiarlos, y que es una historia muy interesante. De ahí viene la fuerza de la ficción, cuando usted necesita comprimir el tiempo, cuando usted necesita contar los flash back, los flash forward, cuando usted necesita entrar en una tensión dramática, algo que no puede encontrar en el documental. Ahí yo siento que entra la ficción y el personaje de ficción con todas sus características.

Desde la academia, y con esto cierro por redondear con el tema propuesto acá, desde la academia nosotros buscamos inyectar en el estudiante personajes: primero creíbles, que tengan unos rasgos físicos, socioculturales, hábitos y demás, consecuentes con su rol; segundo, unos personajes que rápidamente le digan al espectador hasta dónde son capaces de algo, qué tan bueno o qué tan malo, si es que se pueden usar esas palabras. Por ejemplo anoche me reí mucho en la película, desde la primera escena, Bernardo aparece acostado con la mujer de su hermano, esos son indicios de conducta, de rasgo de personalidad, de caracterización de personaje, que dan una pista para que usted tenga una valoración y una apreciación sobre él, lo mismo en la película de "El arriero" en la que se ve muy claro de qué es capaz cada personaje en juego, y el hecho de que el espectador sepa rápidamente qué tan cruel puede llegar a ser, qué tan humano, qué tan bondadoso puede llegar a ser alguien. Víctor acaba de leernos en cinco líneas lo que caracteriza a Sangre Negra, es eso, de qué es capaz ese hombre, y ahí es donde se amarra el público, donde se produce la identificación del público con el personaje, que me parece que es un punto importante para tratar.

Carlos Henao

El objetivo de este encuentro hoy era básicamente hacernos una pregunta: ¿Se puede enseñar desde la academia a construir un personaje o buenos personajes? Yo creo que vamos a ir resolviendo esta cuestión, si bien no de una manera categórica, pero a partir de las preguntas que ya están llegando a la mesa. La primera es una pregunta metódica: ¿Qué surge primero: el personaje o la historia?

Jorge Goldemberg

En rigor, no creo que haya un modo de determinar qué es lo que surge primero, además, es sólo en los fines metodológicos que podemos escindir personajes de historia. Cuando nosotros decíamos, bueno, esta secuencia de presentación de personajes, estamos diciendo una falacia, el personaje se presenta actuando, se presenta en situación, se presenta en lo que decide, en lo que hace, en lo que se manifiesta. Un film nunca es la ilustración de un carácter acabado que está fuera del film, está presente en la acción, en lo que hace, en lo que no hace, en lo que decide, en lo que no decide, de modo tal, que me parece que es muy difícil establecer esto en cada proyecto. Cada autor sabe cuando tuvo la primera intuición de ese proyecto, y puede que esa primera intuición fuera un personaje, es posible, pero no el abstracto, es casi imposible concebir un personaje fuera de lo que hace, ejecuta y vive, como vivimos todos en el mundo.

Otra noción en la que voy a insistir hasta que me peguen, es que es imposible concebirlo fuera de un procedimiento narrativo-específico. Y con esto, voy a plantear acá un punto polémico con respecto a lo que dijo Gabriel, y es que la identificación no es la única poética posible, no es el único modo de plantear la posibilidad de un discurso cinematográfico.

Víctor Gaviria

Como les decía ahora, yo nunca he sido consciente del personaje. Yo siempre ando metido en las acciones, en lo que está pasando, porque estoy reconstruyendo de una manera como etnográfica o sociológica unas acciones. En general, tengo la impresión de que en la realidad, o en la experiencia de vida que tenemos como personas, no somos personajes de nosotros mismos, o sea somos una serie de opciones que se manifiestan pero que no creo que tengan coherencia. El concepto de personaje a veces es muy convencional y conduce a una unidad muy pasiva en la película. A mí me parece mejor entender que el personaje es alguien que aparece de vez en cuando, como una luz intermitente, y que muchas veces los personajes están eclipsados, o están en función de una acción

que los hace actuar, pero no necesariamente los hace ser conscientes del personaje que son. Entonces, tengo la idea más bien de que en las acciones que uno va trabajando, el personaje a veces se manifiesta, y a veces se esconde y que, por lo general, los personajes, más que mostrarse tratan de esconderse, es decir, se expresan intermitentemente y muchas veces expresan un deseo de esconder lo que son.

Ahora estoy tratando de saber quién es el personaje que le dicen “el animal” para el nuevo guión que estoy escribiendo que se llama “Aníbal el animal” y la única manera de conocerlo es a través de pequeños rasgos que voy recogiendo en las entrevistas, cosas como que el hombre tiene una gran locuacidad para imponer su punto de vista a todo el mundo del barrio, o que se la pasa gateando a las muchachas a través de las paredes de los solares de las casas, que juega fútbol incansablemente durante una tarde entera y manifestando siempre prepotencia porque es un hombre grande y alto. Esas pequeñas cosas que voy sacando del personaje y que me las van diciendo muy concretamente, a partir de las entrevistas, es lo que se va configurando como el personaje, pero como un personaje que está en acción. Yo no sé muy bien qué significa, quién es él, yo creo que solamente el espectador, al final, puede sacar sus conclusiones a partir de todas estas acciones del personaje.

Camila Loboguerrero

Sí, yo estoy de acuerdo con Víctor. La película no nace del personaje aun si fuese el caso de “Maria Cano” que teóricamente es un personaje. ¿Por qué me interesa ese personaje?, por sus acciones. Es decir, desde Aristóteles no lo están diciendo: el personaje son sus acciones y Víctor dijo una cosa todavía más bonita, que el personaje es, además, su contexto, no se puede partir de un personaje para fabricarlo artificialmente: temperamento sanguíneo, no sé qué, sin acciones no hay personaje, y no hay historia.

Spiros Stathoulopoulos

En mi opinión, cualquiera de las dos opciones puede ser. Primero puede venir la historia, o primero puede venir el personaje, no tengo ningún problema, no hay ninguno que venga primero que el otro; ¿Qué vino primero la guerra de Troya o Aquiles? Cualquiera de los dos puede venir primero porque para la guerra de Troya se necesita un héroe como Aquiles y un héroe como Aquiles solamente puede librar una guerra como la de Troya.

Gabriel Vieira

Desde la teoría dicen que el tema es igual al personaje con una historia en un escenario. Si esa respuesta sirve, podríamos devolverse un paso y decir que tal vez lo primero que ocurre en nuestra mente es el tema. Ejemplo, cuando a mí me dicen: ¿quiere hacer una película sobre el saqueo en el Chocó?, yo puedo querer o no querer, si ese tema cala en mi cabeza empiezo a buscar la historia y el personaje.

Carlos Henao

Esto puede juntarse con la siguiente pregunta que tengo acá y que es muy contundente: ¿Por qué un personaje debe tener conflicto?

Jorge Goldemberg

Ese no es un deber puesto desde afuera, no es algo porque sí. En nuestro horizonte está la producción de una verdad, de una estación de verdad que nunca está garantizada a priori. Cuando Víctor decía bien que el personaje se manifiesta y se esconde, un modo de manifestarse es esconderse, justamente, porque el personaje no es la ilustración de una cosa acabada a la que le voy a poner imágenes para demostrar, no, lo que estamos buscando es una producción de verdad, sea cual sea el procedimiento, y la verdad es el conflicto que supone la existencia misma. No hay situación en el mundo que no suponga un orden conflictivo, nada, incluso si queremos reducirlo a lo mínimo, a las células que se empiezan a morir apenas estamos echados a rodar en este mundo. Entonces, no es un artilugio ni un truco de manipulación. La noción del conflicto es connatural a la materia que estamos tratando, sólo que los modos de encarar esto son infinitos, son inacabables. Entonces, el personaje no es la ilustración de unos rasgos que están fijos para siempre y que uno los escribe en plan: ahora voy a demostrar esto, ni es la ilustración de un conflicto que está fuera de él. Si metodológicamente yo digo: voy a definir un conflicto, ahora voy a inventar acciones para demostrarlo, estoy perdido. El problema es que nunca podemos determinar todo, cuando nace, nace con la intuición.

Yo escribí una película de Ricardo Larraín que se llama "La frontera". Ricardo Larraín llegó a Buenos Aires con tres horas de video salvaje filmado en el sur de Chile (ya antes me había mandado un material que era una obra de teatro y del que yo le dije: para mí esto es un edificio sin puertas, ni ventanas, no sé cómo entrar, ni cómo salir), entonces, viene a Buenos Aires con tres horas de video salvaje filmado en la zona de Puerto Saavedra y me dice: quiero hacer una película aquí, una película que sea un

Macondo frío, y yo diciendo que no, y que no, y que no, hasta que acabé diciendo que sí, pero sin saber en qué me estaba metiendo. Entonces, los personajes empezaron a aparecer, pero eran unos personajes que no explicaban nada de sí mismos, que habían sido registrados por Ricardo en ese documental, en ese registro, decir documental ya es hablar de un discurso organizado y esto era un registro primario, salvaje. Y de ahí, el borracho que se le acercó en la balsa cuando él cruzaba el río, se convirtió luego en el ayudante del buzo, un borracho que se muere en la segunda secuencia del film por ejemplo. Lo que no podemos es determinar absolutamente cuando empieza la configuración, qué es lo que nos está llamando para que este personaje se presente, o no se presente, nunca es un carácter acabado al que luego le vamos a dar una ilustración, pero conflicto es sinónimo de existencia, así que...

Víctor Gaviria

Yo sí me he encontrado a veces con elementos que son del carácter del personaje, que no se reducen únicamente a las acciones. No estoy contestando lo del conflicto, pero lo voy a contestar en este sentido: estaba haciendo la historia de una señora que se llama Bernardita a la que le ocurren una cantidad de cosas y ella, desde el comienzo, en ese barrio hiperactivo, en estos barrios nuestros, hiperactivos, ella quiere hacer una pausa en el camino y poder bautizar a sus nietas. Yo reconstruyo toda la historia de ella, todo lo que le ocurre, pero siempre me encuentro con un rasgo del carácter de ella que es cíclico, que es reiterativo, que es una nube de insatisfacción y de conflicto que la rodea a ella, y es que ella es un personaje que todo el tiempo está pensando que están hablando mal de ella, que la están criticando porque no ha sido capaz de llevar a buen término la educación de sus hijos, porque uno es sicario y la otra prostituta, y ella todo el tiempo está exigiendo, pidiendo, reclamando, quejándose, y está todo el tiempo con el temor de que la señalen, que encuentren en sus conductas comienzos de su locura. Entonces, es la primera vez que me encuentro con una serie de acciones que están, como una especie de tormenta, de nube negra, rodeando al personaje y que la acompaña todo el tiempo, y ahí sí me digo: este personaje tiene un carácter que es paralelo y antecede a las acciones, o las acompaña como si fueran otras acciones cíclicas que ocurren alrededor de su personalidad. Esos son conflictos que he encontrado, o sea, el mismo carácter, nunca había interpretado eso porque, por lo general, siempre lo que definía a los personajes era lo que les ocurría, pero aquí me encontré con que en los personajes, habían ocurrido anteriormente unas cosas que habían creado un carácter que todo el tiempo estaba manifestándose como un constante conflicto con su entorno.

Gabriel Vieira

A mí me parece que si hablamos de conflicto desde la enseñanza del guión, o desde la enseñanza de la realización hay que decir que este es inherente a la ficción. La ficción avanza con base en conflictos, en tramas y subtramas, y ya que estamos frente a un público joven interesado en escritura de guiones, hay que decir que nosotros, en la academia, buscamos recetas, buscamos atajos, buscamos caminos que otros nos proponen para escribir mejores historias o, al menos, para llegar más rápido a algo interesante.

Nosotros, por ejemplo, seguimos el trabajo de Vladímir Propp en su libro "Morfología del cuento". Vladímir Propp, para decirlo cortico, estudió muchísimos cuentos de la literatura universal, cuentos de aventura, cuentos de hadas, digámoslo así, y él descubre y propone 31 pasos. Lo asombroso es que se atreve a que esos pasos sean contados, sean finitos, pero más asombroso es todavía que él sostiene que en la inmensa mayoría de relatos universales, esos pasos se siguen en ese orden. Eso como ejercicio de clase es fascinante, por ejemplo, mis estudiantes esta semana me deben entregar una historia que ocurre en la India en el siglo XIX sobre la ocupación británica en ese país, y deben seguir, al menos, 10 de los 31 pasos de Propp. Bueno, Propp dice que hay una carencia, hay un personaje que tiene algún tipo de carencia, o la tienen su comunidad o su sociedad, y esto produce un movimiento, un desplazamiento; hay un antagonista que quiere información sobre ese movimiento para causar un mal, y de hecho, consuma una fechoría; el personaje principal reacciona a esa fechoría e inicia un viaje en busca de algo que termina en algo parecido a un combate, y en el triunfo del bien sobre el mal en los cuentos clásicos. Esas semillas que aquí estoy resumiendo de manera excesivamente breve son, repito, atajos, eso no es ni bueno, ni malo, pero yo he encontrado que, por ejemplo, yo le digo a los estudiantes: escríbanme una historia de un robo siguiendo 15 pasos de Propp, y les confieso, me maravillo de lo que me llega una semana más tarde como propuesta inicial, de ahí para allá, todo el trabajo que se quiera, pero son detonantes, son iniciadores de algo en la cabeza, porque ya hay una organización probada, demostrada, en ámbitos como la literatura universal.

Carlos Henao

La siguiente es una pregunta para Camila: ¿el personaje lo crea el guionista o se encuentra en la realidad?

Camila Loboguerrero

Pues yo creo que el guionista parte de la realidad, pero que el personaje lo crea el guionista, lo acompaña, digamos, en su desarrollo, es un ir y venir permanente entre la realidad afuera (si es que existe la realidad de afuera) y quien lo está creando. Es decir, porque creo que dije como que sí y que no, y todo lo contrario. A partir de la realidad, el guionista comienza a trabajar ese personaje y ese personaje, a mi juicio, comienza a andar solo por sus acciones, comienza a construirse, pero sí que ha partido de la realidad.

Carlos Henao

Aquí hay una pregunta que es para todos. Vamos a empezar con Jorge: ¿nos pueden hablar un poco sobre la construcción de la voz del personaje a través de los diálogos?

Jorge Goldemberg

A riesgo de ser pesado y reiterativo, la respuesta sería, sí, se puede. Parte del perfil de un personaje, de su existencia en una narración, lo integral, son los diálogos. Ahora bien, de la naturaleza de esos diálogos, desde la morfología, hasta el ritmo, hasta el tempo, hasta el volumen de este aspecto del discurso que es diálogo, depende radicalmente su posibilidad de generar verdad y sentido. Eso es algo que depende de cada uno de los procedimientos elegidos para construir ese discurso. Por dar un ejemplo, en la poética de Jacques Tati el personaje de Monsieur Hulot, ese personaje recurrente en la filmografía de Jacques Tati, en ese personaje sería absolutamente inverosímil una carga discursiva, eso sería asesino. Pero si yéndome a otro extremo, tomo una película de Denys Arcand, un director canadiense, en "La decadencia del imperio americano", por su naturaleza, por su procedimiento específico, sería absolutamente falso que esos personajes no fuesen muy discursivos. En consecuencia, una vez más todo lo que puedo decir es que no hay una respuesta unívoca a una pregunta como esta. Los diálogos forman parte necesaria de la consistencia de un personaje, pero la naturaleza de esos diálogos no encuentra fundamento más allá, o encuentra su mayor fundamento, si se quiere, en el procedimiento específico bajo el cual están contruidos.

Gabriel Vieira

A mí me encantan las preguntas que tienen que ver con sonido, porque a veces se nos olvida un poco que las películas no son sólo imagen. El diálogo es uno de los canales sensoriales posibles, un personaje es

igualmente elocuente en el silencio que en la palabra, y trabajar sobre los silencios es muy impactante. Tengo una anécdota para contarles y es que vi una película, no recuerdo el título, que me impactó muchísimo. Era un documental que quería mostrar la situación de las prisiones británicas, pero lo asombroso de ese documental es que toda la película era cantada. Ustedes no se imaginan lo que uno puede sentir cuando el director de una prisión, estoy hablando de un documental en el sentido de que cada quien representaba su rol real en la vida real, cuando el director de prisión, cantando un rap compuesto por él y ayudado por un músico que asesoraba la producción, narra lo que para él era el drama de saber que la mayoría de sus presidiarios iban a reincidir, que su cárcel no era solución de nada, y lo mismo los guardas y los presos, todos contaban su historia cantando y bailando lo que se les antojó componer y arreglar. Esa película es muy extraña, pero créanme que esos 50 minutos de escuchar las historias, sólo en el canal sensorial de la canción y el baile, era de un realismo mucho más fuerte que si hubiéramos escuchado al director diciendo: sí me preocupa que los muchachos... ¿Si me explico? Esos canales del diálogo pueden ser de muchas formas.

Camila Loboguerrero

A veces tendemos a resolver muchísimas situaciones por el diálogo, y a veces los personajes hablan más de lo necesario. Es una tendencia que quizá nos viene de la televisión donde todo está resuelto a base de diálogos. Yo acabo de ver una película uruguaya que se llama: "Gigante", que fue León de plata en el Festival de Berlín este año. Trata sobre un gorila celador, digamos, la persona encargada de ver los monitores de televisión de un supermercado, como decir un Carrefour, y realmente en la película hay nada, dos o tres diálogos, y no se necesitaban más y es maravilloso, es decir, la expresión corporal y sus acciones remplazan unos diálogos que serían inútiles.

Víctor Gaviria

Cuando yo pongo a improvisar a los actores, lo que en general ocurre es que ellos, en los diálogos, dicen quiénes son, y muy poco dicen qué van a hacer ni para dónde van. A mí me parece muy importante que los diálogos sean como una especie de nubes que rodean al personaje, pero que generalmente digan quiénes son ellos, y no lo que van a hacer. Lo que caracteriza los diálogos de televisión, por ejemplo, es que los personajes siempre dicen lo que van a hacer, y eso le da un sentido muy lineal, o sea la gente cuando habla, y uno cuando habla en la vida real casi siempre está diciendo quién es uno y qué está sintiendo en ese momento con respecto a la persona que está frente, y en el fondo, lo que se está

haciendo con eso es dar elementos para ser querido o ser odiado, pero en general, de lo que se trata es de atraer la atención de la persona que está junto a uno. Entonces esa tendencia a que los diálogos digan hacia dónde va el personaje, qué va hacer, qué pretende hacer, etc. es muy peligrosa.

Carlos Henao

Una pregunta para Víctor: atendiendo a lo que usted dice de la necesidad de que sus historias requieran personajes estereotipados ¿dónde queda la individualidad que enriquece a los personajes de una historia y los convierte en únicos e irrepetibles?

Víctor Gaviria

Yo decía lo de estereotipo no en un sentido peyorativo del estereotipo, sino en el de que muchas veces somos personajes de unos relatos estereotipados, que en muchas ocasiones se nos coloca en unos roles particulares. Cuando decía que en "Sumas y restas" yo trabajé el estereotipo del traqueto, del patrón, usé ese estereotipo, vuelvo y repito, en el sentido en que obedece a unas relaciones sociales profundas y que me parecía que esos estereotipos son personajes importantes, con el peligro de que la gente no lea sino lo más exterior de ese estereotipo. Yo no creo que exista, no sé si existe, un personaje aislado de esos estereotipos, no sé si exista, digámoslo, esa persona única, irrepetible. Yo creo que esa subjetividad de ser único e irrepetible es algo hacia lo que tiende el personaje, a lo que tiende uno como persona, a buscar un momento donde se exprese y se libere uno de la alienación en la que vive. O sea, yo pienso que el personaje vive alienado, vive sin saber quién es, es decir, está esperando, durante todo el día, aquellos momentos donde él se revele como único e irrepetible. Esos momentos pueden existir, pero son muy pocos durante el día de una persona, son muy pocos durante el desenvolvimiento de un personaje, y son pequeñas epifanías de un personaje, es decir, cuando el personaje sabe quién es, qué es, porque, de resto, él está alienado en unas acciones que no lo llevan a saber quién es.

Carlos Henao

Hay una frase de Jean Claude Carrière, que a mí se me ha quedado grabada, y que dice que los personajes siempre tienen los ojos vendados. Es decir, los personajes no necesariamente son conscientes de sí mismos y no tienen la consciencia que puede tener el guionista con relación a lo que el personaje está buscando, porque todos en la mesa han coincidido con un elemento clave y esencial de la dramaturgia, o así lo interpreto yo, y es que, consciente o inconscientemente, un personaje siempre está

buscando algo, siempre está en esa necesidad de buscar algo, y que esa necesidad de buscar algo, de lograr algo, de tener un objetivo es lo que, de alguna manera, se va definiendo a través de la acción.

Hay una pregunta para Jorge que tiene que ver con el asunto de lo que se construye como una cosa esencial, y es el asunto de la verosimilitud. La pregunta es cómo Jorge construye y entiende el concepto de la verosimilitud en los personajes.

Jorge Goldemberg

Voy a terminar realmente repitiendo lo mismo. No hay, por lo menos mi punto de partida es que no hay una verosimilitud garantizada a priori. Hay un efecto de verdad que uno busca producir en la pantalla, busca producir en la obra terminada, la palabra cine es tan generosa, alberga experiencias y procedimientos tan diversos, que yo no podría asegurar un modo de construir la verosimilitud. Yo puedo decir: no hay un relato sin ley, sólo que la ley la establece quien está narrando, establece sus límites, las puertas que abre y las puertas que cierra. Si siendo fiel a esos límites, además logramos construir un discurso verosímil, pues está muy bien, sólo que no podemos buscar una garantía afuera, porque hemos usado mucho en esta mesa la palabra realidad, y la realidad no es autoevidente, por lo menos desde mi punto de vista, lo que llamamos realidad y no tenemos más remedio que llamar realidad, es aquello que está como fuera de nosotros mismos, pero en rigor constituye un sistema que nos incluye, incluye un punto de vista. El hecho de que nosotros podamos ir a hacer una investigación, que trabajemos con personajes, por ejemplo, que vayamos a pesquisar en la experiencia del mundo que está afuera de nosotros, no anula nuestra mirada, la incluye.

En consecuencia, no hay una garantía de verosímil, porque yo no puedo explicarle a nadie a la salida del cine: no, no, esto es verdadero porque mi tía hace exactamente esto, no. Es verdadero porque lo construí verdaderamente con los materiales con los que estoy construyendo, sea cual fuere el procedimiento, sea el procedimiento con el que trabaja Víctor, que construye un verosímil absoluto. Pero yo, para empezar a polemizar digo: la garantía de lo verosímil que hay en tus películas está dada porque tú eres muy riguroso en tu procedimiento, no porque yo pueda decir que esto es verdadero porque lo comparo con la realidad, con la realidad vista por mí, por la realidad de mi punto de vista. No, es verdadero porque es consecuente consigo mismo, porque hay una poética cuyas leyes están absolutamente respetadas en tu discurso, porque tú seleccionas. La realidad no tiene un tiempo, no tiene una óptica, no tiene un corte, así sea como para seguir polemizando con lo

que decía Jean Rush, pero Jean Rush elegía una objetivo, elegía un punto de vista y la película bueno, a los 11 minutos se terminaba el magazín y la mirada de Jean Rush era tan determinante como el material que estaba frente a él. La realidad no tiene profundidad mayor o menor de campo, decides tú porque es tu mirada, y ser consecuente con ello es, a mi juicio, uno de los elementos, no el único, que sostiene la capacidad siempre inquietante cuando se consigue verdad en el discurso.

Tú acabas de dar un ejemplo y me parece extraordinario, el de este documental donde los personajes cantan y resulta que es de una verosimilitud extraordinaria. No hay un modo garantizado a priori, no lo hay, no hay garantía, la garantía es el rigor de nuestro propio procedimiento, el no enfeudar nuestra mirada en la conveniencia, no enfeudarla, no vender nuestra mirada a favor de lo que puede ser más o menos agradable o más o menos aceptable en la circunstancia en la que estamos viviendo. Estamos tratando, ni más menos, que de capturar una verdad, y eso es una tarea ardua.

Carlos Henao

En relación con esa búsqueda de la realidad, o la verdad, hay una pregunta para Spiros: ¿Cómo se trabajó con la actriz para que se mantuviera dentro del personaje durante todo el plano secuencia, para que no perdiera la tensión ante cada situación que se presenta?

Spiros Stathoulopoulos

Lo más importante era que la actriz no sintiera la intervención de la cámara, y que no hubiera nadie que le estuviera dando ni diciendo qué tenía que hacer en algún momento determinado. Cando nos reuníamos para empezar la película, a las 11 de la mañana que yo empezaba a filmar, lo que yo hacía era decirles a los 50 actores que se fuera cada uno vivir a su lugar. Entonces, se distribuían a través de los 5 kilómetros donde se filmó y cada uno hacía lo que tenía que hacer, el ejército hacia lo que tenía que hacer, los hijos hacían lo que tenían que hacer en la casa: el hijo se bañaba, la hija cocinaba, el papá limpiaba o hacía lo que fuera, y la actriz, lo que tenía que hacer en el momento era estar en la casa alimentando los pollos. Entonces, lo que ocurría era como un efecto dominó con la banda de criminales, ellos eran los que hacían reaccionar a los actores y a la actriz (y ahí respondo la pregunta) de una forma natural, sin necesidad de que hubiera alguien con un walkie-talkie o haciéndole una señal. No tenía sentido hacerlo de esa manera, porque la sacaría de la realidad, así que esa fue una de las maneras principales cómo se

empezó a afrontar la realidad con la actriz en el momento en el que se introdujo en la película.

De ahí en adelante ella era sorprendida de una manera real porque no sabía el momento exacto en el que iban a entrar los criminales, sabía más o menos que yo iba a empezar a filmar a las 11, pero yo le había quitado el reloj para que no supiera la hora, ni en qué momento íbamos a llegar para que su reacción fuera real, y a partir de ahí sus emociones y sus reacciones son muy naturales.

No hay ningún mecanismo que trate de mantener la realidad de ella en el plano secuencia, simplemente es una reacción, o sea, actuar es reaccionar. Antes de seguir con esto es importante lo que voy a decir: la actuación de un personaje no es sólo lo que dice, sino también lo que hace, y lo que hacía la actriz era realidad, más aun en un plano secuencia, ¿por qué? porque desde el momento en el que la sorprenden a ella, y ella empieza a correr por la selva y por el monte, la actriz se estaba cansando de verdad, y entonces la respiración, cuando hiperventilaba, cuando respiraba y se agachaba y escupía, a veces, del cansancio, eso era real. Otro de los mejores ejemplos es por ahí en el minuto 60 de la película, en el que está escrito en el guión que se tenía que tomar una botella de agua, que entre otras el guión en esta película tenía que ser muy preciso por lo que era un plano secuencia, cuando ella se tomó el agua, se la tomó de verdad, se la tomó con sed, no estaba pretendiendo mostrar que tenía sed, no era una actriz pretendiendo actuar, pretendiendo: tengo sed, voy a tomarme este vaso y tratando de mostrar que tengo sed, sino que estaba que se moría de la sed porque estaba a las 12 del día, con ese tubo de pvc con peso adentro, desde hacía 60 minutos.

De esta manera se mantuvo el personaje en el plano secuencia, era más que todo cansancio, era más que todo reacción. Se sometió a una realidad, el plano secuencia somete a realidad, muestra realidad. Entonces, la pregunta que se hace, que cómo se mantiene la tensión en el plano secuencia, precisamente es con el plano secuencia que se mantiene la tensión de la mujer.

La segunda parte de la pregunta era que cómo hacía para reaccionar ante las situaciones, para no distraerse con las situaciones que se botaran, y eso se hacía controlando el guión, exactamente eso era lo que tocaba hacer, controlar el guión, porque si no se controlaba, era cuando se podía salir del personaje. Y para controlar el guión, tocaba controlar el terreno, ese perímetro de cinco kilómetros en el que se rodó la película. Así que había ejército bloqueando las montañas por razones de seguridad y por

razones de que no interviniera nadie en la película, y al mismo tiempo, el ejército hacia las veces de ejército en la película, entonces mataba dos pájaros de un solo tiro. Así que la idea era controlar absolutamente todo, no podía haber nada fuera de control, especialmente en un plano secuencia, hacer el plano secuencia de dos minutos requiere de gran precisión, entonces, hacer un plano secuencia de 85 minutos requiere de una precisión muy grande.

Carlos Henao

Bueno, yo voy a hacer una cosa aparentemente arbitraria, y es integrar varias preguntas en una y añadir algo que yo creo que es importante que se trate y que se refiere a esa preocupación que tenemos nosotros, desde este encuentro, con relación a si puede enseñar a escribir un guión y a construir un personaje. Yo quiero que los compañeros de la mesa se refieran a lo siguiente: la relación que hay en la construcción de un personaje y lo que se llama estructura.

Normalmente uno encuentra, en las referencias de cursos y de talleres, incluso yo mismo, que los dicto, que hay una compulsión, una necesidad de aprender el concepto de la estructura, y cuando la gente se da a la tarea de investigar la bibliografía y las referencias que hay alrededor de los textos, siempre hay unos que se vuelven biblias, dogmas, que son los textos norteamericanos como Syd Field o Linda Seger. Entonces, al irnos a la literalidad de lo que se encuentra en esos libros, de esos manuales con los que se construye en Hollywood, alrededor de la estructura clásica aristotélica de planteamiento, desarrollo, desenlace, uno encuentra que se habla de puntos de giro, de detonantes y hablan de toda esta técnica manualística que siempre está referida en estos textos. Aterrizando, la pregunta para que reflexionemos alrededor de esa relación personaje y estructura, es: ¿qué tanto sirve enseñar y ser tan literales a la hora de que las personas que están acá y quieren aprender de guión se concentren en ser muy rigurosos en esa estructura de esa manualística que plantean estos gringos alrededor de la estructura clásica de planteamiento, desarrollo, desenlace, y que en la primera media hora tiene que haber un punto de giro, y que al final de la última media hora tiene que haber ese punto de giro? ¿Qué tan efectivo es enseñar a construir esos personajes a través de esa estructura?

Spiros Stathoulopoulos

Pienso que la razón por la cual es absolutamente necesario saber estas leyes, es porque después tienen que romperse sin lugar a dudas. Y si uno las quiere romper, tiene que conocerlas. Yo personalmente, después de vivir

siete años en Los Ángeles, tengo que decir que al principio estos libros que mencionabas como el Syd Field, me maravillaban y me interesaban y los leía todos para ver que todos proponen los mismos esquemas, cada uno con sus propias palabras. Sin embargo, después de leerlos y entenderlos, me doy cuenta de que no hay que seguirlos, sino que hay que conocerlos para no seguirlos, así que en la nueva película que estoy haciendo no los estoy siguiendo, pero es absolutamente necesario conocerlos.

Camila Loboguerrero

O todo lo contrario, es divertido leerlos después de escrito el guión y ver si eso funcionó o cómo está. Yo soy de una generación que cuando yo empecé no existían esos textos, así que no fue el punto de partida de mis cosas. También hay un libro que no se ha nombrado y que es maravilloso, que es el de Doc Comparato, el brasilero, que son unos ejercicios espléndidos. Pero en realidad nadie se puede poner a escribir un guión teniendo como fórmula o como punto de partida a Linda Seger con cómo construir personajes verosímiles y no sé que, cosas así, porque no va a poder hacer nada. Uno tiene que contar su historia y ya, como mucho, ellos son magníficos después para darle a uno la tranquilidad de que sí los rompió o si los obedeció, pero son referentes, a mi juicio, a posteriori.

Gabriel Vieira

Cuando eso tiene que ocurrir en clase, cuando usted tiene un número de semanas para un logro, pues la cosa hay que aterrizarla. Me gusta mucho que hablemos de subjetividad, me gusta mucho que derrumbemos cualquier ilusión de objetividad, tanto en el documental, como en cualquier relato. Todo relato es subjetivo, eso quiere decir que yo no soy nadie para opinar sobre la historia de un alumno mío, yo no soy nadie porque cualquier transformación que yo sugiera a la historia de un alumno es lo que yo haría con su historia, y eso es un entrometimiento grave. Sin embargo, estamos en un proceso formativo, voy a hacer una analogía, yo tengo un hermano y una vez me contó este método que les quiero relatar. Él me decía que una de las cosas que más le había ayudado a él en su aprendizaje de la pintura, fue un ejercicio en donde tenían la modelo en el estudio del profesor y el ejercicio consistía en que tenían 30 segundos sin levantar el lápiz para pintar a la modelo. A los 30 segundos la modelo cambiaba de pose, ellos volteaban la hoja, y empezaban de nuevo, y eso ocurría durante más o menos media hora. Imagínense la soltura que usted puede adquirir en un ejercicio de síntesis tan exacto, tan breve y tan exigente. Cuando yo le pido a mis alumnos, cada semana, que me traigan un relato diferente con modelos o fórmulas como las de Propp, lo que pretendo es, simplemente, un asunto de ejercitación mental (aquí voy a

conectar con algo que no se ha tratado todavía que es el tema del oficio) A mí me encantó una separata que publicó Proimagenes hace poco con las voces de muchos profesionales en este oficio en Colombia, y el común denominador era que en Colombia nadie vive de este oficio, lo que quiere decir que no existe el oficio, es decir, que una persona en Colombia se haga famosa porque durante su vida hizo 3 películas, 5 películas, a mí me parece triste, qué bueno que pudieran ser 60, 80 películas. Ahí es donde yo reconozco la existencia de un oficio.

Entonces, en la academia, ya para cerrar, la labor es enseñar un oficio, cuando terminemos de diseñar la maestría, que es un proyecto que quiero bastante, una de mis ideas es crear semilleros de realizadores, ¿Qué es esa cosa? Es simplemente gente gomosa de hacer, escribir, realizar, actuar, todos los oficios del cine, pero semilleros que puedan estar haciendo, por lo menos, una película por semana, o sea, que en Medellín todos los fines de semana se esté rodando un corto como ejercicio porque si no, no hay oficio. El oficio nace de la continuidad, de equivocarse y reflexionar sobre el error y corregir, entonces, en ese sentido es donde yo creo que la academia puede aportar, ejercicios de creación, ejercicios de volver las cosas costumbre, que a mí ya me haga falta el corto que vamos a rodar el próximo fin de semana, y no es el mío, es el de cualquier compañero del semillero, pero que en conjunto, yo tenga la oportunidad de rodar uno o dos cortos míos cada año.

Víctor Gaviria

Bueno yo creo que estas estructuras de Syd field y de Linda Seger son de todas maneras, digámoslo, un poco ambiguas porque la estructura como tal no existe, es abstracta. O sea, es una abstracción que hacen estos autores, pero no hay ninguna película que la cumpla totalmente de la manera como ellos la dicen, o en otras palabras, esta estructura de los tres actos, los puntos giro y demás, creo yo que no la inventan ellos, sino que hace parte de la profunda psiquis del relato, de esa forma de la presentación, el desarrollo y la resolución. Y creo que a pesar de que estos tipos hayan abusado en su explicación, no la contaminan porque es algo que está más allá de ellos mismos, algo que hace parte, creo yo, de una psiquis del relato muy profunda.

Pero lo interesante es que yo creo que como profesor, uno debería eximirse de tratar de sacar la estructura en su abstracción, y más bien tratar de ver cómo existe en cada película particular, porque en cada película particular es distinta, es decir, son los mismos elementos, pero de una forma distinta, de tal manera que no debemos estar aprendiendo, mirando las películas para extraer esa forma, sino más bien mirando las películas para

ver cómo esa forma se cumple singularmente en cada una de ellas. Yo creo que nosotros, por mirar tanto los tres actos, estamos eximiéndonos de ver cómo realmente funcionan las películas, o sea, es una simplificación que sinceramente nos embrutece a todos. Más bien habría que ver cada película como dicente de esta forma teniendo los mismos elementos. O sea, en general, cuando uno hace un guión y trata de meterlo en esos moldes, no cabe porque es un guión particular. Muchas veces el punto de giro del primer actor dura muy poco, o dura mucho, los puntos de giro son pasivos, activos, no se puede de otra forma.

Yo, por ejemplo, creo que sería muy bueno que los profesores, en un momento dado, buscáramos otras formas también, lo que pasa es que aparentemente no existen, pero uno se da cuenta que las películas se mueven por segmentos más cortos, o sea, esos tres actos son muy largos y en consecuencia pintan un paisaje bastante desértico y muy a grandes rasgos, en donde no se sabe muy bien qué hay dentro de los actos. Así que considero que más bien habría que decir: bueno vamos a trabajar la película en una mirada micro, y ver realmente, a nivel micro, qué es lo que funciona porque, por ejemplo, yo viendo a veces mis películas, digamos "Sumas y restas", yo veo que la forma que tiene es una forma que tienen muchas películas, unos puntos de giro, o unos puntos de acción cada 8 minutos, y más bien esos puntos de giro de cada 8 minutos crean una estructura que no sé muy bien como funciona. Pero lo que creo es que no debemos mirar tanto estos tres actos, porque estos actos son verdad, pero son demasiado generales y nos están haciendo perder una visión mucho más profunda de lo que es una historia.

Carlos Henao

Jorge, yo quisiera que hablaras en particular, tú que también has ejercido el trabajo de script doctor o de asesor de guión, ¿cómo empiezas a interpretar la estructura que te proponen desde una historia que empiezas a conocer?

Jorge Goldemberg

Cuando hago este trabajo de asesor, de script doctor, o como lo quieran bautizar, que es acompañar en el proceso de construcción de un guión que no ha partido de mí, yo creo que lo primero, y de eso depende que yo acepte o no hacerlo, va mas allá de toda noción genérica de estructuras, y es ver si logro compartir el punto de vista narrativo de quien me está proponiendo el proyecto, es decir, si yo tuve algún tipo de zona de contacto con ese universo, con ese modo de narrar, con esa concepción de los personajes que están incluidos, porque si no, mi única intervención

posible sería una intervención literalmente de oficio en el sentido que tú lo decías antes, y a mí personalmente eso no me interesa, para bien o para mal, porque no siempre me ha salido bien, yo creo que he sido script doctor de algunos desastres de los cuales, seguramente, no soy inocente, pero en los que participé siempre con la convicción de que valía la pena.

Por lo demás, creo que el primer movimiento, y lo mismo hago en los talleres, es tratar de ver qué es lo que está viendo el que me hace una proposición, cuál es su mirada. Después, toda intervención que yo pueda intentar tiene que ser desde el esfuerzo de separarme de la película que yo haría, y exigir al autor, intimarlo a partir de su proposición. Es decir, tú estás proponiendo esto, esto está abriendo esta zona de problemas y esta otra zona de problemas, no porque tenga que cumplir con los pasos aristotélicos del relato, sino porque acá tú pones a rodar una situación con personajes, bajo cierta condición, y te tienes que hacer cargo de eso, eso empieza a generar problemas... Ese es el lugar en el que uno se puede ubicar para acompañar un proceso, en todo caso, yo trato de no ubicarme, por lo menos en el plano consciente, en ninguna toma de posición sobre una definición canónica de lo que es un relato, porque nosotros sabemos que el 95% de la producción trabaja según la estética de la empatía, pero no es la única.

Carlos Henao

Hay una pregunta para Gabriel: ¿Cómo lograr darle vida al entorno donde se desarrolla la historia, en su caso el río, y hacer de este un personaje? Yo creo que tiene que ver con lo que hablaste ahora en la relación con el río San Juan.

Gabriel Vieira

Cuando yo llego a la región del río San Juan no la conocía previamente, había leído mucho, pero no la conocía. Lo primero es que usted como realizador, usted como narrador de historias se deje permear, de alguna manera abrir el alma, el corazón, lo que quiera abrir, pero dejarse bañar por eso que los rodea, por los ruidos, por la luz, por las actividades, y en ese encargo puntual: narrar el oro, narrar la madera, narrar la pesca como actos de saqueo, ahí está el conflicto. El conflicto está en el saqueo, el conflicto está en esa forma extraña de tantos seres vivos, tantos seres humanos acostumbrados al saqueo, cómplices del saqueo, obligados a ser esclavos del saqueo, entonces el conflicto es muy claro. ¿Cómo narrarlo? pues identifique las voces más pertinentes, invite a ese ritmo a entrar a su película y use todos los canales sensoriales de que usted sea capaz. En "Voces desde la orilla" la música es fundamental, la película dura 52

minutos y solo hay 12 minutos de texto narrado, el resto es música y la sonoridad propia del río, de la selva, del remo, de la draga. Otra cosa interesante que surgió allí como propuesta metodológica, es que cuando Luis Fernando Franco me entrega las propuestas de música (ya les dije que él lo hizo sobre dos horas de pre-edición y la versión final dura 52 minutos) lo que yo hice fue montar sobre la música. Esa es otra experiencia muy fuerte, cuando usted tiene una cadencia de montaje marcada por la música en un documental, eso nos lleva a terrenos estructurales, muy interesantes... Pero volviendo al tema, el conflicto estaba claro, se trataba de crear los personajes, darles un balance, quiénes son los actores en esta región, indios, negros, blancos, qué rol cumplen, cuáles son sus tensiones latentes o evidentes, volver visibles las tensiones latentes y todo dentro de un gran respeto. Ahorita en el intermedio hablaba de lo importante, en cualquier proceso de estos, del tiempo de inserción, usted tiene que darse tiempo, y si se trata de un documental mucho más, pero aunque se trate de una fase de entrevistas y de pesquisas, de investigación para un argumental, usted tiene que darse tiempo de volverse invisible en ese proceso, de asegurar que lo que a usted le llega como materia prima, sea lo más real posible, lo más verosímil posible.

Carlos Henao

Bueno, hay una pregunta para Víctor que tiene que ver también con la estructura: ¿Qué pasa cuando, como guionista, debe dar un episodio no referenciado en el proceso de investigación?, concretamente la pregunta es ¿la decisión que debe tomar el personaje a qué obedece?

Víctor Gaviria

En las películas yo trato de hacer realismo, hay una cosa que para mí es muy importante, y es esa posibilidad de que todos los episodios pertenezcan a un solo universo, vastísimo y grande, pero a un solo universo que vaya completándose, que vaya dando la ilusión de que un detalle conectado con otro, un episodio conectado con otro, no solamente te está contando una historia, sino que te está contando la historia de un mundo que trasciende la película como argumento concreto, y que es como esa especie de respiración que uno intuye de un mundo. Es decir, que aunque viendo la película, uno está viendo sólo lo que le pasa a los personajes, al mismo tiempo tiene la intuición profunda de un mundo. Esa sobre-lectura y esa sobre-emoción, además del relato mismo, se logra cuando todos los episodios pertenecen a ese mundo. Ese descuido, digámoslo, o creer uno que puede meter un pedacito de Shakespeare o meter un poema de José Asunción Silva, o meter la historia de uno, eso es desperdiciar, precisamente, la fluidez de ese mundo de episodios que

todos tiene que corresponderse, porque entonces es meter cosas que no pertenecen a ese mundo y ahí la fluidez del significado se detiene, no tiene, digámoslo, toda esa resonancia tan fuerte.

Entonces, hablando de la estructura, la estructura es un armazón bastante escueto y escuálido que no produce una enorme emoción en uno. O sea, la estructura no es lo que lo emociona a uno, la estructura sostiene, pero ¿qué es lo que sostiene la estructura?, un trabajo de textura narrativa en donde todos los detalles y episodios tienen que pertenecer a un mundo y que van produciendo una lectura sobredimensionada de ese mundo. Ese es el trabajo que uno tiene que hacer, en ese sentido pues, yo no pongo un episodio que no pertenezca a ese mundo, que yo me lo haya imaginado, porque precisamente no sabría cómo lo enfrenta el personaje. Hay que ser muy coherentes en trabajar todos los episodios con respecto a un mundo, muy coherente, y saber que de ahí es que depende la fuerza de una película. La fuerza de una película no depende de la estructura, la estructura la sostiene pero el significado, el sentido que produce en el espectador, está dado por la textura de esos pequeños episodios que deben pertenecer todos a ese insondable mundo que uno quiere evocar.

Carlos Henao

Aquí hay una pregunta para Jorge pero que yo creo que puede ser enriquecedor abrirla para todos: ¿es necesario caracterizar los personajes desde el principio a través de una descripción tridimensional, en lo físico, lo social y lo psicológico? Yo interpreto esta pregunta como ¿hasta dónde es importante y fundamental, en la construcción del personaje, tener en cuenta esa tridimensionalidad? y ¿hasta dónde, si vemos que un personaje siempre está en el presente en una película, hasta dónde es importante y fundamental construir ese pasado o esos antecedentes en esa tridimensionalidad?

Jorge Goldemberg

Eso es algo que depende mucho de cada proyecto, de cada procedimiento, pero lo que no puede ser una película y lo que no puede ser un personaje, desde mi punto de vista, cualquiera que fuere el procedimiento, es la ilustración, la puesta en imagen de un saber a cerca de ese personaje y que ya esté acabado de antemano. Por supuesto que uno tiene una intuición de un personaje, por supuesto que uno tiene una cierta hipótesis respecto de ese personaje, pero, insisto, lo que no puede ser es la ilustración de esto. Voy a contar un ejemplo, hace algunos años yo acepté ser asesor de un film de cuatro episodios que produjo la Universidad del Cine en Argentina y que terminó llamándose "Mala

época". Uno de los episodios narraba una situación, que en principio me resultaba más atractiva cuando la leí: unos obreros de la construcción, en pleno verano en Buenos Aires, están trabajando en una losa en un segundo piso. Parte de ellos son paraguayos, como sucede mucho en Argentina, es importante el dato, están allí y hace calor y tienen conflictos sindicales, en Buenos Aires el verano es pesado, y por la calle pasan mujeres y estos van y las miran y les dicen cosas, claro, pasan mujeres muy bonitas, muy airosas, hasta que uno de los paraguayos no aguanta y ve pasar una mujer, baja, deja de trabajar y la sigue, le dice cosas, no groserías pero... y el guión estaba escrito del siguiente modo: la mujer se vuelve hacia el obrero paraguayo y resulta que es la virgen María. Esto decía en el guión, así estaba escrito, cosa que me resultaba muy atractiva, pero había una zona de problemas en este personaje, primera pregunta al autor: ¿Es la virgen o es una alucinación del obrero paraguayo?, y la respuesta del autor fue ambigua. Una cosa es que persiga un efecto de ambigüedad en la situación, pero él tiene que tomar una decisión, si es la virgen, bien, yo compro lo que me vendan, a condición de que me lo vendan bien, o sea, es la virgen, muy bien, hay alguna cantidad de problemas: ¿Cómo habla la virgen? ¿Qué piensa la virgen? ¿Qué está diciendo en ese momento? ¿En qué lenguaje? ¿Habla en arameo? La decisión final fue que hablara en guaraní, pero durante dos semanas yo estuve discutiendo duramente con el autor porque él no quería tomar una decisión respecto del personaje. Y si fuera una alucinación, cosa también posible, me tiene que contar el universo que genera esta alucinación. Es decir, tú tomas una decisión en un relato respecto de un personaje y abres puertas y cierras otras, es muy posible que en el momento en que se te plantea la disyuntiva sobre un personaje, tú no tengas totalmente acabado ese personaje, y en el momento en que se toma la decisión resulta que se revela algo, siempre fatalmente inacabado. Yo desconfío mucho de los personajes acabados antes, porque ¿qué pasa? que en lugar de estar vivos en la acción, pasan a ser demostraciones, bueno, ahora voy a demostrar que el personaje es envidioso porque yo determiné a priori que es envidioso. Yo creo que hay que tener un poco de cuidado en esto y no apresurarse a cerrar de antemano la definición de un personaje.

Camila Loboguerrero

Yo también soy profesora en la Universidad Nacional, en la escuela de cine, en el semestre de tesis (la tesis que hace cada estudiante es un cortometraje) y encuentro con enorme frecuencia en casi todos, que se gastan mucho tiempo en una descripción de personajes, de manera que a priori, antes de escribir el guión y de contar la historia, saben muchísimo del personaje: que sus familia venía de Boyacá, que durante los años 40

perdieron su finca, que después vinieron Los Pájaros, que la madre era campesina y que migró a la ciudad y fue empleada del servicio, que el padre no se qué, que el hijo, que los hermanitos... la historia de todos, y luego eso no les ha servido para nada en la historia, uno no lo encuentra. También descripciones eternas de cómo viste, de sus gustos musicales, etc. Se gastan mucho tiempo en algo que no está amarrado realmente a la historia y que, quizás, eso es como lo más fácil, y les da muchísimo más trabajo y más pereza armar esa historia. Entonces, es eso mismo que dice Jorge, uno va conociendo al personaje en la medida en que escribe el guión y en la medida en que se hace preguntas y que le hacen preguntas, a veces uno no se las hace, y por eso el aporte de la enseñanza (que en este caso no es la enseñanza impartida magistralmente, sino la tutoría) debe ser volverse el consejero que pregunta e indaga, y hace que uno vaya descubriendo quién es su personaje, pero no a priori, porque así el personaje se vuelve esa ilustración de la que hablábamos.

Jorge Goldemberg

Al respecto de esto, se me ocurre que puede ser un poco más divertida la experiencia de una película fallida, porque uno siempre da un ejemplo de algo que salió maravillosamente bien. Hablo de la segunda película de Sorín, mañosamente negada por él, que se llama "Eterna sonrisa de New Jersey" y cuyo guión escribimos con un colega y amigo que se llama Roberto Scheuer, pero que ni él ni yo sabemos por qué se nos ocurrió. En este caso sabíamos que Carlos quería hacer algo así como un road movie, porque quería volver a rodar en la Patagonia como en "La película del rey". Yo creo que recordé una imagen que había visto en el noreste de Argentina de un dentista ambulante, de un odontólogo que iba a los pueblos con un torno mecánico, que era como una máquina de coser a pedal, y con eso atendía en los pueblos. Así que lo primero que tenía era la imagen de un dentista ambulante que anda en moto por las Américas. Entonces empezamos a ver ¿qué haría este dentista? pero no lo sabíamos muy bien. Cuando empezamos a fabular desarrollos y demás, por supuesto mezclando cosas que sabíamos con cosas que intuíamos etc., no lo teníamos claro. Luego, de a poco, fue apareciendo el perfil de un fanático que, no lo sabíamos antes pero terminamos sabiéndolo o creyendo saber, se consideraba a sí mismo un cruzado que salía a la batalla contra las bacterias que producía la caries, y que en su periplo en la película terminaba tomando consciencia de que en estas tierras la consciencia es más lenta que las bacterias, y que donde no hay dientes, no hay caries, así que pasaba a ser un extractor compulsivo, etc. Pero esto no era, nosotros no lo definimos primero así, lo pusimos en circulación y lo empezamos a escuchar, lo pusimos en situación, a ver un tipo así, qué pensaría de él un

dentista que tiene un consultorio, es competencia desleal, porque él trabaja gratis, y todas esas cosas pero no porque las tuviéramos antes.

Carlos Henao

Una pregunta para Gabriel: Cuando tiene la biografía de un personaje real, ¿cómo busca una historia para contarla sobre él? Por ejemplo en el caso de Silvia Tirado ¿Cómo fue el conflicto? ¿Cuál sería el conflicto?

Gabriel Vieira

Silvia Tirado fue la película sobre la pintora a quien le dictaban los cuadros de los místicos, y ese era precisamente el conflicto: una mujer, ama de casa que había estudiado acuarela un poco para desaburrirse, que pintaba unos bodegones insufribles, y que de un buen día para otro estaba en el parqueadero de su casa y algo, dice ella, le movió el carro, la puso a tambalearse y ¡zas! en su cerebro se instaló una imagen que no pudo abandonar durante los días siguientes y ella sentía a la vez un rechazo y a la vez una curiosidad, hasta que finalmente cedió y pintó ese primer personaje, y ahí nace la historia de ella. A partir de ahí comienza a enfrentar toda una serie de conflictos porque su esposo empezó a considerarla loca y sus hijos también, y sus amigas, y ella empieza a enfrentarse a un bueno ¿qué hago? ¿Me dejo llevar más por estas situaciones mentales y pinto lo que estoy viendo y veo que mi hogar se destruye o no? Y decide hacerlo y, de hecho, se separa y sus hijos se empiezan a ir y ella termina sola pintando sus cuadros y hay un montón de anécdotas muy interesantes a partir de eso. Pero digamos, ya como realizador también había problemas, porque ella me prohíbe mostrarla, y entonces ¿cómo hago yo una película de Silvia Tirado si no aparece en pantalla? Entonces negociamos y bueno, aceptó no mostrar su rostro, pero vemos sus manos frenéticas cuando ella está pintando y todo esto, y en el montaje, pues también nos llenamos de problemas porque una película que simplemente sea la sucesión de cuadros de Silvia Tirado con unos seres muy extraños, termina siendo igualmente desestructurada, así que con ella también visualizamos en su obra una estructura. Resulta que ella me dice: es que mire, yo pinto los elementales, y yo empiezo a averiguar qué es eso y resulta que la película se resulta armando desde el reino mineral, vegetal, animal, humano y supra humano y a mí eso se ocurrió a raíz de las conversaciones con ella, y así resuelvo yo, de una manera hilada, una evolución en su obra que termina mostrando lo que para ella es una conexión mística.

Entonces en este caso, repito, fue muy importante dejarme permear por esa obra, sin juzgarla, yo no tenía un interés particular en esa obra de ella,

pero admiré lo que le estaba pasando y los cambios humanos que ella resolvía que ocurrieran en su vida, y el coraje que finalmente asumió. Eso tiene muchas aristas, una de ellas es que cuando sale a exponer su obra, decide hacerlo en lugares, que según ella necesitaban ser limpiados energéticamente. La primera exposición que hizo Silvia Tirado en esta ciudad, ocurrió en el corredor de pago de impuestos, dentro de la alpujarra municipal, y allá colgó sus treinta y pico de obras, diciendo que ella necesitaba sanar ese atropello, ese dolor, ese abuso del Estado quitándole el dinero a la gente. La segunda exposición la hizo en un gran centro comercial, diciendo que ella necesitaba limpiar esos antros de dinero y así, o sea, usted necesita abrirse a entender esos universos de su personaje, encontrar los conflictos que significa para él vivirlos, y resolverlos de manera fílmica, no sólo las imágenes, sino el relato y el ritmo, el relato y la sonoridad, y todo eso.

Carlos Henao

La siguiente es una pregunta para Víctor que de pronto podría servir más para una reafirmación de cosas que ya se han dicho: ¿el uso de actores naturales ayuda a la creación del personaje?, es decir, ¿da más vida, más representación a la historia?

Victor Gaviria

Pues sí, el actor natural es como la base del personaje, pero de una manera inconsciente. El actor natural es ese actor que se caracteriza porque siempre lleva su casa a costas como un caracol, entonces, eso hace que cuando un actor natural simplemente cruce una calle, la está cruzando todo él como personaje, un personaje que no está bien definido muy conscientemente, pero que tiene unos rasgos y, sobre todo, da una sensación de que está viviendo la vida más allá de la historia, que no en todas las películas se da. O sea, los actores, muchas veces están todos en función del argumento, de lo que está pasando en la película, y no tienen una segunda lectura de que además de que le esté pasando eso, él tiene, como quien dice, un lugar en donde existe, como una respiración donde él existe más allá de la historia, y eso hace que yo me identifique con los personajes, con los actores naturales. Entonces, los actores naturales obviamente le colaboran a uno mucho para dar un personaje, solo que no lo crea uno de una manera consciente, sino que es un soporte de vida sobre el cual se escriben las peripecias y los argumentos. O sea, él está buscando una plata, pero él no se agota en estar buscando una plata, es además una persona, que es un poco lo que nosotros vivimos en la vida diaria, nosotros somos personajes pero tenemos una lectura de que somos unas personas que estamos esperando, esperando algo que no nos ha

ocurrido, y si logramos eso a través de los actores naturales, mostrar que les está ocurriendo algo, pero que además tienen una lectura que no se agota en lo que les está ocurriendo, sino que tienen como una pausa y una espera, como una persona, entonces el personaje se crece de una manera muy interesante.

Camila Loboguerrero

Yo admiro mucho el cine de Víctor, pero creo que de nosotros los colombianos, es el único que sabe realmente manejar actores naturales. Me parece que en eso Víctor es genial, pero cuesta un trabajo inmenso. La gente tiende a admirar eso y a pensar que eso le va a ayudar a resolver muchas cosas de deficiencias en sus personajes, o en sus guiones, pero no siempre es así. Por el otro lado, yo creo que no hay que desconocer el aporte riquísimo que hace un actor profesional a su personaje, es una persona con bagaje detrás y que enriquece enormemente al personaje, evidentemente hay clases de actores, pero no hablo de actores tontos, sino de actores realmente maravillosos con los que yo he podido trabajar a lo largo de mi vida, y que me han sido de un aporte y una riqueza inmensa. Yo no sería incapaz de trabajar con actores naturales, me parece difícilísimo, eso es un talento de Víctor, que se lo respeto inmensamente, pero aparte de Víctor, uno encuentra muchas equivocaciones de gentes que quieren hacerlo con actores naturales y no logran transmitir toda esa verdad como puede hacerlo Víctor.

Carlos Henao

Spiros, ¿qué piensas de esa experiencia, tú que mezclaste actores naturales con actores profesionales?

Spiros Stathoulopoulos

Yo hice una mezcla de actores naturales con profesionales. Los tres personajes principales de la película: Ofelia, el papá y la persona de anti explosivos, eran de teatro, por el asunto del plano secuencia, porque era imposible, por ejemplo, tener un actor natural que lograra el plano secuencia. Entonces eran actores de teatro, no eran ni de televisión, ni de cine. Sé que el actor de cine y el actor de televisión tienen la capacidad de lograr lo que lograron estos actores de teatro, pero en ese momento, los actores de teatro eran los que estaban mejor entrenados para lograr el plano secuencia sin equivocaciones físicas, ni de diálogo. El resto de los actores sí fueron actores naturales, y me encantó haber trabajado con ellos, me gustó y quedé muy satisfecho con la realidad que aportaron. Para ellos fue la primera vez que filmaban una película, tanto, que después

filmaron otra película allá en Villeta, y les pareció muy rara la manera como se filmaba porque lo estaban haciendo de la manera convencional, con trípodes y cortes, y después, cuando me volvieron a ver me dijeron que fueron a Villeta a filmar una película de una manera muy extraña.

Carlos Henao

De todas maneras hay la tendencia a creer que un actor natural es el que se representa a sí mismo. Yo creo que hay una gran verdad en esa representación de sí mismo, pero que hay una construcción que yo llamaría una construcción guionística en el caso de, por ejemplo, el protagonista de "Sumas y restas". Fabio Restrepo representa un personaje que no es él mismo en cierto sentido, es decir, la gente a veces piensa en esa tónica del actor natural, que es alguien a quien uno ve en la calle, lo llama y le dice: venga ¿usted quiere estar en una película? y al día siguiente está en la película, y eso no es cierto. Por eso me gustaría que Víctor hablara más de, por ejemplo, como encajó, en este caso Fabio Restrepo que no se representa a sí mismo, en la literalidad de un personaje que está basado en la realidad, pero que en la película es un personaje de ficción. Cómo se conjuga eso desde un actor que no es profesional, que tiene esa naturalidad, que inspira un personaje de la realidad, pero que termina, obviamente, construyendo un personaje que se vuelve ficción, lleno de situaciones que están inmersas dentro de la película y dentro de la historia ¿Cómo conjugas eso?

Víctor Gaviria

Yo creo que el cine siempre es como una combinación entre una situación y una acción, o sea, cuando hay situaciones solas pues estamos ante relatos que pueden ser interesantes también, pero relatos que se asemejan mucho a un Play Station, donde solamente hay acciones, no hay situaciones, o sea, están solamente las acciones desnudas ¿Qué es la situación? La situación es, por ejemplo, todo aquello que tiende a permanecer en un equilibrio como es el lugar donde nosotros aspiramos vivir, como el hecho de, por ejemplo, estar sentados ustedes acá, eso es una situación: ustedes están sentados, plenamente, cada uno de ustedes, no está pasando nada muy especial, pues nadie está enfermo de nada, ni tiene dolor de cabeza, ni le acaban de robar, no está pasando nada, todo el mundo está más o menos quieto, establecido en esta situación. Entonces, cuando yo trabajo con los actores naturales, la idea es que es un trabajo donde ellos van aprendiendo como a posarse sobre sí mismos, sobre la situación de ellos mismos, lo que son ellos, o sea, para que actúen no tiene que estar pasándoles nada, ellos simplemente están ahí, siendo lo que son, como representando un poco, ese sentido del ser como persona.

O sea, uno como persona es algo que no necesariamente está actuando, sino que está haciendo una cosa que es más bien estable. Entonces, muchas veces, cuando uno trabaja, uno trata que el personaje se construya a partir de que él es él mismo, su forma de respirar, su forma de sentarse, su forma de mirar, su forma de abordar cualquier cosa, de abrir una puerta, de contestar un teléfono, de estar, y cuando el actor natural ya está, o sea, sabe que actuar es estar en una plenitud, entonces uno ya puede ponerle acciones encima de ese estar y entonces...¿Cómo era la pregunta?, sí, el caso de Fabio.

Lo que llama la atención en Fabio no es tanto que él actúe, digámoslo, como traqueto, sino como la mezcla entre ese estar y esas explosiones de acción que al mismo tiempo él manifiesta. O sea, lo interesante del actor natural es esa mezcla entre hacerlo identificar con un estar, porque yo veo muchas películas de actores naturales, de pelaos de universidad, y veo unos manes que no son nadie haciendo unas cosas, entonces es una cosa sinceramente gratuita, en donde uno no está confrontado con ningún personaje, sino con unos tipos sobreactuados siempre, y eso es lo peor, una gente, por ejemplo, persiguiendo, y sobre todo, ejerciendo una violencia exterior sobreactuada que no significa nada. Otra cosa es cuando has trabajado un actor natural que está en una situación de estar, y de pronto se desestabiliza hacia la violencia, pero es una violencia que él no quiere hacer, es una violencia que él no sabe cómo hacer. Nada es más jarto que un tipo que solamente está, digámoslo, unidimensionalizado en una acción de violencia, eso es lo más jarto del mundo, un man persiguiendo a otro simplemente. Acción no es correr, acción es, precisamente, cómo se desestabiliza la situación de un personaje, que es un personaje anterior a la violencia, cómo la violencia lo mueve, cómo él se opone a la violencia, cómo él no quiere hacer la violencia, cómo él no sabe hacerla, todas esas cosas, que es lo que hace que haya volumen, por así decirlo, de personaje.

Carlos Henao

Creo que aquí encaja bien una cita a David Lynch que dice: "de todas formas, independientemente de por donde se empiece, siempre hay un personaje, un personaje en una escena ya es un personaje, se puede hablar de ese personaje, de lo que dice, de por qué lo dice. Como la actriz Laura Dern (está refiriéndose a su última película) no sabía a dónde iba, podía ser totalmente fiel a la escena, mientras que los actores suelen emitir señales en medio de una escena que anuncia lo que va a ocurrir, Laura no lo sabía, por lo que estaba al completo, honestamente, escena por escena, eso era lo bonito. Es como en la vida, no sabemos qué queremos mañana, no tenemos ningún indicio, pero la historias no son planas,

necesitan contraste y conflicto, hay que poder encontrar en ellas todas las experiencias posibles que una persona puede vivir, el narrador no tiene por qué sufrir para mostrar el sufrimiento, cuanto más sufra, mas incapaz será de hacer su trabajo y de contar su historia", eso lo dijo David Lynch sobre su última película que yo, personalmente, no entendí.

Víctor Gaviria

Pero Carlos, es que precisamente él lo dice muy bien ahí, o sea, el personaje no sabe qué va a pasar, la persona no sabe, y el personaje debe tener todavía una huella de esa persona de la cual nace y no sabe para dónde va. Ese no saber es muy importante que esté allí todo el tiempo, porque si no, estamos haciendo cosas sobreactuadas, cosas ya anunciadas.

Jorge Goldemberg

Para cumplir si quiera con la mínima cuota que se espera de un argentino y su relación con el cine y con el análisis, porque siempre hay que cumplir con esa cuota y como soy el único de la mesa, mencionaré aquello que dice Jacques Lacan: "cuando digo que soy no soy", es decir, cuando un personaje dice: yo sé, lo que está demostrando es que no sabe, no sabe, yo puedo poner un personaje que diga, yo sé, pero luego se verá que no sabe.

Carlos Henao

Estamos entrando ya al tercer acto de este conversatorio, casi en el epílogo, así que parar ir cerrando vamos a hacer la pregunta metódica que nos manda el compañero Alberto Quiroga: ¿realmente desde la academia, desde la formación, se puede enseñar a construir personajes? Me gustaría que cada uno de ustedes respondiera para cerrar.

Jorge Goldemberg

Bueno, será una respuesta fatalmente ecléctica, creo que sí y creo que no. Creo que se puede estimular, creo que se puede ejercitar, pero con guantes de seda. Lo que no creo es que desde la academia deba instalarse una preceptiva. Creo que, como decía Spiros, no sólo tenemos que conocer todos los modos de narrar, todos los modos de construir, hay ejemplos ilustres, conocer la historia de la dramaturgia, conocer la historia del cine, ejercitarnos en la escritura, lo que antes decía Gabriel. Todo eso me parece muy útil a condición de que se incorpore la variedad enorme de poéticas posibles. Esto, en síntesis, lo que supone es una posibilidad de

estimulación, una posibilidad de apertura y para seguir con el psicoanálisis, para terminar ya de una buena vez, no es el que sabe, es el que ayuda al paciente a que sepa lo que realmente sabe, y me parece que el rol de la enseñanza debe ser ese: descubrir el potencial que encierra el autor, buscar el modo de hacerlo, poner en movimiento aquello que probablemente esté sabiendo y no encuentra las vías operativas para ponerlo en movimiento.

Camila Loboguerrero

Poco es lo que yo puedo agregar porque estoy totalmente de acuerdo, sí y no. La academia ayuda a ver, y más una tutoría que la clase impartida así, general.

Víctor Gaviria

Yo creo que si un profesor se pone a mirar de una manera desorganizada e impresionista esos momentos sublimes de la creación de personajes en las películas, las formas particulares que tiene cada película dentro de un personaje, de desarrollarlo, de desaparecerlo, de extinguirlo, de duplicarlo, yo creo que eso es importante. Yo no soy nada pesimista en cuanto a que uno pueda comunicar, de una manera muy personal, toda esa sensibilidad, a veces desorganizada, que tenemos con respecto a la historia del cine. Lo decía Lucía Victoria ayer, yo creo que el cine, esta cosa de enseñar cine, es un procedimiento muy parecido a la amistad y que necesita una enorme generosidad, y un enorme deseo de transmitir cosas que se transmiten de una manera personal.

En el oriente antioqueño, hace tiempos, veíamos unos documentales que hacía la gente en Carmen de Viboral, de cómo la tradición del sainete, que es un teatro popular muy antiguo que viene de España, es algo que se hacía de persona a persona. La familia que sabía del sainete, las trovas, los versos, los personajes, la forma de maquillarse, de vestirse y todas esas cosas, lo transmitía directamente, y esa es la forma de transmitir el cine también. Yo creo que la experiencia que ha tenido uno en una película, la puede transmitir, ese esfuerzo, esos encuentros pequeños que uno tiene para buscar un personaje, se pueden transmitir, en ese sentido no hay que ser pesimistas. Yo creo que las cosas más profundas se transmiten de persona a persona y son una forma de estimular la sensibilidad. Y creo que todos hemos tenido profesores que nos han enseñado, no sabemos muy bien qué, pero nos han ampliado la sensibilidad a través de cosas concretas, miren esta película. Luis Alberto Álvarez era una persona que nos decía: miren, o sea, no lo hacía de una manera, digámoslo,

organizada y totalmente lógica, sino así, impresionista, nos decía: miren esto, miren este personaje, miren este momento, y eso es lo que nosotros hemos aprendido de los grandes maestros, esos momentos de generosidad cuando no enseñan las claves del arte.

Spiros Stathoulopoulos

Estoy seguro de que en la academia y en las instituciones que enseñan cine se puede aprender a construir el personaje, pero no necesariamente a través de la instrucción de cómo se construye un personaje, puede uno aprender a construirlo. Yo, la primera vez que vi la palabra construcción de personaje la vi en Black Maria, casualmente Camila Loboguerrero fue profesora mía en Black Maria, pero ella fue profesora de montaje, y una de las lecciones que he recibido de construcción de personaje es la que se recibe en la clase de montaje. Camila nos hizo un ejercicio de análisis de montaje de Octubre de Eisenstein y había una escena, la famosa escena del caballo en la que está colgada del puente, pero me acuerdo que Camila nos explicó cómo funcionaba, a través del montaje, ese personaje del caballo, porque el caballo también es un personaje. Nosotros sentíamos pesar por el caballo, porque antes de que el caballo se muriera, antes de que viéramos el caballo colgado, lo habíamos visto cabalgando muy bonito, vivo, lleno de vida, blanco, limpio, y entonces, esos son elementos de ese personaje que funcionaron muy bien para el momento en el que el personaje se murió. Desafortunadamente para disgusto de Camila, que me enseñó montaje, hice una película sin montaje.

Gabriel Vieira

En la Universidad de Antioquia hicimos una puesta que tiene muchos puntos en común con otro pregrado del que participamos Camila y yo como diseñadores en la UNAB, en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, esos dos pregrados, el de la UNAB y el de la Universidad de Antioquia en comunicación audiovisual, comparten una estructura que es interesante, a mí me gusta, y es que nosotros viajamos durante ocho semestres por compartimentos del saber. Me gusta porque se parece un poco al espíritu maestro-aprendiz. Entonces, en un primer semestre, nosotros aprendemos, no fotografía, no, aprendemos a contar historias con imágenes estáticas, que es distinto. En segundo semestre no aprendemos sonido, no, aprendemos a contar historias sonoras, de hecho nosotros lo llamamos imagen sonora. En tercer semestre nos aproximamos a la imagen en movimiento y a la realidad, aprendemos a contar historias verosímiles tomadas de la realidad, en documental. En cuarto semestre aprendemos a contar historias de imágenes en movimiento mentirosas, manipuladas, y entramos al mundo de la ficción. En quinto, narramos historias de la

televisión. Y en sexto, narramos historias interactivas. Es una propuesta que me gusta porque nos enfoca, nos limita el campo de acción, y cuando usted tiene un campo de acción enfocado, puede producir resultados más concretos. Entonces, nosotros enseñamos guión en todos los semestres, enseñamos estética en todos los semestres, historia en todos los semestres, porque todo alimenta un taller central de creación.

Yo creo que el gran reto imposible de resolver es cómo se enseñan las artes. Usted ¿cómo enseña a alguien a crear? eso no tiene respuesta. Simplemente una estrategia como la que acabo de mencionar, nos permite ir viajando por compartimentos y resolviendo cosas. Cuando un estudiante de primer semestre logra sacar un cortometraje con fuerza, con sentido, a partir de una yuxtaposición de imágenes estáticas y una balbuceante banda sonora, eso es un logro. Cuando yo veo hoy que ya tenemos los primeros egresados, personas como Simón Mesa, como Daniel Herrera, como Diego León Ruiz, yo digo: valió la pena. Porque estoy hablando de jóvenes que están en los 22, 23 años y que ya están haciendo unos cortometrajes que conmueven, cortometrajes que conectan con personajes, que realmente nos ponen a pensar, y ya está, funcionó con esa estrategia. Entonces yo también estoy muy de acuerdo que esto es un acto de compartir pa'allá y pa'acá, y el estudiante que se la quiso perder, se la perdió, o sea, el estudiante que no acepta el reto semestral de aprender un oficio, de volverse fotógrafo en el primero, de volverse sonidista en el segundo, de volverse documentalista en el tercero, pues se la perdió, la vio pasar y si de treinta salieron tres buenos pues maravilloso, y si son los treinta, pues mejor.

Carlos Henao

Antes de irnos quiero citar a un extraordinario y polémico personaje de la historia del cine que se llama Jean-Luc Godard: "el cine es como el fútbol, nadie duda en dar su opinión, en decir que es formidable o asqueroso. El cine es un arte mutante que viene al final de algo, que es un signo de algo por esta razón, el último capítulo de Historias du cinema (que es un documental que él hizo) se titula "Los signos entre nosotros". Ahora todo el mundo puede decir: yo hago cine y la prensa añade por escrito: con las pequeñas cámaras digitales todo el mundo puede llegar a ser cineasta. Pues bien, llegad a serlo, amigos, hay un cine de sábado tarde o hay una pintura de sábado tarde, algo permanece, me gusta decirle a mi amiga Ana Maria Melvin, que siempre conseguiremos hacer una pequeña película e incluso si nadie la ve. Rohmer se prepara para rodar una película de 20 millones en digital y de época que se llama: "La inglesa y el duque", siempre podremos hacer películas. Cuando vi otra película de un maestro como Roberto Rossellini "Te querré siempre", supe que se podía hacer una

película de dos horas con una pareja en un coche. Nunca la he hecho, pero siempre he conservado esa idea a modo seguro" Jean-Luc Godard.

Muy buenas tardes y gracias por asistir.