

Día: 26 de Agosto de 2009

La tercera jornada del Segundo Encuentro Nacional de Guionistas Colombianos giró en torno al tema de la enseñanza y aprendizaje del guión con relación al proceso de escritura.

Los invitados para esta jornada fueron la mexicana Beatriz Novaro y los colombianos Ciro Guerra, Harold Trompetero, Jorg Hiller y Diana Ospina.

La mesa estuvo moderada por **Libia Stella Gómez, miembro de la junta directiva de la Asociación de Guionistas Colombianos, guionista y directora del largometraje de ficción “La Historia del baúl rosado”, y además docente en cátedras de guión en las Universidades Nacional y Javeriana en Bogotá.**

Libia Stella Gómez

Estamos en el Segundo Encuentro de Guionistas Colombianos organizado por la Asociación de Guionistas Colombianos, *Los Guionistas Cuentan*. La Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, y el Festival de Cine Colombiano nos han abierto las puertas para involucrar este evento dentro de la programación académica.

El tema que nos hemos propuesto, la meta en la que estamos inmersos, es la enseñanza y el aprendizaje del guión. El primer día se habló sobre si es posible enseñar y aprender guión desde la academia. El segundo día tratamos sobre la creación del personaje, y hoy nos concentraremos en el proceso de escritura del guión.

En primera instancia, como casi todos nosotros hemos estudiado una carrera de cine, quisiera que habláramos de lo que aprendimos en la escuela de cine con respecto a la estructura en guión, y si aplicamos o no este conocimiento, es decir, cómo nos enfrentamos al proceso de escritura del guión pensando desde el punto de vista de la formación. En segundo lugar quiero que lo tratemos desde el punto de vista de cuando nosotros dictamos talleres o somos docentes de guión, ¿cómo abordamos esa enseñanza frente a los estudiantes?.

Beatriz Novaro

Mexicana. Beatriz Novaro, es guionista, escritora de cine, poesía y teatro. Su obra cinematografía incluye el guión de las películas: “Azul celeste”,

“Lola”, Danzón” y “Jardín del edén” dirigidas por María Novaro, “Tu casa es mi casa” dirigida por Ximena Cuevas, y “Viaje redondo” co-escrita con Marina Stavenhagen y dirigida por Gerardo Tort. Desde 1994 ha sido maestra de guión cinematográfico y script doctor de películas como: “Yo, tú, ellos” de Andrucha Waddington, Brasil, “La ciénaga” de Lucrecia Martel, Argentina, “El Violín” de Francisco Vargas , México, “Una película de huevos” que es una película de mexicana de animación de Rodolfo Riva Palacio, “Párpados azules” de Ernesto Contreras, México, “Quemar las naves” de Francisco Franco, México, “Capadocia” la serie de televisión de HBO en México, “Daniel y Ana” de Michel Franco, seleccionada por la semana de la crítica en Cannes, “Roma” de Lisa Miller y “La canción de los niños muertos” de David Pablos.

Libia Stella Gómez

Empecemos por hablar sobre tu propia formación y cómo esta se ha visto reflejado en tu carrera.

Beatriz Novaro

Para mí fue básico haber estado, no solamente en mi alma mater que es el CCC donde estudié el curso de guión cinematográfico en la ciudad de México, sino también en varios talleres o en clases en las que me metía de colada. Durante toda mi vida he sido una estudiante eterna. Lo que más me gusta en la vida es estar de alumna escuchando a alguien y creo que me ha funcionado muchísimo.

Lo primero que yo agradecería de la academia es que le acerquen a uno lo que existe, que no lo censuren, que se lo pongan a la mano para que uno pueda dirigir. Coincidió con lo que le sucedió a Martín Salinas, que estudió en el mismo lugar que yo, una figura básica en mi formación fue el maestro Ludwik Margules, que era director de teatro. Él estaba en la escuela de cine, pero de cine sabía muy poco, de lo que sabía era de la vida, y sabía de cómo la vida se tienen que entrometer en la creación. También sabía cómo había que canalizar al estudiante. Me acuerdo muy bien de la primera escritura que hice en mi vida, que fue una obra de teatro en un taller. Me acuerdo como iba yo leyendo mi obra y, de repente, hice cierta pausa mientras buscaba con la mirada otra parte de la hoja. Margules me descubrió y dijo: ¿por qué te saltas cosas? a lo que yo respondí que me daba miedo porque creía que eran malas, la verdad es que me estoy auto reprimiendo, pero él me dijo: léelas. Entonces las leí en voz alta y me dijo: es lo único bueno que tienes en la obra. Yo he aplicado este método con mis alumnos. Los alumnos o los escritores incipientes

suelen o solemos censurar la marca original, donde estamos nosotros. Pensamos que eso es malo, que eso no debe ser, que vamos a hacer el ridículo, alguna cosa nos sucede. Por eso para mí fue básica la clase de Ludwik Margules, una clase de dirección de teatro y de escritura de teatro. Luego he sido alumna de Martín Salinas, si puedo mañana me meto a la de Jorge Goldemberg, y así, porque siento que la manera en que cada persona recupera la teoría, es absolutamente única y yo lo que tengo que hacer es sumar, restar, multiplicar y dividir, las cuatro operaciones mentales básicas, de lo que escucho de los otros.

A mí me parece que la función más importante de la academia es acercar lo que ya existe de manera condensada. De hecho, yo durante años guardé mis cuadernos de diferentes clases y me acuerdo que pasaban años y volvía a leer un cachito y me decía: yo creo que apenas estoy entendiendo esta línea. De hecho, publiqué un libro pasados veinte años, a partir de esos cuadernos. Ahora ya no se escribe en clases, las cosas se bajan luego de internet y se ha perdido esa costumbre de atesorar los apuntes que para mí fueron una reliquia durante años. Me encantaba ver las enormes contradicciones entre los maestros porque, por supuesto, cada persona, y si es apasionada más, va a defender un punto de vista en contra de los otros, y ver cómo todo lo que parecen contradicciones, en el fondo son cosas que se complementan, eso es algo que se va a encontrar en la academia como lugar por excelencia.

En definitiva, la academia para mí es el lugar donde está el saber. De hecho voy a volver a pasar a la tribuna, soy subdirectora académica del CCC y me apasiona la formación de los otros. Sí, tengo una idea casi mítica de la enseñanza y de la academia, aunque creo que tiene que pasar dogmáticamente y tiene que pasar esquemáticamente, porque eso es lo suyo y porque uno aprende esquemáticamente hasta que pasa por la experiencia. En resumen, yo si recomiendo todo tipo de inserciones de los cineastas en la academia, eso no quiere decir que sea allí donde se aprende a escribir, porque yo creo que se aprende a escribir escribiendo, equivocándose y, sobretodo, viendo que se filme lo que uno escribe. La gota que verdaderamente llena el vaso del aprendizaje cae, para mí, cuando uno logra ver filmado lo que uno escribió. Ahí es donde uno dice: me equivoqué. Porque creo que la experiencia práctica es la verdadera maestra.

Ciro Guerra

Colombiano. Nació en Río de Oro (Cesar). Cursó estudios de cine y televisión en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Empezó su carrera artística rodando dos cortometrajes: “Silencio” en 1998 y “Alma” en

el 2000. También grabó el corto documental “Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano” en 1999, y más tarde, el cortometraje de animación “Intento” en el 2001. Alternó la dirección con la dirección de fotografía del cortometraje “Terminal”. En 2003 estrenó su primera película “La sombra del caminante”, y su segunda película “Los viajes del viento” fue estrenada este año y es uno de los trece largometrajes que están en este festival.

Libia Stella Gómez

Creo que a diferencia de Beatriz, y lo digo porque tú y yo estudiamos en la misma escuela, debes tener una visión menos halagüeña con respecto a la enseñanza que recibiste en la carrera de cine en la Universidad Nacional.

Ciro Guerra

Realmente es la única formación de guión que tengo. Yo nunca he tomado talleres. Mi formación de guión vino más que todo del Maestro Juan Diego Caicedo y de entrar en contacto con las diferentes formas de escritura, no sólo audiovisual, sino de todo tipo. La escritura siempre fue importante en mi vida porque era lo que me gustaba, era lo que me llamaba la atención, pero a medida que me fui comprometiendo con la imagen y con el cine, se me fue haciendo cada vez más y más difícil escribir, hasta el punto que hoy en día es lo que considero más difícil de hacer en el cine. La escritura de guiones cinematográficos es una tarea a la que le tengo muchísimo respeto y estoy muy lejos de considerarme un guionista.

Pero si hablamos de la primera formación, lo primero que uno aprende es la teoría básica del cómo, de los formatos, de qué es un guión, de qué se escribe, qué es una escena, etc. y un poco la técnica. Todo eso tenía algo de atractivo, quizás en eso de aprenderlo como una especie de manufactura, como aprender a ensamblar un automóvil o aprender a ensamblar algo. Es decir, hay algo como de manufactura artesanal en lo básico que tiene escribir un guión, y eso, que es lo primero que uno aprende, era bonito.

La otra parte fundamental de la formación es leer guiones. Me acuerdo que las primeras veces que me aproximé a leer guiones cinematográficos me generaron mucha sorpresa porque los guiones que más me gustaban y que más me llamaban la atención, eran muy desnudos, eran muy básicos, brutalmente básicos, o sea, la acción solamente, y para uno que viene de la literatura, que en ese momento su mayor contacto con la palabra

escrita es a través de la literatura, lo desnudo del texto cinematográfico resulta muy chocante. Sin embargo, para mí se volvió atractivo y empecé a pensar que era más atractivo cuanto más desnudo era. Algo parecido me sucedió por el lado del teatro. Leí muchísimo teatro y también me chocaban, por ejemplo al leer a Shakespeare, sus anotaciones: entra, sale por la puerta, muere, llora y se va. Y junto a eso aquellos diálogos maravillosos en los que está la calidad de la escritura. Y eso también se me hace sorprendente en la aproximación al texto dramático.

Más allá de eso, creo que, como decía Beatriz, todos los maestros se contradicen y todos los textos que uno pueda leer se contradicen, pero ese es el camino para encontrar cada uno su propia voz, que lo más difícil, pero tal vez lo más importante en el arte.

En ese proceso de formación también pasé por algún manual de guión. Recuerdo mucho que el manual de guión de Syd Field, que supongo que ha sido el debatido aquí y satanizado, a mí personalmente me sirvió, me ayudó a aclarar cosas, pues su método es muy simple, muy básico y puede tener derivaciones estructurales muy discutibles, pero es tan básico que al no ser un texto que se eleva y se enreda demasiado, se puede tomar como una guía básica de $2 + 2 = 4$. En ese sentido, en ese momento en que yo estaba tan en conflicto con la escritura porque realmente, repito, escribir para mí es muy difícil, me echó una mano. Sin embargo, hoy en día creo que no recuerdo ni la mitad de lo que dice el texto, porque realmente cuanto más va uno descubriendo esto, se da cuenta de que el guión es un arte completamente vivo.

Un buen guión está vivo, o sea, no obedece a fórmulas, no obedece a parámetros, sino que se mueve de diferentes maneras. Es decir, que yo tenía supuestamente todo aprendido sobre que el guión, de cómo es el guión y cómo debe escribirse, cómo es el formato, etc. pero luego llegas y lees el guión de Amarcord de Fellini, que es una novela, un guión absolutamente literario, donde los diálogos están un poco mezclados dentro de una narración, y los guiones de Bergman, que es toda una experiencia literaria leerlos, porque son de una calidad de premio nobel, o sea una barbaridad de escritura, y lees un guión, por ejemplo de Gus Van Sant, de otros muchos casos de cine contemporáneo que filman guiones de dos o tres páginas... Conozco un chino que hace películas increíbles y no tiene un guión, no tiene nada escrito nunca, lo único que tiene son una serie de ideas que habla, nunca escribe, y conozco casos mucho más extremos, gente que filma post it, cada escenita es un post it y ya, no hay nada más, y salen películas maravillosas... Creo que esto es un arte vivo y creo que la enseñanza lo lleva a uno hasta un punto, pero de ahí en

adelante lo más importante es encontrar su propio camino y su propia voz, qué es lo que uno quiere decir.

Yo estoy en un conflicto bastante profundo con la idea de que el guión se filma tal cual, me parece que el guión es una estructura y que el cine, como todo arte, tiene que estar vivo y en la medida en que los guiones sean muy cerrados y muy perfectos, le restan vida al proceso de creación cinematográfico. Le tengo mucho respeto al proceso de guión, pero creo que el proceso de guión va muchísimo más allá de escribir, es un proceso creativo, tan complejo, que realmente todavía estoy tratando de dilucidar.

Harold Trompetero

Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y comunicador social de la Universidad Javeriana, centros donde ha sido profesor. Realizó estudios de cine en Cuba en el ICTV, España y Francia. Fue director creativo en Leo Burnett, Bogotá, por cuatro años. También, en Nueva York, fue director creativo de Siboney Usa, por cinco años. Ha trabajado como director de series para televisión, novelas, películas, comerciales, videos musicales y video arte. En diciembre del 2000 presentó su primer largometraje titulado "Diástole y sístole, los movimientos del corazón". Sus otros largometrajes son: "Dios los junta y ellos se separan" "Violeta de mil colores", "Muertos del susto", y "Riverside", que fue estrenada este año.

Libia Stella Gómez

Harold viene de la publicidad, de la comunicación social, que es otro tipo de formación, pero queremos saber algo sobre cómo recibiste y cómo procesaste esa formación.

Harold Trompetero

Yo empecé a hacer cine porque no servía para nada más. O sea, no podía pintar, no podía escribir, no podía hacer nada. Me acuerdo que cuando estudiaba comunicación social había que escribir mucho para presentar los trabajos. Ahí comencé a decirles a los profesores si podía presentarlos en video, así que empecé a presentarlos de esa forma y eso empezó a medio funcionar. Empezaron a mandar los trabajos a festivales y a ganarse premios y vainas de esas, hasta que me mandaron a un curso en San Antonio de los Baños, a una cosa que se llama la polivalencia. Ese curso era un internado de seis meses donde uno estudiaba de 9 a 12, de 2 a 6 y de 7 a 9 de la noche todas las áreas de la producción

cinematográfica. Los dos o tres primeros meses eran de producción, de sonido... y como a los dos meses venia la clase de guión con Claudio Macdowell, un guionista brasilero.

Esta clase era como son las clases en San Antonio de los Baños, encerrados en una finca de la que sólo podíamos salir el sábado y la clase de guión empezaba un miércoles o algo así. Yo estaba totalmente estresado de estar encerrado en ese lugar con cien intelectuales creyéndose todos Fellini, Spielberg, Coppola, Tarkovski... así que le dije a mi compañero de cuarto: yo no soporto esto, necesito emborracharme hermano, acompáñeme a San Antonio de los Baños a conseguir una botella de ron. En ese momento era la opción cero y no se podía conseguir casi nada, sólo se podía pagar en dólares, pero le dije, vamos al hotel y compramos y nos gastamos lo que no tenemos ahí en la botella de ron, porque además nos tocó irnos en carro, pero bueno, compramos la botella de ron y llegamos a la clase, una clase con seis personas y faltábamos dos, así que allí estaban los otros cuatro esperándonos. Llegamos, yo con mi botella de ron en una bolsa de papel y el señor Claudio Macdowell nos dijo: sigan siéntese, y se sentó al frente de nosotros y dice: bueno, a mí me trajeron acá a enseñarles cómo escribir películas y eso es algo muy difícil, o sea, para poder escribir películas no existen reglas, ni existen normas, no existe nada, ni siquiera se necesita saber escribir. Yo oí esas palabras y dije acá está mi maestro. Y él siguió: ustedes pueden conseguirse una mecanógrafa, pueden grabar, pueden tomar apuntes, pueden tener una cámara y salir y hacerlo, y yo lo único que les puedo enseñar es a hacer cosas como estas, se paró, cogió la botella de ron y la tiró al piso y dijo "por los santos". Entonces yo dije este hijuemadre. Pero él siguió: ahora imagínense qué película hay antes y después de esta botella de ron. Y ese fue el ejercicio que tuvimos durante todo el periodo de guión. Así que yo cada vez que tengo que enseñar un taller de guión lo que hago es eso, rompo una botella de ron. Porque se trata de eso, qué acontecimientos pueden suceder, y por lo general hago un cadáver exquisito con las personas, con los estudiantes que tenga en el quórum.

A parte de eso, también Claudio Macdowell me acentuó mis parámetros al decir que el único arte en el siglo XX que tiene normas para ser hecho es el cine, es el único que tiene una matemática de aprendizaje, introducción, nudo, desenlace, personajes... Es el único, y eso se debe a las estructuras económicas en las cual se ve inmerso el cine. Uno hace un guión para vendérselo a un Fondo, para vendérselo a sus amigos, para vendérselo a unos jurados... Yo nunca he tenido un premio por un guión. Mis películas siempre que han sido premiadas, o siempre que han tenido apoyos, han sido después del guión, porque la gente dice ¿y esta vaina qué es?, pero para ponerme a hacer lo que todo el mundo hace y crear

algo que esté dentro las estructuras, que medio le encaje al gusto del público, eso ya lo ha hecho todo el mundo.

Entonces, la invitación que yo siempre hago es a conocer los clásicos que nos dan la forma, conocer las estructuras, pero no a meternos en la máquina de la fórmula. La publicidad me sirvió muchísimo para eso, porque la publicidad, por prostituta que sea, es en el único arte donde se permite la síntesis al máximo y donde usted tiene todos los recursos para explotar y realmente, por lo que se está pagando, es por no ceñirse a las estructuras. Todo lo contrario del cine, donde uno presenta un guión y le dicen, sí, esta vaina está perfecta, tiene introducción, esto parece Bergman, esto parece Tarkovski. No es que yo diga que eso sea malo, obviamente son genios y todo, pero ya lo hicieron. Sin embargo, a uno en la publicidad le pagan por romper esas estructuras, y esa ha sido la enseñanza que yo he tenido.

Jorg Hiller

Nacido en Barranquilla, Jorg Hiller es colombo-alemán. Graduado de comunicación masiva en Emerson College de Boston Massachusetts, con una especialización en realización de televisión en Séptima Ars, Madrid. Desde 1997 ha combinado su carrera de director con la escritura de guiones de cine y libretos para televisión. Es autor de los guiones de las películas colombianas: "Como el gato y el ratón" y "Soñar no cuesta nada". Adaptador para cine de la novela "Esto huele mal", dirigida por Jorge Alí Triana. Autor del guión de la película venezolana "Venezzia", actualmente en preproducción. También ha escrito y dirigido los cortometrajes "La taza de té de papá", "La puerta falsa, "El jefe", "19" y "En arriendo".

Libia Stella Gómez

Jorg tuvo su formación por fuera del país, por lo que podrá ofrecernos otro tipo de perspectiva.

Jorg Hiller

Yo estudié en los Estados Unidos, curiosamente estudié Comunicación masiva y cine, y después de cuatro años, solamente tuve una clase de guión que era muy parecida a la que estaba mencionando Harold. Mi profesor no era de los que creía que había una manera específica de llegar a escribir una película, él decía lo contrario: empiecen a escribir la película, y ahí vamos viendo entre todos. Era como una mesa redonda donde todo el mundo, en cada clase, tenía que traer un poco más

avanzada su historia. Al principio todos teníamos que llevar una idea, luego venía un segundo paso, en la segunda clase, que era avanzar un poco la idea, un personaje, el primer personaje... Y así durante todo el semestre hasta que terminábamos en un guión. Fue interesante porque nunca nos dijo: miren es que empieza aquí, sigue acá, termina acá... Era más que todo un proceso de exploración. Fue la única clase que tuve de guión.

En esa época yo no estaba pensando en escribir, pensaba dirigir, pero cuando regresé a Colombia me di cuenta que llegar a dirigir después de la universidad estaba un poquito difícil, sobre todo si uno no conoce a la gente y no está en el medio. Yo no conocía absolutamente a nadie y llegué a ver qué hacía, así que me puse a tomar fotos de joyas y, obviamente, muy deprimido por tener que trabajar en eso empecé a escribir por matar el tiempo y empecé a mostrar lo que hacía a diferentes personas que fui conociendo y que tenían cierto poder en la industria. Casualmente las iba conociendo ahí, en la esquina de mi casa, en el barrio, y les iba dando las cosas que escribía y me dijeron que yo podía escribir. No tengo ni idea de por qué lo dirían, no sé qué fue lo que vieron en lo que escribí que les llamó la atención y por lo que me ofrecieron hacer algo y pagarme. O sea, yo dije, me van pagar, me están hablando de trabajo para televisión, y claro, me dije: voy a tratar de hacer algo medianamente coherente, no sé con qué parámetros, para que cuando me paguen yo no me sienta mal y ellos tampoco, y siga la cosa, y yo pueda vivir de esto, por lo menos mientras empiezo a dirigir. De eso hace doce años y sólo he dirigido cortos, pero sí he escrito muchísimas cosas. La verdad es que viendo la típica carpeta de mis documentos del computador, uno dice, oiga he escrito bastantes cosas, buenas, malas, regulares pero por lo menos el volumen es grande y me siguen llamando para hacer más.

Por otro lado, quería comentarles mi fracaso rotundo y total como profesor de guión que ocurrió hace unos cuatro o cinco años en la Javeriana dictando escritura audiovisual. Empecé a dictarla y los alumnos quedaron contentos, sólo una niña se quejó porque no la había puesto a escribir suficiente, y yo le dije, pues ¿por qué no escribiste tú?, ¿por qué esperaste que yo te dijera?, pero bueno, esa fue la única que se quejó, de resto todo el mundo estuvo muy contento, me felicitaron al final, pero cuando terminó el semestre no lo volví a dar. Lo que me sucedió es que cada vez que me paraba en frente, como ahora, a decirle a la gente cómo se escribía un guión, tenía que hacer un esfuerzo muy grande por decirme me tengo que creer yo lo que voy a decir, para que cuando se lo diga a ellos, todos me crean. Pero al final del semestre me di cuenta de lo que dijeron ya entes, de que no hay reglas. Por ejemplo, mandaba a los alumnos a escribir un cortometraje y cuando me lo mostraban yo decía, a lo mejor yo

lo leo y me parece que está mal escrito, pero a lo mejor lo hace y se gana el festival de cortos de algún lado, en Europa, y el bobo soy yo, el que no tiene ni idea soy yo, y después ese alumno va a decir que mi maestro me dijo que esto era una chanda pero me gané el festival X, y eso puede ser.

Es decir, lo importante, como dijeron los compañeros, es lo que llaman los gringos el drive. El drive es como el impulso del artista, del escritor, del cineasta. Creo que realmente todos los escritores somos cineastas, pero nos ha tocado dedicarnos a escribir porque muchas veces, como dice Ciro, hay que escribir la película porque sino ¿quién la va a escribir? Y ese impulso, esa idea que fue primero, esa chispa que nos hizo en la cabeza como una especie de shock químico, que nos dijo: oiga aquí hay una historia y vamos a seguirle, vamos a seguirle y vamos a seguirle, esa voz, es lo único que vale realmente. Muchas veces, por ejemplo, los alumnos se centraban en cómo se escribe el encabezado, si primero Int. o primero la locación, y se preocupaban tanto de eso que se les olvidaba el resto de la historia, o sea, lo importante era si era Int punto o interior punto, o que la locación, o que si el día se ponía antes o después, o si la sangría era acá, o se ponía un espacio entre la acotación y el encabezado... Y yo decía ¿para qué pierden el tiempo con eso?, eso es lo de menos, póngame ahí casa y ya, casa noche, lo pueden poner como sea, lo importante es la idea, lo importante es qué se quiere decir.

Muchas veces enseñar guión se nos puede volver eso, la parte técnica única y exclusivamente, y el fracaso mío como profesor, y por eso nunca lo volví a hacer, fue llegar al punto de saber que al día de hoy, no tengo la certeza de cómo es un guión como para transmitírsela a otras personas. Todavía sigo sin una certeza clara y creo, definitivamente, como dice Beatriz, que la manera de aprender a hacerlo, o por lo menos de continuar haciéndolo, es escribir. Muchas personas dicen: ah, es que yo quiero ser escritor y uno les dice, bueno, muéstrame lo que estás haciendo. Ah no, no he hecho nada todavía ¿Por qué? Porque no me están pagando para hacerlo... En el tiempo libre que tengas escribe, así después lo vayan a botar a la caneca, no importa, escriban y escriban. Eso es lo que yo creo que se le puede decir a la gente que quiere escribir, que escriban, que escriban muchísimo, así se quede guardado en el computador en la carpeta de mis documentos.

Por último, muy brevemente me referiré a la experiencia de afuera. En mi caso, a veces disto mucho de lo que hacemos en Latinoamérica porque sí tuve una formación mucho más americanizada de ver las películas y de una forma más industrial, pero creo que esto me ha servido para enfrentar el panorama de la creación de una manera que hace contrapeso con otras. Me parece que eso es muy importante, que en el universo completo

de la cinematografía colombiana, y en la de cualquier país, tengamos de todo. Yo creo que yo represento el área más industrial, más comercial, y al mismo tiempo hay otras personas que representan el área más de autor, y me parece que precisamente debe haber ambas cosas para que se equilibre el universo de nuestra cinematografía.

Diana Ospina

Docente y escritora de guiones y cuentos. Magister en literatura colombiana de la Universidad de Antioquia. Especialista en dramaturgia de la misma Universidad y especialista en guiones y dirección de televisión y radio. Actualmente trabaja como docente en la Universidad de Antioquia del curso de integración de TICS a la docencia. Además ha sido guionista y realizadora de las series de televisión educativas “Química con vida”, “Estar juntos”, “Por más matemáticas” y “Punto clave”. Ha publicado algunos cuentos en la revista Número, Odrade, Arena y en Planeta. Es también guionista del cortometraje “Medellín 1989” y de los largometrajes “La burra” y “Semáforo en rojo”. Co-guionista de “La vendedora de Rosas” de Víctor Gaviria, co-guionista también de “Mírame Saide”. Guionista en la serie documental, premio nacional del Ministerio de Cultura, “Recorridos” y de la mini serie “La casa”, y guionista de la serie de televisión “Se me fue”.

Libia Stella Gómez

Diana tú que desde tu práctica profesional estás tan cerca de la universidad, ¿cómo puedes comparar lo que recibiste con lo que ahora estás entregando a tus estudiantes?

Diana Ospina

Una de las cosas que se le critica a la academia, a la universidad en general, es que se separa mucho de la vida, se queda en una abstracción del mundo y los estudiantes quedan molestos porque sienten que lo que se trabaja ahí, en ese espacio, no tiene nada que ver con la realidad que les toca enfrentar. En cierta medida tienen mucha razón, porque al llegar a esos niveles de conceptualización y de abstracción del conocimiento, no se deja casi espacio para la experimentación, que es lo que realmente permite una formación, lo que posibilita dar el salto, no quedarse sólo en el pensamiento, en la palabra, sino trascender a ese plano de lo real.

Yo empecé por pura pasión de querer escribir historias, incluso, de pequeña, empecé escribiendo obras de títeres porque eso era lo que me

gustaba hacer, escribir historietas, ponerle los diálogos a los personajes. Después, con el teatro, empezaron a formalizarse cosas de la mano de personas como Freidel, uno de los dramaturgos que tuvimos acá. Hacíamos textos dramáticos, pero eso ya me supuso ir entrando en las leyes, en entender lo que hasta el momento había hecho de una manera intuitiva. Yo creo que sí existe una naturaleza en las historias, una naturaleza que es como muy inconsciente, pero que sí nos hace sentir un gusto por las historias y que ciertas narrativas comparten, pese a que haya muchas narrativas.

Ya después entré a mi primer curso de guión que fue con Carlos Henao, hace muchísimos años en el hotel Nutibara. Uno se emociona mucho cuando siente que puede tener una ayuda para enfrentar ese proceso de escritura de una manera menos tortuosa, que se va a poder ser más efectivo. Luego, con el tiempo, uno ve que eso le ayuda en la organización, y que le posibilita aclarar las cosas, pero que de todas maneras no le ahorra ningún camino. En ese momento en que tomé mi primer curso, yo trabajaba en la cárcel de menores de aquí, y escribí un guión sobre las niñas de la calle, una historia de semáforo en rojo, y ahí fue cuando ya me metí en este mundo. Carlos Henao me sugirió llevarme donde Víctor, que iba a hacer una película sobre los niños de la calle, porque decía, muy rico que te entrevisté, porque para mí, lo que Víctor hace con sus películas es dar cuenta de un proceso investigativo súper exhaustivo, muy etnográfico, muy antropológico, él se mete de manera salvaje en la investigación y luego saca el producto de su investigación a través de una historia. Así que yo recuerdo que él me hizo la entrevista, y por algún azar del destino no quedó grabada, entonces me dijo, bueno, para que vuelvas y nos ayudes a escribir el guión, porque Carlos le había dicho que a mí también me gustaba escribir guiones. Yo me tomé en serio la propuesta. Ya con el tiempo me di cuenta de que él le ofrecía eso a todo el que se le acercaba, pero yo me lo tomé en serio, y eso fue lo que me salvó. Esa escuela fue para mí la escuela más grande, porque en realidad la teoría se trasciende, es más, si es que había teoría porque lo que hacía Carlos Henao era ponernos textos: miren esto, miren esto otro, pero para trascender eso teórico que ya han experimentado otros y llevarlo a una experiencia personal.

Para mí este trabajo es de una interacción, de una interlocución permanente. Yo no concibo hacer un guión sola, además no me gusta, me parece que no es posible para mí. Es más, por procesos creativos me doy cuenta que todos necesitamos estar hablando con el otro, contándole la historia al otro, tratando de tener otros puntos de vista.

Lo cierto es que siempre fui muy inquieta con otras narrativas, si bien la narrativa que yo llamo como de mayor tradición, la clásica que conceptualizó tan bien Aristóteles, es la que más nos cala porque esa apunta a la identificación, y esa siempre me ha inquietado porque nosotros tenemos ese gusto por ese tipo de historias, y porque se nos dificulta aceptar historias que no vayan dirigidas a las emociones sino a propiciar una reflexión, en las que hay un distanciamiento y no se trabaja con la identificación.

Ese fue, precisamente, mi segundo chasco. Hice una especialización en dramaturgia, con puros maestros de teatro, y yo quise experimentar, contar una historia que no trabajara la identificación, pero ahí ya entran muchos factores en juego, ya no es sólo la necesidad expresiva, sino que también hay una cantidad de exigencias del medio. Por decir algo, cuando entrábamos a hacer la discusión con el productor de este guión que se ganó un premio Ibermedia, entonces, lo primero que dijo es: ¿usted sabe cuánto vale esta película? Si la película no recupera la inversión en el propio país, ya no la va a recuperar, y qué va a decir la gente, cómo vamos a asegurar que la gente vaya a ver la película, eso tiene que ser a través del boca a boca, de cómo salga el espectador. Entonces yo le pregunté a varios que habían leído el guión, que qué sintieron, cómo quedaron después de leerlo, si quedaron contentos, si les gustó, si recomendarían esa película a otros... y lo que dijeron fue: ah no, muy triste, que quedaron fastidiados por muchas cosas, molestos. Lo que el productor decía, en últimas, era que todo ese esfuerzo que yo hice por tratar de plantear una propuesta narrativa que fuera lo más acorde posible con mi búsqueda de ese momento, era un error, que eso era lo malo que tenía el guión, y lo que hizo fue empezar a tratar de meter la historia en esa otra narrativa de mayor tradición, para que tuviera más nexos de recepción con el espectador.

Por todo ello, para mí ha sido muy difícil enfrentarme a una cátedra de guión. De hecho, hace un año decidí retirarme porque entré en conflicto con eso también. No siento que tenga las herramientas suficientes y se me hace muy difícil por los tiempos, o sea, yo entro a un curso de guión y a las seis, siete semanas, los estudiantes tienen que estar presentando un pitch y ya tienen muchas presiones. Yo pienso que las presiones son las que muchas veces entorpecen estos procesos, y realmente no sé qué hacer para que en tan poco tiempo, en siete semanas, ya haya algo presentable. Son tantas cosas las que hay en juego, y ya la academia empieza a sujetarlos, a ponerles dificultades para movilizarse, son muy conservadoras, digámoslo así. Lo que siento, entonces, es que es difícil, pero que sí es posible, siempre y cuando lo planteado se lleve a la experimentación.

Libia Stella Gómez

Harold tú decías que te has visto enfrentado a dar talleres de guión, cuando tienes que asumir la enseñanza de una metodología de escritura o de un proceso ¿cómo lo has hecho?, ¿cómo ves tú cuando tienes que dar ese conocimiento?

Harold Trompetero

Lo que yo trato de comunicar, vuelvo otra vez a lo que me enseñó Claudio Macdowell, es no a condicionar en normas ni en estándares lo que se quiere decir, sino a clarificar que lo más importante es querer decir algo y que ese algo sea factible de ser hecho.

Tomo el ejemplo que me pasó a mí en San Antonio de los Baños. Yo planteé hacer un guión en el cual ahorcaba a un gato. Lo que Claudio Mcdowell me dijo es que a él no le importaba si yo ahorcaba o no al gato, si estaba en la introducción, en el desenlace, o en el primer acto, no le importaba nada. Lo único que quería que me planteara era cómo iba a ahorcar un gato en Cuba donde no hay penicilina, donde no hay anestesia. Entonces me dijo: piense qué es lo que usted quiere decir con eso y mire cómo lo remplaza para que sea factible hacerlo. Y eso es lo que yo trato de hacer siempre, que lo que se plantee sea factible de ser hecho, no importa lo que esté ahí. Esto no es un reinado de belleza, donde uno juzga si el guión está bien o está mal, o si es el mejor director o el mejor actor, esto es un proceso artístico, es una expresión, y en consecuencia, uno no puede juzgar si lo que el tipo está tratando de decir está bien o mal, sino tratar de ayudarlo, en el mejor de los casos, a que eso sea algo.

Ese ha sido siempre el proceso que yo he llevado, además de tratar de que tengan claro qué es lo que quieren decir, el concepto. Para mí el concepto es lo más importante y, por lo general, lo que hago en un taller es armar un cadáver exquisito, que se plantee un concepto del quórum que haya, y a partir de ese quórum, se empiecen a dar frases sobre ese concepto con las que se arma una escaleta, se arman los links, y se arma entre todos un guión para tener claro el concepto.

Libia Stella Gómez

Ciro, sé que eres profesor de la Universidad del Magdalena ¿cómo afrontas tú el proceso de enseñanza?

Ciro Guerra

Yo realmente nunca he dictado la cátedra de guión. Estoy de acuerdo con lo que dice Harold, pero lo veo como un segundo paso. Pienso que el primer paso es la enseñanza del cine en general, es el ABC, es aprender las cosas según el estándar clásico, aprender a caminar antes de pensar en bailar ballet, o sea, creo que hay que saber hacer un guión. En ese sentido vuelvo a una herramienta como la que proporciona Syd Field, se trata básicamente de hacer un guión lo más esquemático, que cumpla con todas las reglas que debe tener un guión cinematográfico, y aprender a hacer eso para, a partir de ahí, poder romper esa estructura, o sea, aprender a hacer la máquina de poemas para luego romperla. Yo creo que ese es un proceso que funciona, porque si uno va de una vez a querer hacer, a querer expresarse artísticamente no se puede enseñar en ese sentido, porque yo no te puedo enseñar lo que quieres decir, ni le puedo enseñar a nadie cómo expresarse personalmente, pues eso viene ya de su propio ser y es un proceso natural. Lo que sí puedo enseñar son los pasos básicos, lo primitivo. Lo primero que se tiene que aprender es la narrativa, algo que se entienda cinematográficamente, así sea lo más simple, y una vez que se logre hacerlo bien, seguir avanzando. Creo que cualquier expresión artística funciona así. Uno ve un pintor como Matisse o como Picasso, y alguien puede decir que hacen unos mamarrachos loquísimos, pero ellos eran capaces de hacer lo mejor, retratos impresionantemente realistas porque manejaban la técnica y ese manejo de la técnica básica, era lo que les daba la posibilidad de volar y de conmover. Creo en eso y creo, además, que es bueno aprender una especie de rigor, o sea, que hay que tener una disciplina. El arte es disciplina y creo que la principal falla que se tiene es la falta de rigor, realmente todas las fallas, todos los problemas de la creación son derivaciones de la falta de rigor, y por eso creo que lo primero que uno debería aprender es algo referente a la disciplina.

Beatriz Novaro

Aunque las estrategias que se requieren son totalmente distintas si se trata de cineastas, de guionistas o si se trabaja con directores, si hablamos de iniciación, lo que yo siempre intento primero es una cosa que se da por supuesta y que luego da muchísima lata, y es saber qué quieres contar y saber elegir y tomar decisiones, porque nunca sabemos si realmente elegimos lo correcto, y siempre estamos tropezándonos con nuestras propias decisiones. Entonces, lo primero que hago es decir que traten de identificar qué es lo que realmente los está moviendo para querer bajarlo al papel y ponerle nombre. Es muy difícil saber de entrada qué es lo que

me está moviendo, si se llama tema, personaje, o se llama historia, modelo narrativo, o si se llama imagen de otra película, pero hay que identificar esos datos que componen el guión y a partir de ahí volar. Evidentemente, es distinto el cineasta que parte de un tema, del que parte de una historia o el que parte una imagen, y el problema es querer meterlos a todos en el mismo costal. Primero tienen que identificar más o menos el qué, dónde se inscriben dentro de la enorme familia de cineastas, porque el cine es la suma de todas las artes, y precisamente por eso, hay una enorme cantidad de cineastas diferentes, hay al que lo mueve el intelecto, hay al que lo mueve la capacidad de abstracción, hay quien es absolutamente un ser de diálogo, un platicador y desde ahí va a generar sus películas, hay quien es un pintor, hay quien es un poeta, etc. Por eso primero hay que identificar quién es uno y fortalecer su unicidad. O sea, no vale querer complacer a nadie y mucho menos a uno mismo, pero hay que saber descubrirse, quién es uno y quien puede ser uno, y eso es tenaz. Luego, a partir de ahí ya hay que intentar desarrollar un estilo y eso es algo que no se improvisa. Yo puedo decir que quiero ser como Bergman, pero en realidad soy como Walt Disney, y entonces, cuando mucho, podré aspirar a contar una historia de Bergman con personajes de Walt Disney. Pero se trata de identificar y decir: sí, esto soy ¿cómo lo potencio al máximo? y no estar queriendo hacer tabla rasa con los estudiantes y que todos sean como tú.

Yo soy una apasionada de la academia en el sentido amplio, para mí, estar en una película es académico, estar en un taller con guionistas es académico. El cine es un oficio, al guionista hay que enseñarlo a dibujar, a hacer Story board, a ir a buscar locaciones y escribir en la locación la escena y no en su casa, en la computadora. Pero sobre todo hay que fortalecer la idea de que nuestras diferencias son las que hacen posible una película porque si no, todos dirigirían, o todos fotografiarían, o todos escribirían y no se haría una película.

Libia Stella Gómez

Gran parte de este público está esperando conocer qué es lo que está detrás de un guión, detrás de una película. Vamos a hacer una ronda, pero el juego es que yo escojo la película para satisfacer también mi curiosidad personal de cómo fueron los procesos detrás de ciertas películas. Vamos a empezar con una que me encanta de María Novaro que es un guión de Beatriz, "Danzón". ¿Cuál fue el proceso de escritura del guión de "Danzón"?

Beatriz Novaro

Yo soy tan apasionada defensora de la individualidad, de lo que cada alumno es, porque a mí me costó mucho trabajo defender la mía. Yo, por ejemplo, he identificado que lo que a mí me moviliza realmente para hacer esto, es indagar en un estado de ánimo y eso es algo que no viene en ningún manual, en ningún lado dice: parte del estado de ánimo que tengas para hacer una película. Para mí el detonador de "Danzón" fue que habíamos terminado "Lola", que era una película triste, nos habíamos entristecido mucho en el rodaje, en la post, en todo, y entonces dije: no, ya basta, vamos a hacer algo muy alegre. A partir de eso me puse a hacer una lista de cosas que me ocasionaban alegría, en primer lugar estaba el baile, en segundo, las amigas, en tercer lugar estaban los novios y en cuarto, la playa, la costa. Entonces empezamos a barajar eso y yo creo que cuando uno se coloca en una búsqueda, cuando se enfoca y dice ahorita voy para allá, de alguna manera todo el planeta se pone a favor de uno y empieza a darle pistas. Y así nos cayó la anécdota fundamental, que era una mujer a la que le gusta ir a un salón de baile con una sola pareja y pierde a esa pareja, de manera que se vuelve loca y tiene que buscarlo hasta que lo encuentra. Esa era una anécdota de una telefonista a la que efectivamente le había pasado. Una mujer que durante siete años iba al mismo salón de baile y bailaba con la misma pareja y de repente, un día, fue como todos los martes y jueves a bailar, y resultó que no estaba su pareja. A raíz de eso entró en una franca melancolía por no poder bailar con esa misma pareja de baile. Esa anécdota nos gustó mucho justamente por simple, por sencilla y por enigmática, porque, la verdad, para bailar hay muchas parejas de baile, pero esa mujer no pensaba lo mismo y dejó de bailar y realmente sufrió una crisis cuando sólo se trataba de su pareja de baile, o sea, no había nada más, no sabía nada de esa persona, bueno, que ganaba concursos, etc. Entonces, a partir de ahí, teniendo el estado de ánimo identificado y la anécdota, le encontraba mucha relación con mi propia vida, porque yo tenía una etapa donde vivía en un lugar en que las mujeres de la vecindad, los martes y los jueves se disfrazaban, metían en una bolsa sus disfraces y se iban a un lugar desconocido. Alguna vez me invitaron y me di cuenta que, llegando al salón de baile, se cambiaban la ropa y se convertían en las reinas del baile de cuatro a ocho, porque eran señoras gorditas, viejitas, feítas, pero se convertían en princesas y ahí tenían un espacio. Yo decía, cuando sea viejita, yo voy a ser así, como estas señoras porque, la verdad, me encantaba eso del clandestinaje, porque México no es como Colombia, México es muy pudoroso, se baila mucho, pero la gente se avergüenza. El caso es que me parecía que aquella anécdota, sumada a esta experiencia que yo había tenido en la vecindad, podría dar mucho. Luego, como les digo, el planeta empezó a acercarnos cosas, comenzó a

haber algo relacionado con los cien años del danzón, así que empezamos a hacer una mezcla bastante arbitraria de elementos, hasta que acabamos metidos a aprender a bailar danzón. Fuimos a buscar locaciones en el puerto de Veracruz, y allí encontramos al personaje que hizo el actor de Carmelo, que es el hombre este que desaparece de la vida de Julia y, bueno, poco a poco las cosas se fueron acomodando. Lo que fue el guión tuvo un solo plot, porque la verdad sí seguimos muy intuitivamente, muy espontáneamente las cosas, pero sí había una cosa básica que creo que nunca hay que olvidar: tener una anécdota que te permita no perderte en el vacío.

De todo esto que estoy contando, que todo fue mágico y espontáneo y maravilloso, sí reconozco que en la siguiente película en la que quisimos irnos en los espontáneo y lo maravilloso, nos estrellamos, porque ahí el planeta dijo: no, porque no tienen una anécdota. La verdad es que eran dieciocho personajes a los que cada vez sumábamos más historias, y cada vez hacíamos la letra más chiquita en el guión para que cupiera lo que nos iba encantando de Tijuana, de manera que aquello quedó en una película de cuatro horas a la que luego hubo que mutilar dos horas y media. Así que ahí sí, el planeta nos dijo: no, espérate tantico, tampoco puedes ser tan espontánea y lírica.

Todo es una combinación de cosas, pero creo que sí que es muy importante conocer el método. También he conocido gente que sigue absolutamente al pie de la letra lo que dicen los manuales, y que acaban haciendo cosas maravillosas, al igual que hay otros que se van con los post it y también acaba haciendo algo maravilloso. Lo único cierto es que si yo trato de ser como otro, porque así le salió a él, probablemente me estrelle. Cada película, cada cineasta, es muy específico y eso hay que saber respetar cuando se dan clases, hay que alentar la diferencia. Y cuando se toman clases hay que ser, no rebelde, porque entonces te pierdes de la sabiduría de los otros, pero sí hay que abrir las orejas a todo, pero para decir ¿y yo dónde me coloco frente a esto?

Libia Stella Gómez

Ciro, quisiera que nos hablaras de "La sombra del caminante". La película que se presenta en este festival es "Los viajes del viento", pero yo quisiera saber sobre el proceso de "La sombra del caminante".

Ciro Guerra

Ambas películas han surgido de imágenes. Es un poco un proceso como el de ver un cuadro, como cuando ves un cuadro con dos figuras

hermosamente dibujadas y dice "Señoras que van a bailar" e imaginas esa historia que hay detrás. A mí me sucede eso, que me llegan estas imágenes a la cabeza que son como cuadros que contienen una historia. "La sombra del caminante" era una imagen de un hombre que carga a otro en una silla, además es una imagen real ¿Qué hay detrás de eso? ¿Qué puede motivar eso? ¿Qué historia cuenta esa imagen? Con "Los viajes del viento" es prácticamente lo mismo, un hombre andando en burro para devolver un acordeón. Es como otro cuadro, y de nuevo la pregunta ¿Qué hay detrás de eso?

El proceso de La sombra empezó ahí, con esa imagen. Era mi primera vez escribiendo un guión de largometraje y tenía lo que dice Beatriz de la anécdota. Esa es la anécdota, la anécdota básica se concentra y a partir de ahí construyes. Hice primero un proceso de construcción muy complejo, rebuscando para tratar de contar esa historia, de enriquecerla. En esa búsqueda llegué a un guión muy barroco, con bastantes personajes, con mucha acción y con muchas cosas que pasaban. Era de verdad un guión muy abigarrado, un desastre de guión total, pero que aun así, por la obstinación de uno de filmar, estuve a punto de filmarlo. Pero no, el mundo conspiró en contra de eso y una semana antes de que empezáramos a filmar todo se cayó, afortunadamente, pero también por la gente que me rodeaba, que veía todas esas debilidades en ese guión lleno de cosas. Basándome en esa experiencia me dije: de verdad esto se abigarró demasiado, tengo que volver a la anécdota sencilla. Y decidí hacerlo, decidí contar eso de la manera más sencilla posible, de la manera más desnuda, concentrándome solo en estos personajes, aunque no fui del todo exitoso, porque también conservé y filmé algunas cosas que venían de esa estructura anterior.

Pero de ahí vino la lección de la que hablaba Beatriz, y que es muy importante: ver lo que has filmado y ser autocrítico con lo que has filmado. En ese proceso hubo que deshacerse, hubo que simplificar nuevamente la película cuando ya estaba filmada, o sea, como que había una película de hora y veinte más de la final, y todos los elementos adicionales, todo lo que no condujera a esa historia para que esa historia fuera lo más sencilla posible, se tuvo que ir. Aprendí una lección muy importante, que creo que es una lección que se le aplica al arte en general, que es que cuanto menos cuentos, cuanto más te concentres, puede funcionar mejor.

Esa es la conclusión que extraje de ese proceso de "La sombra del caminante", que verdaderamente fue un proceso más de quitar que de poner. Fue un guión que tuvo muchísimas versiones porque, además, iba paralelo a una escritura, a mi proceso de aprendizaje, porque era la primera vez que lo hacía. En total fue un guión que tuvo catorce versiones,

y si contáramos las versiones de montaje, podríamos añadir unas cinco o seis versiones más. O sea, fue un proceso de bastante ensayo y error y de bastante depuración, con muy poco respeto por el diálogo que yo escribía. No se respetó nada el diálogo, afortunadamente, porque también fue un proceso que se iba enriqueciendo con el trabajo con los actores, ellos aportaron muchísimo a la construcción de diálogos y a la construcción de los personajes. Muchas de las complejidades o de las sutilezas de los personajes, vienen de los actores más que de la escritura, porque era una escritura bastante retórica, bastante abigarrada. Para mí el proceso de "La sombra del caminante" fue un proceso de desnudar, de desnudar una historia hasta que quedara en lo mínimo, y que ese mínimo tuviera la habilidad de conmover.

Libia Stella Gómez

Harold, a usted le voy a preguntar por "Violeta de mil colores", no se la iba a poner fácil.

Harold Trompetero

¿Cómo nace "Violeta de mil colores"? Estando yo en Nueva York conocí en la calle a un muchacho, colombiano, inmigrante, muy talentoso, que tenía en ese entonces diecinueve años, Momo Parra, al que le pregunté: oiga hermano, usted siendo talentoso ¿qué hace aquí de inmigrante lavando platos en un restaurante? El tipo tomaba fotografías, era diseñador, se conocía todos los programas... Y me dijo: es que yo me vine acá porque iba a hacer cine y en Colombia no se puede hacer cine. Ah, usted quiere hacer cine, y le dije, bueno hagamos una película. Yo tengo siete mil quinientos dólares para rodar una película en Nueva York, me dijo, a lo que yo respondí: listo, yo pongo otros siete mil quinientos y vamos a tener quince mil dólares para rodar una película en Nueva York. Yo estaba pasando por un choque muy grande de enfrentar lo que realmente es el capitalismo salvaje. Yo era un yupi consumado trabajando en las entrañas de Wall Street y me enfrentaba día a día a esa pelea del capitalismo tragándose a uno, viendo que quiere devorarlo todo, sin compasión, y viendo cómo eso afectaba a la gente a mi alrededor. Entonces, lo que decidimos con este tipo fue hablar de eso, porque él también lo estaba viviéndolo desde el otro lado, desde el lado de ser lavador de platos y estar inmigrante ilegal. Y empezamos a hacer una investigación. Yo le pedí al tipo que se viniera a vivir conmigo. Él trabajaba de 9 de la noche a 5 de la mañana, y yo trabajaba de 9 de la mañana a 5 de la tarde en mi oficina. Entonces nos reuníamos a las 5 de la tarde a ver cómo diablos podíamos hacer una película con eso, que hablara de eso. Él tenía la idea de una mujer que se suicida, y yo siempre había tenido la idea de las

muchas mujeres que hay dentro de una misma mujer: una mujer madre, una mujer hermana, etc. Entonces empezamos a mezclar esas dos ideas como partiendo de cero. Yo tenía, además, otra idea, esa flor de mil colores, la violeta de mil colores, y él tenía otra, la de la mujer que no muere, porque una mujer siempre da la posibilidad de vida. Y así empezamos a investigar.

Nos íbamos en bicicleta, él me enseñó a montar en bicicleta, y nos íbamos en bicicleta por todo Nueva York, con una grabadora y con una cámara de fotos, a ver qué veíamos en la calle que nos diera eso. Y empezamos a ver dónde podíamos filmar que no nos costara y cómo podíamos rodar saltándonos la ley y que no nos cogieran presos por no tener un seguro para hacer una película. Íbamos tomando, íbamos viendo a la gente en la calle gritar, darse golpes contra las paredes, hablar sola, vestidos de Armani, empelotarse. Empezamos a ver un reguero de demencias durante ese proceso, eso no es solo de nosotros, eso es de todos, o sea, acá en esta ciudad todos estamos locos. Y luego empezamos a indagar en el proceso de desplazamiento, y en que eso es una condición humana, cuando a uno le quitan el piso de lo que tiene, que es lo que sufre cualquier inmigrante, y lo que sufre cualquier desplazado, hay un choque mental que le rompe todo y que lo deja a uno perdido en el absoluto. Luego empezamos a pedirles a los amigos, teníamos muchísimos amigos, que nos dieran textos, cartas que hablaran de esa condición, de estar desplazado o de ser inmigrante, que en últimas es lo mismo, y nos empezaron a llegar, a llegar y a llegar documentos con los que fuimos enriqueciendo eso. Lo que hicimos fue armar escenas, empezar a armar momentos, y poner a una mujer a protagonizar esos momentos. Armamos y armamos y armamos y llegamos a tener, creo que trescientos cincuenta momentos. Pegábamos cada uno en una pared del apartamento en un post it. Era una relación súper visceral con este personaje, porque era desayunar, comer y dormir guión, mientras cada uno trabajaba, si yo salía de viaje, entonces, por el blackberry, por el Internet. Yo viajaba muchísimo en Estados Unidos, y decía, también lo estoy viendo en los Ángeles, en todas las ciudades de Estados Unidos por las que me tocaba viajar. Al tiempo comenzamos a ver películas referentes a lo mismo, al Club de la Pelea, y, empezamos a hacer una investigación de cómo se hacían películas guerrilla en el mundo. Buscamos a la gente que lo había hecho. Encontramos a un tipo en Filipinas que había hecho nueve películas guerrilla en ese año, y así fuimos haciendo una investigación profunda.

Al final teníamos una pared llena de papelitos diciendo: una mujer se mete a la tina y se corta las venas, una mujer se para en medio de una calle y grita, una mujer se masturba y llora, bueno, escenas, escenas, escenas y eso era un mar de posibilidades. Entonces dijimos: matememos las que menos

nos gusten, las que sean más clichetudas, y quedaron como doscientas cincuenta escenas, claro, el ego de por medio. Pero de eso armamos como una estructura y encontramos una mujer que era una actriz gringa que se llamaba Hedder, que estaba en esa búsqueda, que acababa de llegar a Nueva York y que quería protagonizar una película también, así que nos empezó a acompañar en ese proceso, de manera que vimos que ese mismo proceso que nosotros estábamos escribiendo, lo estaba viviendo ella ahí, y empezamos a hacer ensayos con ella y a hacer como improvisaciones que fueron enriqueciendo el hilo conductor. Pero la mujer estaba tan loca que después nunca más volvió a aparecer y a día de hoy no sé que es de Hedder.

Pero bueno, buscamos la forma de filmar eso, porque el problema era siempre la forma de filmarlo. Pusimos un aviso en el periódico de Nueva York diciendo que había un director (yo me había ganado un premio en Cannes de publicidad), entonces que director premiado en Cannes buscaba equipo para hacer película de bajo presupuesto en Nueva York, pero era cierto, yo me había ganado un premio en Cannes y había tenido como tres nominaciones. Nos llegaron como tres mil hojas de vida, era increíble, buscábamos de todo, sonidista, actores, de todo, y no habíamos sido explícitos en que no había dinero para pagar. Teníamos para el transporte, la comida y lo que se necesitara de producción, pero no había dinero para pagar. Nos llegaron hojas de vida de gente de fuera de Estados Unidos, de hecho, el fotógrafo terminó siendo una persona que estaba haciendo en ese momento una película en Londres, también estilo guerrilla, que nos dijo: yo quiero estar en el proyecto, denme dormida y comida, y yo llego allá porque lo quiero hacer, y llegó, le dimos comida y dormida y pues, luego le dimos una plata para que se fuera de la casa. Luego, en el proceso de casting apareció Flora Martínez, que fue una maravilla grandísima pues éramos dos inmigrantes, yo no hablaba inglés, el otro tampoco, y claro, necesitábamos a alguien que hablara inglés en Nueva York y Flora sabía inglés perfecto y es una gran actriz. Creo que mil de los dólares que teníamos nos lo gastamos en la traducción del guión al inglés, y era chistosísimo, porque el traductor, que era un tipo que había traducido a José Asunción Silva al inglés, me decía, pero esto deberías traducirlo así, y yo, sin saber inglés, no, no, tradúcelo así.

Bueno, todo este cuento va a que salieron setenta y dos horas de rodaje y el proyecto se rodó. Fue una locura, el primer corte de Violeta creo que duraba cinco horas y media, pero apareció un editor muy bueno, Jorge Vallejo, un editor excelente de las principales salas de edición en Nueva York, con el que yo trabajaba haciendo comerciales, había trabajado haciendo videos para Madonna, bueno, un verraco ni el verraco. Yo le conté el proyecto en el que estaba, y él me dijo: yo quiero editar esa

vaina, y le dije: bueno, usted tiene libertad absoluta, yo lo único que soy es un filtro, usted me presenta y yo le digo si me gusta o no me gusta, pero edite esa vaina, ahí está el material, mire a ver que hace con esa joda. Entonces el proceso de edición empezó a ser realmente el proceso de escritura. Creo que tardamos dieciocho meses editando, hubo alrededor de unos veinte, veintidós cortes, y cada clip era una apuesta de edición distinta que terminó siendo lo que es Violeta, pero creo que realmente donde se escribió fue en la sala de edición.

Libia Stella Gómez

Jorg, háganos del proceso de "Soñar no cuesta nada".

Jorg Hiller

Con respecto a "Soñar no cuesta nada", les puedo hablar de lo que se llama el work for, que es el trabajo de guionizar. Es un trabajo complicado, en el que lo llaman a uno y le piden un guión de una idea que tienen. Yo lo he hecho en varias ocasiones, y no he aprendido la lección y lo continuo haciendo. Este, en concreto, sale de una idea de una productora, Clara Maria Ochoa, de hacer algo con una noticia que había ocurrido. Yo había escuchado la noticia pero no soy, debo admitirlo, una persona que lee todos los días el periódico y está completamente informado de todo, más bien trato de alejarme un poco de eso, pero sí que la había escuchado, aunque no tenía los detalles. Cuando Clara Maria me contó y me dijo: más o menos pasó esto, lo que salía en periódicos, la anécdota de lo que había ocurrido me pareció tan absolutamente surrealista, que inmediatamente dije que sí y empecé a investigar.

Creo que "Soñar no cuesta nada" es una película que tiene dos cosas. Una, que es una anécdota tan increíble que supera toda noción de lo que puede ser cierto, es decir, si esta película me la hubiera inventado yo, hubiera sido un completo fracaso porque todo el mundo hubiera dicho que era algo absolutamente estúpido e increíble, completamente inverosímil, que eso no pasa en ninguna parte, fruto de una mente loca de alguien que se imaginó que eso puede suceder, pero que se inventó una película que no tiene pies ni cabeza. Creo que el secreto de ese guión es precisamente que está basado en un hecho real que es completamente increíble. Lo segundo, es que todo ese hecho y todo lo sucedido, el cómo sucedieron los hechos, ya estaba narrado de manera cinematográfica, ya había ocurrido de manera cinematográfica. Cuando lo empecé a investigar era como ir leyendo esos libros que sacan de las películas una vez que se hacen, que uno los lee y están narrados

cinematográficamente, así, como estábamos hablando ahora: la introducción, los puntos de giro, todo estaba completamente armado.

Entonces se trató básicamente de un trabajo de investigación muy complicado porque las personas que habían tenido que ver con el hecho, los soldados, en ese momento en el que se empezó a hacer el guión, estaban en una situación jurídica complicada y nadie quería hablar. Había un expediente de un soldado que había contado la historia, y había un par de libros, pero yo no me quería basar en nada de eso, quería basarme, por decirlo de alguna manera, en la verdad más cercana de lo que había ocurrido.

Hice un primer guión con todo lo que se había dicho en prensa, tratando de armar una película según lo que habían reportado las revistas, los periódicos, los noticieros... y hasta cierto punto teníamos un guión con el que estábamos satisfechos. Lo que siempre busqué fue una manera de contar la historia que no fuera tan lineal, es decir, quería experimentar un poco con el tiempo, y por eso la película empieza en un presente, tiene una carta, una narración en off, y es un flash back toda la película. Me decidí por esa estructura porque me pareció que era más interesante y se contó la película de esa manera.

Ya avanzado el proceso de la preproducción, apareció el personaje central de la película en carne y hueso, que es el teniente Sanabria, que fue el mando, mejor dicho, era el protagonista de la historia. No era el protagonista de mi guión, porque mi guión estaba dividido en cuatro protagonistas, pero sí había sido el protagonista del hecho real, así que sentándome con él en tres o cuatro ocasiones a tomar cerveza, que fue lo que hicimos, empezó a soltar un montón de información y de anécdotas que me dieron la oportunidad de enriquecer el guión antes de haberse rodado. Eso fue un golpe de suerte para la película, por ejemplo, para algunas de las cosas que yo ya tenía en el guión, el teniente me dijo: eso no ocurrió así, pero como usted lo puso está muy divertido, déjelo así. Y entonces empezó también un proceso de decisión sobre si quería contar las cosas exactamente cómo habían ocurrido, una especie de pseudo documental, o si manteníamos ciertas libertades que nos habíamos tomado en algunas escenas que nos gustaban, y que nos permitían contar la historia, que nos daban, además, un tono de la historia que queríamos mantener y que era ese tono como surreal, como dentro de todo divertido, muy colombiano. Y así decidimos finalmente, con el director, mantener una serie de escenas que no necesariamente habían ocurrido así en la vida real. Ya con el teniente Sanabria el guión tuvo finalmente como unas ocho versiones, y básicamente la última fue la que se rodó.

Por lo demás coincido con lo que se ha dicho acá, y es que en la edición hay una nueva escritura. Eso sucedió en este proyecto, como creo que en la mayoría, que después de rodado se vuelve a armar la historia en el guión de edición, tan importante, y que también tiene su parte artesanal.

Libia Stella Gómez

Cuando les cuento a mis estudiantes que el guión de "La vendedora de rosas" está en la página de la asociación de guionistas, se sorprenden muchísimo, porque hay mucha gente que cree que no hay un guión en "La vendedora de rosas". Aprovechando que te tenemos aquí, y que está Víctor, quisiera que nos contaras sobre el proceso y sobre cómo fue la articulación de esa estructura, de esa historia.

Diana Ospina

Yo entré al proceso cuando ya había una sinopsis, un poco la anécdota de la que hablaban. La historia es una actualización, una adaptación de un cuento tradicional, la vendedora de cerillas, pero llevada aquí a las niñas que venden rosas en la calle.

El proceso para mí, que estaba recién desempacada de ese taller de guiones, fue seguir un poco el orden, a partir de ahí la escala, y empezar a armar ya las escenas. Adelantábamos el proceso de escritura de toda esa historia y paralelamente Víctor estaba en su proceso de investigación, de manera que todas las referencias que venían de lo que había descubierto, un personaje que entrevistó, de algo que alguien le refirió, tratábamos inmediatamente de ubicarlo dentro de ese armazón que se había hecho inicialmente. Obviamente hubo todo un trabajo previo alrededor de los personajes sobre los que se iba a trabajar, pero todo el tiempo aparecían elementos que tratábamos de ubicar en el lugar más adecuado.

Yo pienso que fue una construcción colectiva porque recuerdo que llegaba mucha gente al espacio donde nos reuníamos a escribir, y todo el mundo tenía historias para contar, y siempre de alguna conversación surgía un elemento bien interesante, se trataba de ubicar dentro de todo el contexto de la estructura completa para poderle dar salida. Recuerdo concretamente que alguien, así como por poner un ejemplo, llegó diciendo que a los chicos de la calle les quebraban la botella de sacol y que le prendían fuego a la botella, entonces inmediatamente se buscó en qué parte, en qué momento se daba una situación que propiciara la aparición de esa acción, y así permanentemente. Yo siento que Víctor,

hasta el último momento, está receptivo a tratar de introducir elementos que revelen lo que quiere expresar a través de la historia.

Con el mismo proceso de investigación y con los mismos diálogos también sucedía. Víctor estaba haciendo un trabajo permanente de ensayo con los actores, porque eso fue una convivencia con ellos, en realidad fue un trabajo de vivir con ellos y tratar de conectarse con todo su mundo. Entonces él ensayaba, y esos ensayos eran como una máquina de hacer diálogos, porque se transcribían los ensayos y después ubicábamos los diálogos tal como ellos lo expresaban dentro de la misma historia. En las frases iniciales solamente estaba la intención de lo que se quería decir en la historia, pero el desarrollo fue a partir de todo este proceso de convivencia permanente. Por eso yo siento que a muchos les da la impresión de que eso era más un documental, porque no hay como una distancia, lo único que es "artificial" es lo que amarra la historia, pero todos los eventos, por más mínimos que fueran, estaba referidos desde la investigación misma.

Libia Stella Gómez

Ahora vamos a dar paso a las preguntas del público. Voy a empezar con una pregunta para Beatriz: ¿cómo se puede ayudar a un estudiante a identificar eso que quiere decir?

Beatriz Novaro

Yo lo hago de la siguiente manera: el primer día, antes de que aparezcan inhibiciones les pregunto qué es lo que quieren contar, y si no lo saben, si no lo planearon, que improvisen en ese momento. Paso uno por uno sin decir nada, pero voy apuntando de cada alumno donde colocaría yo lo que tiene, en una familia de categorías, una sería el tema, otro sería el personaje, otro el modelo narrativo, otro imágenes... Y entonces voy haciendo que cada uno se dé cuenta, como si fuera un rompecabezas, de que tiene una de las piezas, en lugar de decir: no, lo que tú tienes no es una historia, que era lo que, en general, yo hacía antes, descalificar lo que traían porque pensaba que tenían que tener una historia, cuando en realidad las historias muchas veces se van haciendo solas. Por eso ahora hablo de piezas. Alguien dice: yo quiero contar una historia de la injusticia en Colombia, entonces digo, ya tienes el tema... De lo que se trata es de que vayan viendo cómo eso que tienen puede alimentar las diferentes piezas que faltan del rompecabezas. Por poner un ejemplo, Paul Schrader dijo: tengo el tema de la soledad, entonces tengo que buscar el oficio o la metáfora cinematográfica de cómo se cuenta la soledad, y ahí fue cuando decidió que fuera un taxista nocturno en Nueva York. A partir de

ahí trato de vincular las diferentes piezas que componen el guión, y en las siguientes dos o tres versiones, ya todos tienen el rompecabezas dibujado porque, la verdad, una vez que ellos se dan cuenta de que eso se puede traducir en la otra cosa, se van conquistando todos los elementos.

Libia Stella Gómez

Para **Ciro** ¿Puede una persona no cineasta escribir un guión para construir un proyecto cinematográfico?

Ciro Guerra

Pues la respuesta es no, pero es que no hay que confundir cineasta con profesional del cine. Una persona que ama profundamente el cine y que lo conoce, que se esfuerza por ver las películas, que tiene una curiosidad atenta, eso es un cineasta, así no tenga un cartón que lo acredite. Pero si una persona que no tiene ningún interés en el cine y simplemente cree que puede llegar a escribir, no, eso no pasa mágicamente, eso no viene de la nada. Llegar a escribir un guión es algo que yo diría que hay que verlo como una estación en un camino, el camino es largo y empieza con que veas en el cine una posibilidad expresiva, que te interese, que lo ames y a partir de ahí si empieces a desarrollar ese camino.

Luego, si hablamos ya de un proyecto cinematográfico, hay que hablar de un mercado donde mover el proyecto y eso es complejo y se necesitan muchos argumentos para poder levantarlo, y no sólo eso, sino que para poder ejercer la actividad profesionalmente y poder vivir de esto, es un camino muy largo, pero debe ser el objetivo. A medida que vas avanzando vas cogiendo herramientas y vas cogiendo ítems que te sirven en el camino, y vas dando pasos, y te vas cayendo, y vas cometiendo errores, te vas desviando, lo que sea, pero está al alcance de la mano. O sea, si una persona con ningún talento literario, como yo, puede escribir guiones que encuentran dinero para hacerse y volverse películas que alguien puede ir a ver al cine, si yo puedo hacerlo, tú puedes hacerlo, está al alcance de todos, es cuestión de rigor, de dedicación, de amor, de paciencia, mucha paciencia, y de constancia al mismo tiempo.

Libia Stella Gómez

Para **Harold**: En sus procesos de escritura ¿cuáles han sido los mayores obstáculos que ha tenido a la hora de escribir, de plasmar sus ideas en el papel?

Harold Trompetero

Yo creo que el obstáculo siempre es uno mismo. El principal obstáculo que uno tiene es el miedo, el miedo a arriesgarse, y a la crítica también. La crítica es dura porque asumirla, volverse permeable y saber recibir los golpes de la crítica, eso es también un trabajo de auto-domesticación. Pero sí, el obstáculo es uno: levantarse, pararse y hacer.

Libia Stella Gómez

Para Jorg, ¿cuáles son las principales diferencias entre escribir un guión para cine y escribir libretos para televisión?

Jorg Hiller

Esa pregunta surge muchas veces cuando uno mezcla trabajo de cine y de televisión. Yo creo que en el origen no hay ninguna diferencia, es decir, en el origen es una idea, una cosa que haga clic en la cabeza de uno y en la cabeza de la gente, con la plata para hacerla. Surgen de la misma manera, es decir, así nacen y empiezan los proyectos a rodar.

Luego ya podríamos empezar a hablar de cosas muy técnicas: cómo hay que enfrentar un proyecto para cine, y cómo hay que enfrentarlo para televisión, pero nos podríamos quedar muchísimo tiempo aquí hablando del tema. Básicamente yo encuentro que en las películas hay varias cosas que hay que tener en cuenta, una, creo que es la primordial, es que generalmente, cuando hacemos películas, pensamos en su exhibición en una sala, después empieza también el proceso televisivo de la película, pero en su germen, la película está hecha para ir a una sala y verla proyectada, con la luz apagada. La persona que va a ir a ver la película es una persona que normalmente ha tomado la decisión de ir a verse la película, de enterarse de qué se trata la película, de interesarse en entrar a la película, y de darle una oportunidad a la película. Eso tiene unas reglas de comunicación específicas. La televisión es más casual, digamos, es más inmediata, es más del momento, es decir, estamos en la casa, no estamos haciendo nada, prendemos la televisión y vemos un programa. Ese es un primer germen de diferencia, cómo se percibe la historia y quiénes son las personas a las que vamos a comunicar esta historia que hemos creado y que queremos, obviamente, sacar al público. Este solo hecho ya conlleva diferentes formas de enterarse uno de la historia, no es lo mismo ver una película en cine recién salida, estreno, que agarrarla por ahí en Cinemax. Las dos cosas ya tienen connotaciones distintas, son dos experiencias diferentes de ver una historia, y eso hay que tenerlo en cuenta en el momento de escribir, en el momento de entender la historia. La televisión

trae unas características muy específicas de cómo se promociona, de cómo hay que atraer al público. Otra de las grandes diferencias es, por ejemplo, que las películas no necesariamente se excluyen unas a las otras, es decir, yo puedo ir este mes a cine y puedo verme todas las películas que estén en cartelera o la mayoría, no tengo que escoger si no quiero, escojo porque no voy a poder ir todos los días y por eso escojo las que más me interesan, pero en televisión uno está constantemente enfrentado a lo que están dando en el otro canal. Eso le imprime al trabajo en televisión una presión especial, y es que uno tiene que estar todo el tiempo viendo, un poco lo que hablaba Diana hace un rato, cómo es esa comunicación con el público porque cuando uno empieza a crear los contenidos para la televisión, hay que echar mano, digámoslo así, de todas las herramientas que uno pueda tener para atraer, es decir, uno tiene que ser como la miel a la abeja, o el polen a la abeja, ¿cómo atraemos a la abejita?, ¿de qué nos podemos valer para que la gente nos perciba a nosotros en vez de a los del otro canal?, y es una pelea todo el tiempo así.

Yo creo que en el cine hay un poco más de libertad para no hacer eso. Hay un poco más de libertad para concentrarse en lo que uno quiere expresar. El resto, ya sería entrar a hablar de cosas muy técnicas, del tema de los tiempos, del tema de cómo alargar las historias, que supongo no es el momento de hablarlo.

Libia Stella Gómez

Para Diana ¿qué tan positivo es para los guiones una buena educación universitaria que enseñe la técnica pero se olvide de la vida real?

Diana Ospina

No, eso no es para nada positivo. Yo pienso que para escribir guiones, todo, absolutamente todo sirve, pero la base de las historias (porque siempre que me conecto con los guiones es a partir de las historias) es la vida, y tiene que haber una actitud de voyeur auditivo, visual, olfativo, gustativo, una relación de aprehender el mundo y todo lo que sucede alrededor. Mi búsqueda es más como de qué tan conscientes son los personajes de su condición, de su realidad, es algo que he querido llevar a las historias. Es necesaria esa actitud expectante con la realidad, con la vida.

Yo siento que lo que hace la academia es formalizar, organizar y ayudar a llevar una metodología de trabajo para que eso no se convierta en un proyecto imposible, pero lo que yo señalaba ahorita era como la queja que uno siente de parte de los estudiantes, ese ¿y esto de qué me sirve a

mí para...? Sí puede servir, desde que uno logre trascenderlo a una experiencia concreta. La respuesta a la pregunta sería nada, pero la idea es trascender esa teoría, esa formalización de un saber, porque lo que han hecho los teóricos y los académicos es contar esa experiencia que tuvieron y transferirla a unos textos para, de alguna manera, ser la luz para otros que están enfrentando ese proceso.

Libia Stella Gómez: Bueno aquí tengo tres preguntas que parecen calcadas. Se sale un poquito del tema, pero si hay tres, significa que hay mucha gente queriendo saber, es para Ciro: "Hace poco leí en una revista una declaración suya que me llamó la atención, decía que usted se había tenido que volver guionista porque en Colombia no había guionistas, hoy sorprendido, muy sorprendido, lo veo y me pregunto ¿cómo se siente en estar en un foro convocado e invitado por la Asociación de Guionistas? "

Ciro Guerra

Me siento en el circo romano y acaban de abrir la jaula de los leones.

Todo nace del profundo respeto que siento por el guión cinematográfico y por haber leído, o sea, por el contacto que he tenido con los guiones cinematográficos, con los grandes guiones del mundo, y con el trabajo de los grandes guionistas que hay en el mundo. Verdaderamente para mí hay una distancia muy grande, y ojalá sea algo que algún día logremos salvar, pero en ese camino siento que todavía estamos muy lejos de llegar ahí, es duro, pero es un camino que todo el cine colombiano tiene que tomar en conjunto y que hay que tomarlo hoy, cuando ya que se han superado las trabas de que la película se vea y se oiga, que fueron durante muchos años la característica, una época en la que los críticos escribían cosas como que la película era buena porque se veía y se oía bien. Pero ya eso quedó atrás hace mucho tiempo. Ahora nos estamos enfrentando con unas exigencias mayores y con un camino cada vez más exigente para el cine colombiano, en el que se nota la distancia que nos han tomado los otros países. Si queremos un cine que compita, tenemos que ser un poco autocríticos en ese sentido, entonces, hay un camino muy largo para recorrer en el guión colombiano. Yo, personalmente, no me siento guionista, no sé si alguno de ustedes pueda decir que se siente guionista, de pronto Jorg porque es como la punta de lanza de su generación, y es una persona que puede decir que vive de escribir, y es muy poca la gente que ha escrito tantos guiones, y que ha escrito guiones por encargo como la ha hecho Jorg. Hay otra persona que está surgiendo que es Carlos Franco, que ha escrito guiones y tiene esa capacidad de escribir por encargo, pero siento que estamos lejos, y siento que tiene que haber un debate que esquivamos al decir que somos guionistas, porque al decirlo,

ese debate pasa a un segundo plano y nos volvemos como el referente de guión en el cine colombiano. Pero sinceramente siento que en eso hay mucho camino para recorrer.

Harold Trompetero

Yo quiero agregar algo. Yo creo que acá en Colombia hay un solo cineasta y es Víctor Gaviria.

Libia Stella Gómez

Para Beatriz ¿cuánto sirve la investigación para la escritura de los guiones?

Beatriz Novaro

Muchísimo, yo creo que hay una frase que se usa mucho que es: Escribe de lo que conoces porque si no, vas a empezar a hacer una escritura vacía. Pero yo creo que también se le puede dar la vuelta para decir: conoce de lo que escribes. Es decir, yo no sabía bailar danzón, yo no sabía muchas cosas al emprender los guiones que he escrito, y acabé sabiendo porque mientras los voy escribiendo, voy y hago un trabajo documental sin que sea para hacer un documental. Voy a hacer entrevistas, soy un poco actriz, o sea, me hago pasar por señora que baila en las tardes, me hago pasar por madre de familia, en fin, voy buscando una especie de método de investigación que no necesariamente es el típico del trabajo de hemeroteca o de la bibliografía, sino una investigación mucho más abierta, según lo que me vayan pidiendo los huecos en el guión.

Yo creo que hay cuatro personalidades que uno tiene que adoptar para hacer una película en papel, que finalmente es hacer la película por adelantado. Uno es como analista, hay que ser un poco arquitecto de esta cuestión de la estructura, y de medir los tiempos, etc. Otro es de actor, uno tiene que ser capaz, con el método de Stanislavski, de ir al lugar de los hechos y decir ¿realmente lo que estoy poniendo de los enfermos de cáncer si es así?, ¿así se comportan en una familia con un enfermo de cáncer o estoy inventando? y para eso tiene uno que adoptar muchas mañas y muchos métodos para recoger elementos de vida originales y verdaderos. Además del arquitecto y el actor, está el narrador, básicamente el narrador oral, que tenga la capacidad de convencer a otros con la historia, ser capaz de narrar oralmente, de una manera atractiva nuestra historia, y por último, el ser espectador de nuestro propio guión, de ponernos del lado de alguien que no sabe nada y ver desde ahí lo que estamos escribiendo.

Entonces, claro que hay un trabajo muy rico de investigación en todos estos campos, y creo que todas esas habilidades son desarrollables, aunque no hayamos nacido con ellas. Yo he visto como de pronto un alumno llega y dice: yo para el dialogo soy fatal, y luego resulta que no es cierto, ya se auto-convenció, pero con algunos ejercicios muy específicos o con un cambio de mirada, se vuelve muy buen dialoguista. Y lo mismo: yo no sé describir cinematográficamente las acciones, déjame que te ponga un ejercicio para que tu mente se adapte a esta nueva situación y verás que lo desarrollas. Entonces yo sí creo que es un proceso, pero eso lleva tiempo, por lo menos el primer guión. Hace rato Ciro hablaba del guión que escribió de nada, pero que al mismo tiempo le sirvió de doctorado en guión porque se dio cuenta de todas las cosas que no debía de hacer, todo lo que no le gustaba, o todo lo que no funcionaba cinematográficamente. Entonces yo si creo que en el primer guión, es realmente donde hace uno un postgrado de la escritura misma de guiones, y que ya posteriormente será mucho más sencillo, y a la larga será peor, porque el oficio se podrá comer el talento, y ese es el peligro de los que ya llevamos mucho tiempo escribiendo, pero por supuesto que hay que hacer una investigación.

Libia Stella Gómez

Bueno a mí también, cuando me enfrento al dar clases, al enseñar, a dictar estas cátedras de guión, me parece que la investigación es fundamental porque yo estoy de acuerdo con Beatriz, uno no puede escribir de lo que no sabe, y como me parece tan importante voy a hacerle la misma pregunta a Jorg: ¿Cuánto sirve la investigación para la escritura del guión?

Jorg Hiller

Definitivamente es absolutamente clave. Creo que en la investigación es cuando empiezan a salir todas esas anécdotas, todos esos momentos que enriquecen los guiones de una manera impresionante. Eso ya se ha visto aquí al relatar cada uno como nació determinado guión, en cada uno hay un trabajo de investigación desde cualquier punto de vista: si es un hecho real, hay que irse a las fuentes; si es de un hecho inventado, cuál es ese universo del que estamos hablando, cuáles son los personajes, cómo podemos saber un poco más, cómo podemos entrevistar a alguien que haya vivido la situación que está viviendo nuestro personaje, cómo podemos conocer un poco mejor el universo en el cual vamos a retratar nuestra historia, etc.

Sobre cómo empaparnos mucho sobre el tema de lo que estamos hablando, voy a referirme muy brevemente al último guión que hice de la película Venezia, que también fue por encargo de unos venezolanos que querían hacer una película sobre el papel de Venezuela en la Segunda Guerra Mundial con el tema de los tanqueros que salían del lago de Maracaibo a las refinerías de Aruba y Curazao. En la primera reunión que me dijeron eso, yo dije ¿cómo?, o sea, ¿que los nazis tenían presencia en el lago Maracaibo porque querían destruir los tanqueros que sacaban el crudo?, no tenía ni idea, pero el tema me interesó. Me pareció súper interesante precisamente porque no tenía ni idea de que el país vecino había jugado un papel muy importante en el tema de la Segunda Guerra Mundial, porque era el crudo que se llevaba y que alimentaba las flotas de los aliados en una guerra que eventualmente terminó a favor de los aliados gracias a ese crudo, es decir, que hay una importancia histórica en el tema. Y ahí empieza toda la investigación sobre el tema. Sin mentir fueron ocho meses solamente de investigación: cómo había sido eso, quiénes eran los personajes, cómo era el tema de las transmisiones, porque tenía mucho que ver con la encriptación de las transmisiones que hacían los nazis entre los submarinos y las bases en Europa. La máquina enigma, ni había escuchado qué era una máquina enigma, ahora puedo decir qué es, es una máquina para encriptar y desencriptar los mensajes en código, sé hasta cómo funciona, pero antes de hacer la película no tenía ni idea y para poder escribir la escena donde el personaje principal utiliza la máquina para desencriptar un mensaje, pues hay que hacer una investigación, eso está clarísimo, y gracias a la investigación es que uno puede hacer una escena medianamente creíble. Eso es algo que también me llamó la atención de hacer el proyecto, la posibilidad de comunicar algo que es muy poco conocido y que es una historia interesante, el decir, yo hago la investigación para que después la gente pueda también aferrarse a eso y conocer lo que pasó en ese entonces.

Libia Stella Gómez

Para Diana ¿Qué puede ser lo más inservible de un guión?

Diana Ospina

Ahora, con estos días de reflexión en los que hemos hablado tanto alrededor del guión, lo que uno saca en claro es que es un elemento que no asegura que el producto vaya a ser exitoso. Pero en cuanto a lo inservible, serían como esas referencias tanto a acciones, como a personajes y a situaciones, que están desenfocadas de la esencia y de la historia central, lo que pasa es que decir inservible me parece muy fuerte.

Más que inservible hablaría de lo que puede ser problemático para la historia, cuando se disgrega, se pierde, se dispersa, o sea, no se concentra... Y eso yo he visto que es algo que pasa cuando nos enamoramos de cosas y queremos ponerlas, pero de pronto no tienen una relación esencial con la historia central, con el hilo central, entonces eso tiende a convertirse en algo inservible.

Harold Trompetero

Por lo general yo me he dado cuenta de que las cosas de las que me enamoro no quedan en la película. Uno está enamorado de unas vainas que luego uno las va editar y no caben, entonces uno tiene que reconocer eso en el guión, para no perder el tiempo en la filmación.

Jorg Hiller

Yo pienso que lo que puede ser inservible en un guión es todo lo que sea mentira. Uno puede decir, no, es que en una ficción toda es mentira, pero no, dentro de la historia no lo son. Recuerdo que tomando el curso de Robert McKey, que es un gurú de cómo escribir guiones, y comprando el libro de él, le pedí que me lo autografiara y me puso una frase: "Write the true", es decir, escriba la verdad. Y en el momento en el que me lo escribió me dijo ¿este man qué? Pero, después, con el tiempo, dije sí, claro, uno tiende a veces a escribir cosas que no son, y uno lo sabe, pero se debe hacer un proceso final del guión, echarle ojo a todo lo que no es verdad, y no necesariamente es decir mentiras, sino aquello en lo que uno sabe que está engañando. Yo creo que eso es lo inservible de un guión.

Libia Stella Gómez

Harold, ¿cuál considera que es la razón para que cada vez más el escritor y el director sean la misma figura?

Harold Trompetero

No creo que sea una constante que el escritor y el director sean una misma figura, pero sí siento que en la medida en que uno trata de ser autor, entonces, como que tiene que salir más de uno que de los demás, lo que uno hace. De todas maneras yo pienso, como decían antes, que uno siempre busca un interlocutor, y en ese interlocutor uno termina encontrando personas con las que escribe, o que escriben para uno, pero creo que cuando uno escribe, por lo general, trata de ser autor. Sin embargo, yo pienso que el cine de autor no existe, porque el cine es necesariamente un trabajo grupal en el que termina interviniendo tanta

gente, que de una sola persona no puede ser la película, o es muy difícil que sea de una sola persona.

Libia Stella Gómez

Para Beatriz, ¿Nos puedes hablar un poco de los pasos que sigues al momento de escribir, empiezas con escaletas, descripción de personajes, o haces notas inconclusas sobre un tema específico?

Beatriz Novaro

Yo creo que en cada caso ha sido diferente. Lo que siempre tengo claro es esto que les decía de que hay que identificar qué cosa lo mueve a uno y qué cosa lo mata a uno. Por ejemplo, siguiendo con el caso de "Danzón", en el que teníamos la anécdota de que una mujer pierde a su pareja de baile y la va a buscar, digamos que tenemos esa primera arquitectura mínima o esa semillita de la historia. Si de ahí yo me hubiera puesto a: en el primer plot point pierde a Carmelo, a lo mejor hubiera quedado mejor estructurada la película, pero lo que sí es seguro es que yo me hubiera aburrido mortalmente y me hubiera salido del proyecto hace mucho.

Yo siento que a mí lo que me motiva es el misterio, el descubrimiento, la sorpresa, y la escaleta y la esquematización en tres actos no me funciona. A mí lo que me funciona, y lo que trato de seguir en las clases, es buscar esa semilla y hacerle preguntas cada vez más concretas. Es decir: una mujer pierde a su pareja de baile, ok, ¿qué hace esa mujer a parte de bailar? ¿por qué va a bailar?, todos los por qué, son oro puro. Cuando uno le pregunta a algo el por qué, uno se da cuenta de si es mentira, si es verdad, si se sabe la respuesta, si no se sabe. El problema es que a uno mismo no le funciona preguntarse porque uno se siente como que hace el ridículo, así que a veces hay que hacer que otro te pregunte para que realmente la maquinaria avance. Yo lo que hago a veces es preguntarle por escrito a los personajes, les hago entrevistas, como si fueran otros, entonces sí me voy sorprendiendo, porque la cabeza es muy rara y la imaginación hace cosas extrañas, y a mí eso personalmente me funciona. Pero he conocido gente que, como Vicente Leñero, que es uno de los mejores guionistas de México, que es un ingeniero de profesión y que su mente es matemática, a quienes jamás le funcionaría esto de entrevistar a sus personajes, diría que estoy totalmente enloquecida.

También tengo otro método que es ir y hacerme pasar por una paciente del seguro social, empezar a sentarme junto la gente, métodos que aprendí actuando y que funcionan muchísimo, porque ahí realmente me mimetizo, lo que es para mí la herramienta básica para escribir, la mimesis,

el ser otro, aprender a ser otro. Pero tengo que decir con mucha claridad que he visto gente que trabaja de manera matemática y que sus resultados, sus guiones, son muy buenos y acaban teniendo mucha vida a través de esta cosa de medir cada ocho minutos. Lo que decía Víctor que no tiene nada que ver con Víctor, pero esa idea de que cada ocho minutos suceda algo que de la vuelta, a partir de ahí hay gente que construye películas muy bien, pero en mi caso, que mi experiencia originaria fue en la actuación y en la dirección de teatro y en la poesía, mis métodos son más ligados a otras disciplinas que al propio guión.

Libia Stella Gómez

Para Harold ¿cómo plasmar diálogos cotidianos de forma que no pierdan la forma profunda y estética propia de los diálogos en cine?

Harold Trompetero

Yo creo también que esa es la verdad, buscar en la realidad. Yo hice una película que se llama "Dios los junta y ellos se separan" que eran solo monólogos. Duramos creo que tres años escribiendo esos monólogos, palabra por palabra, coma por coma, viendo como era eso, y luego llegaron los actores y lo volvieron patas arriba. Pero sí nos dimos cuenta en el trabajo con los actores, que cuanto más orgánica y aproximada a la realidad, más le quedaba volverlos naco. Yo creo que siempre hay que estar buscando en la realidad esos diálogos, esas palabras, esa precisión. En la realidad está eso. La película que estoy escribiendo ahora no tiene nada de diálogos, es prácticamente muda, y es difícil no escribir diálogos, es difícil no querer ver realizar lo que está pasando, pero también eso pasa en la realidad, uno no llega: buenos días ¿cómo estás? a todas las personas, o uno no se despide de toda las personas. Entonces hay que estar mirando la interacción humana para no tratar de meterla de una manera lógica, que no siempre la realidad es lógica en un guión.

Libia Stella Gómez

Para Ciro ¿realmente es necesario tener un guión escrito para hacer una película?

Ciro Guerra

No, hay muchos casos de películas que no se escriben con guión. Yo concibo el guión como una herramienta para poder comunicar la película que tengo en mente al resto de la gente. Al ser el cine un trabajo colectivo, un oficio y un arte que requiere tanta infraestructura y tanto

apoyo y tanto dinero, a veces, o tanto esfuerzo, se necesita ser capaz de comunicar tu idea y el guión lo concibo así, como la herramienta para llegar a eso y, además, para clarificar mucho en el camino. Pero no ¿cuántos grandes clásicos del cine no se han filmado sin guión? Como este es un arte, no hay reglas. La cosa es que para poder filmar una película sin guión y que te salga bien, tienes que ser casi que un genio. En el camino, el guión es una herramienta poderosa, pero me parece que también es un arma de doble filo, porque hay películas que son guiones filmados y que no tienen ninguna vida, y la película tiene que ser mucho más que un guión. O sea, no se trata sólo de pasar esas palabras al papel, ni de hacer literatura ilustrada, que es en lo que se puede convertir. El cine que depende tanto, que coge los guiones y los vuelve de hierro, no es lo que más me mueve. Para mí, la relación entre guión y película es una relación viva, es una relación conflictiva, creativa, explosiva y creo que aspiro algún día a poder tener la sabiduría para poder filmar sin un guión escrito, tan encorsetadamente, pero todavía estoy lejos de lograrlo.

Harold Trompetero

Yo ahora estoy tratando de hacer documentales y en los documentales es muy difícil tener guión. Sin embargo, me he dado cuenta de que inconscientemente uno tiene un guión en la cabeza, o un lugar a donde va a llegar, o un lado para el que va, un camino, un surco, y, aunque el guión no esté escrito siempre debe haber eso de por medio.

Libia Stella Gómez

Para Jorg ¿Cuántas veces hay que reescribir un guión?

Jorg Hiller

Tantas como pidan. Hay varias cosas ahí. Hay algo que es aventurero decirlo, pero cada vez me doy más cuenta de que la primera versión que uno hace es la mejor, y creo que es por lo mismo que hablaba Harold del surco y de la idea que uno tiene, y del hecho de que esa primera versión que uno hace está llena de lo que hablábamos al principio, del impulso, del enamoramiento total y absoluto y apasionado por la idea. Un guión no es una página, uno puede escribir una página ahorita más tardesito, pero un guión es trabajo y si uno ha escrito un guión es porque se ha enamorado realmente de algo y ha dicho esto es chévere, y se ha convencido así mismo de que hay algo y que esa es la historia, y de que eso le va a gustar a la gente, de que eso va a ganar premios. Es decir, está totalmente empapado de toda esa pasión y todo ese enamoramiento y aunque necesita trabajo, pues requiere de una mirada

crítica, de revisar, de cambiar, de sacar lo que hablábamos ahorita de las cosas inservibles, de acomodarlo y de mejorarlo, sin embargo, siempre me ha pasado (y me ha pasado por lo menos en tres películas) que uno hace una primera versión, termina esa primera versión, empiezan las revisiones, piden no sabe qué, esta partecita no, cambiemos acá este punto de giro, movámoslo, y uno pero por qué, no, sí, hagámoslo porque mejor, bueno listo mejor, entonces uno lo hace, hace la segunda versión, la tercera, la cuarta, la quinta versión, casi siempre entre la cuarta y la quinta salen y dicen ¿por qué no hacemos tal cosa? y uno: la primera vez dije eso, está en la primera versión, ¿sí? yo no lo leí, sí, mira la página veintisiete, ah sí, es que no lo leí. Entonces uno dice, cuando lo leyeron estaban en la playa y entonces pasó una vieja buena y se les fue esa página, bien no importa. La segunda película, cuando me dicen eso, yo digo: voy a hacer otra estrategia, mi estrategia ahora va a ser, oye ¡qué buena idea!, ¡claro, eso es lo que hay que hacer!, ya estaba en la primera versión pero no le vamos a decir nada, entonces lo pongo como si fuera idea de ellos, y quedan como: ¡esa es la verraquera, buenísimo!. Entonces ¿qué pasa? que empieza uno a hacerse más fácil la escritura, la comunicación, estamos hablando de guiones que son por encargo, donde el director tiene una opinión muy fuerte, el productor tiene una opinión muy fuerte, y a veces contratan o hay otra persona involucrada en el proceso de la escritura. Entonces hay que poner de acuerdo a un montón de cabezas, todas geniales, y poner de acuerdo a genios es muy complicado. Yo decía poner de acuerdo a Einstein y a Darwin, pues sería súper jodido, entonces, es algo más o menos como esa analogía.

Pero volviendo al tema de las revisiones, yo creo que las revisiones nunca se terminan de hacer. Uno llega, casi que por cansancio, a un guión que es el que rueda, es decir, se llega a un punto en el que se dice: rodemos esto porque sino rodamos esto, no lo rodamos nunca. Y arranca uno a rodar, y en el rodaje cambian muchas cosas, porque ya uno, ahí, en el sitio, se da cuenta de que esta escena mejor no, o cambiemos estas dos cositas, o el actor, en fin, en este país afortunadamente tenemos actores buenísimos de verdad, muy inteligentes que a veces le salvan a uno la película, o por lo menos la escena, una escena en la que dicen: mi personaje no haría eso, y uno, que mamón este man, pero el tipo llega y dice: pero haría esto, y uno dice, pues ensayémoslo, hagamos las dos y miramos en la edición, pero uno ya sabe que esa es, uno ya sabe pero no lo va a decir ahí porque se toma el poder del set y ahí sí ¿qué hace uno? Y entonces ahí van cambiando también las versiones del guión. Y luego, en la edición, mucho más aún. En edición, como han expuesto aquí los directores, hay mucho material y hay que reducirlo, y ahí viene el editor, que ese si no está enamorado de nada, porque es que muchas veces uno se ha echado ocho horas dirigiendo una escena, en la que se cayó la luz,

no había comida, se levantó uno a las cuatro de la mañana para hacerla, o se quedó hasta las dos de la mañana haciéndola, entonces hubo tanto sufrimiento en hacer la escena, que uno va a verla y no es capaz de cortarla porque se acuerda de cuánto se mató haciéndola, pero el editor no estaba ahí, y generalmente él ve la escena y si está mala la saca y listo, chao. Entonces las versiones realmente son muchas, prácticamente casi hasta el estreno, y aun así diría que luego empiezan las versiones de la gente, de cómo vio cada uno la película, y eso también origina diferentes versiones de cada película.

Libia Stella Gómez

Yo quiero decir algo, y es que una de las cosas que más me gusta de que Jorg esté con nosotros, es que nosotros, los de la universidad, muchas veces les pintamos a los estudiantes unos universos ideales que tienen también que ver con nuestros sueños y con nuestras frustraciones, por eso me gusta el hecho de que él esté aquí y nos aterrice en el universo real. Es muy posible que cuando ustedes estén ejerciendo su profesión, no vivan lo que nosotros, los que no vivimos de la escritura y tenemos que lucharla y sufrirla tanto, y es quizás de ese lado en que hay que hacer ese tipo de concesiones para poder seguir. Entonces me parece que es muy importante que haya esa diferencia en la mirada, para que los chicos que están aquí, que son muchos, entiendan que no es solamente el ideal aquel que todos perseguimos, sino que también existe el terreno real, duro y crudo, en el que posiblemente algún día tendrán que moverse.

Harold Trompetero

Con respecto a las escrituras del guión, el programa mágico para escribir guiones se llama Final draft, boceto final. Yo siempre pensé que eso era absurdo, ¿cómo que un boceto final si todos los genios del guión dicen que escribir es reescribir? Es como la sentencia, eres graduado en guión: escribe y reescribe. Las cuatro primeras películas que yo hice, yo escribía el guión y eso era hágale que hijuemadre, y en la última película que estoy haciendo llevo veinte versiones del guión. Entonces eso no tiene reglas, cada cosa tiene su proceso.

Libia Stella Gómez

Aunque esta pregunta originalmente venía para otra persona, la voy a reutilizar para Diana con respecto a "La vendedora de rosas": ¿Cuánto hay de su guión en la película?

Diana Ospina

El porcentaje es alto, pero sí que estaba recordando que precisamente hay unas escenas, en particular cuando alucina Leidy, que se mete en la cama, todo ese proceso de cuando ella ya está a punto de morir y con sus alucinaciones por el sacol, que fueron un trabajo de mucho tiempo y que estuvieron en una de las versiones iniciales, pero que al final no quedaron. Pero yo creo que en esa, particularmente, es más o menos el 80 %, aunque Víctor sería el indicado, pero sí que hubo por ahí un veinte, más o menos que no quedaron y fueron precisamente unas que tienen que ver con todo un montaje que se hizo gigantesco, con andamios, en unas vitrinas, que exigieron de una logística tremenda y que finalmente tuvieron que dejarse por fuera porque ya, de alguna manera, en otras de las escenas estaban expresadas las mismas situaciones. Pero sí hay un buen porcentaje.

Sin embargo, quiero hablar de otras cosas que he escrito, particularmente, no sé si aquí estará Oscar Mario, pero en algún guión que hice alguna vez para una producción en la que él estaba, y cuando fui a verlo, si había un 20% era mucho, pero él quedó muy agradecido conmigo, y yo decía pero agradecido ¿por qué? si ahí no hay nada, si hizo caso omiso del guión. Y eso es muy complicado también en el momento de la realización. Cuando me ha tocado realizar cosas que escribo, eso es muy doloroso, es un proceso muy duro porque la imaginación nunca alcanza a quedar satisfecha, porque a veces se dan condiciones que no permiten que eso que yo me soñé, eso que yo imaginé para esa escena fuera tal cual, y entonces le toca a uno aceptar y acomodarse a la realidad. Pero lo que queda muchas veces es la esencia, yo sí pienso que a veces sí es lo esencial, el tuétano de la historia, de la situación o de la escena, lo que finalmente, por lo menos, se logra salvar. Se toma la decisión de bueno, esto no se puede hacer, y esto tampoco, pero por lo menos hagamos esto, Y creo que ese también es un momento muy bonito de depuración de la historia.

Libia Stella Gómez

Aquí si hay una pregunta que se la voy a hacer a todos: ¿qué busca usted en el guión? pero yo la voy a traducir: ¿qué busca usted en la historia que está contando?

Beatriz Novaro

Pues en mi caso es como muy autobiográfico. Yo siento que hablo de mí misma en el guión, pero que lo hacía de manera inconsciente y sólo hasta después de cuatro o cinco películas, me he dado cuenta de que donde

he logrado lo que no sabía que quería, pero que me dio satisfacción, fue en las películas donde me centré en personajes femeninos y en las que, a posteriori, descubría cosas de mí misma, pero no por un condición narcisista, sino porque así sucedía. En una sola película, que es una película coral que es la de Tijuana, me desperdigué horrible y me perdí, porque eran como doce personajes y no sabía dónde poner mi yo. Pero en mi caso sí creo que es muy subjetivo, muy personal y muy de enmascaramme para poder conocerme, ese es el objetivo, horrible pero bueno.

Ciro Guerra

Yo realmente no entiendo la pregunta.

Libia Stella Gómez

Cuando sientes la necesidad de contar una historia ¿qué estás buscando, qué es lo que quieres? Así como nos dice Beatriz que ella quiere expresarse a sí misma, ¿tú que buscas?

Ciro Guerra

Es que el guión es una búsqueda para mí, o sea, puedo decirte que uno no busca para encontrar, sino para seguir buscando. Es producto de la curiosidad. Uno se dedica al cine producto de la curiosidad, y el guión, entonces, es una búsqueda en sí mismo, y es montarte en un potro salvaje a ver dónde te lleva, y es como decir, una pregunta real, ¿para qué emprendemos viajes?, ¿para qué conocemos personas?, ¿para qué nos metemos en relaciones?

Persona del público:

Pero usted ¿qué está buscando?

Ciro Guerra

No tengo ni idea. Creo que si pudiera responder a esa pregunta no sería tan interesante, o sea, no sería interesante para mí hacerlo. Como que si uno tiene claro para qué quiere hacer una película, es mejor no hacerla.

Beatriz Novaro

¿Y en tu última película?

Ciro Guerra

Fue un paseo, fue un viaje, una aventura. Si tienes claro lo que vas a buscar desde el principio, está perfecto, ya lo encontraste, ya está ahí, perfecto, estás protegido. Mientras que si sales al mundo, cualquier cosa te puede pasar, tu idea primigenia está en peligro y te expones. Es decir, tu idea, mientras está en tu cabeza está protegida, pero sacarla al mundo, dársela a los demás, compartirla, es perderla. Yo creo que si esa búsqueda es un proceso racional pierde mucho su interés, lo interesante es la aventura, a dónde te lleva, qué descubres.

Persona del público

¿Qué descubriste?

Ciro Guerra

Eso si es para escribir una novela. Si la vida es una lección, que la única manera de aprender es vivirla y nadie te la puede enseñar, cada día de los cuatro años y medio, que fue lo que trabajé en esta película, cada día, era un aprendizaje, cada día era una aventura, cada día nos levantábamos sin saber qué iba a pasar. En cualquiera de esos días, no sé cuántos días son cuatro años y medio, pero en cualquiera de esos días podía ver todo desbaratado. Que el producto siguiera vivo al final del día, que el guión siguiera vivo al final de cada día de escritura, era una aventura que traía sus aprendizajes. Aprendí mucho sobre el país en el que vivimos, aprendí mucho sobre la gente, aprendí mucho sobre la gente que hace cine, aprendí mucho sobre cine, aprendí mucho sobre mí mismo, tanto, que no se puede condensar en palabras. Es imposible responder, pero siento que no cambiaría nada, siento que es una experiencia que si no hubiera sido vivida, estaría muy triste, o sea, sería un gran vacío en mi vida el no haber vivido esa experiencia.

Harold Trompetero

Yo ahí, metido en la antifirma y en la antiestructura y todo eso, no creo en las historias. Pienso que eso es parte del decálogo que nos han enseñado para entrar en un formato y para vender una historia a un fondo, o a un productor. No creo en las historias, pero sí creo en el impulso, creo en la fuerza, y yo siempre he pensado que el problema que tenemos en Colombia, y en el mundo, es un problema de afecto, de una desconexión afectiva. Que haya tantas cosas buenas y malas en el mundo, sobre todo las malas, que haya niños en la calle, que haya narcotráfico, que haya

políticos corruptos, es un problema de desconexión afectiva interna que tiene el ser humano. Yo trato que todas mis películas, de una u otra forma, se vayan por ese camino, en dilucidar algo y tratar de arreglar en mí ese problema afectivo, aunque parezca absurdo, pero esto está en cada película, empezando por "Diástole y Sístole" que era cómo no nos entendemos en pareja; Violeta era, en últimas, cómo no tenemos una relación afectiva con uno mismo bien fundamentada y coherente; Dios los Junta, era con la familia; "El man" era con el entorno, por estúpido que parezca y por malograda que haya llegado a ser la película, si uno comete errores, hay que asumírselos, pero era con el entorno, porque uno con la sociedad, con el otro, con la comunidad no tiene una relación afectiva, no puede haber un tipo que se crea súper héroe para tratar de solucionar, por amor a su entorno, los problemas de la sociedad. Y "Riverside" era de ese amor por lo perdido, puede ser lo físico, la patria. Y bueno, así es, esa desconexión afectiva que creo que es el fondo de los problemas que se hacen visibles de forma tan corrupta.

Jorg Hiller

Yo pienso que al contar, porque hacer cine es contar algo, busco sentir. Creo que eso es lo que uno busca, darle sentido al caos. Creo que todo es caos y creo que lo sabemos, pero que nos hacemos los locos y una manera de hacerse los locos es buscar darle sentido a las cosas y buscar conexiones. Yo creo que todas las películas salen de buscar la conexión de lo que a uno le llamó la atención, de lo que a uno le hizo clic. A mí me hizo clic tal idea, quiero hacerle clic a mucha gente y que hagamos conexión, y que estemos de acuerdo en que eso es una buena idea, y que es algo interesante, divertido, triste, emotivo, diferente, es decir, que hay algo ahí con lo que nos podamos comunicar. Básicamente creo que es un ejercicio de eso, de conectarnos y de comunicarnos, es decir: mire lo que encontré, mire esta joyita que me encontré y quiero compartirla, no nos la vamos a quedar para nosotros, la vamos a compartir con los demás. Y ahí empiezan todos los problemas y las cosas buenas también, porque con algunos nos conectamos con otros no. Es lo normal, es el proceso que se da en las películas y en el arte en general.

En cuanto a lo personal, ¿qué busco en las películas que he hecho? Con excepción de la última, porque era extranjera, creo que hay un tema que me llama muchísimo la atención y que está en todas las películas que he hecho, tanto en las que se han realizado como en las que no, y es el tema de nuestra idiosincrasia colombiana, que me fascina realmente. Me fascina cómo tenemos esta moral maleable, cómo somos malos villanos, y al mismo tiempo buena gente. Creo que somos una raza increíble, de

verdad que sí, con todas las cosas malas a las que podemos llegar y, al mismo tiempo, cómo somos capaces de redimirnos a nosotros mismos. Es algo que es como un leitmotiv en lo que escribo, así no lo tenga claro al empezar la historia, sencillamente al final se percibe eso, y me he dado cuenta de que es algo que a mí personalmente me fascina: ser de este país.

Diana Ospina

Yo escribo cuentos también y he dividido mi necesidad de expresión, dependiendo de si es literatura o si es dramaturgia, de manera que he dejado la literatura para lo personal, lo auto reflexivo, un poco lo que decía Beatriz, una búsqueda y un reconocimiento de mí misma, y por eso en los cuentos estoy siempre tratando de hacer viajes pero más al interior de mi misma, y de ser consciente de esa condición humana. Ya en el espacio de la dramaturgia, como yo sé que para muchos eso de entrar en la intimidad de otro resulta muy aburrido porque no hay tanta acción, entonces ahí busco como una posibilidad de meterme en la realidad, en otras realidades. Sin embargo me he dado cuenta, un poco como decía Beatriz, que metiéndome en esa realidad de todas formas también estoy trasladando esa búsqueda permanente que siempre tengo, y que es sobre la condición humana, la comprensión sobre lo que somos nosotros. Muy particularmente me ha interesado la condición femenina. De hecho, en mis dos guiones más personales los personajes han sido todos mujeres, de las que me sorprende, inclusive, la conciencia que tienen de su propia historia y sin embargo, la imposibilidad de salir de esas condiciones que las afectan. Lo que trato, de alguna manera, es de encontrar esa revelación y descubrir lo enigmático que resulta ser esta condición nuestra como humanos, como colombianos, como antioqueños, es como tratar de encontrar claves en esas historias.

Libia Stella Gómez

Para complacer a Víctor en una pregunta que me dijo que hiciera, y a alguien del público que apuntaba hacia lo mismo, es una pregunta para Ciro Guerra con respecto a "Los viajes del viento": ¿Escribiste el guión teniendo ya las locaciones o estas surgieron luego de escrito el guión?

Ciro guerra

Bueno ese fue un guión que, como decía, fue un proceso vital. No hubo un antes y un después, no hubo locaciones primero y luego guión, para nada. Todo se fue transformando a medida que se iba iniciando el proceso. Fue

un proceso de investigación muy profundo, primero de investigación interna de lo que he vivido y lo que he conocido, y luego de investigación hacia el mundo, hacia esta región en particular, un proceso casi antropológico, de mucho tiempo, buscando y buscando, y escribiendo y escribiendo. No hay como un lugar donde empiece una y termine otra. Por ejemplo, yo ya tenía un guión escrito bastante claro, pero en la mitad del camino de locaciones, un amigo me muestra una foto de un lugar y me dice: tienes que conocer este sitio, que es Nueva Venecia Magdalena, un pueblo palafito construido en la mitad de la Ciénaga Grande del Magdalena donde la gente vive y nace completamente en el agua y para ir a la casa del vecino hay que remar. Y bueno, tengo una experiencia impresionante ahí, con la gente que además me cuenta que hace cinco años tuvieron una masacre espantosa, una de las peores masacres de la guerra paramilitar, y que la gente se fue del pueblo y quedó vacío. Un pueblo de 180 años de pescadores quedó vacío en la mitad de la Ciénaga, pero se repobló porque la gente no se acostumbró a vivir en la tierra, algunos no sabían vivir en la tierra, nunca lo habían hecho, y tuvieron que volver. A partir de ahí yo digo ¿cómo es mi posición como artista frente a esto y cómo me siento, como el personaje de la película?, ¿cómo se vuelve?, ¿cómo es mi relación con esa violencia? Y ahí surge una escena que es un momento para mí importantísimo en la película, eso es un surgimiento orgánico. Entonces, iban pasando cosas como que yo tenía escrita la escena en la que se tocaba el tema de la bonanza marimbera, que en la época en la que ocurre la película están los albores de la bonanza, y hago una investigación y escribo y pongo un actor a trabajar; después de una semana de trabajo el actor me coge y me dice: mira, te voy a decir algo que no le he dicho a nadie hace veinte años, yo fui marimbero, yo te voy a explicar cómo fue esto desde mi perspectiva, como fue esta cosa, yo marimbié. Y eso es lo rico, lo bonito. Si uno escribe un guión y se dedica a hacerlo, me parece que se pierde de mucho en el camino. O sea, lo rico no es escribir el guión y hacerlo, lo rico para mí no es que queden las ideas tal cual como las tenía en mi cabeza, sino que esos puntos de partida empiecen a coger kilometraje, a encontrarse con personas que lo enriquezcan, y eso es lo rico de hacer una película, por eso es que creo que es un proceso tan emocionante, tan apasionante, y sí, al final es un proceso completamente colectivo en el que tú has tenido la posibilidad de guiar, eso es lo bonito.

Libia Stella Gómez

Para Beatriz, ¿nos puedes hablar de cómo fue la escritura del "Jardín del Edén"?

Beatriz Novaro

Ahorita que estoy escuchando a Ciro, la verdad es que en el fondo es exactamente lo mismo que lo que yo entiendo de escribir un guión. Por ejemplo, ahí partimos de decir la tristeza de "Lola" y la alegría de "Danzón", y de pronto fue descubrir México. Eso era lo que queríamos, huir de nuestra vida, estábamos cansadas, sobretodo María, de vivir para dar entrevistas y para hablar sobre "Danzón" y girar en torno a la película, así que dijimos vámonos, huyamos. Ese fue el origen del "Jardín del edén". El lugar más lejano era Tijuana, y el más distinto, así que empezamos a viajar para encontrar, justamente por estar en la frontera, quiénes éramos en términos de una identidad nacional, justamente porque es un lugar donde hay muchos otros, hay indígenas, hay americanos de todo tipo, es como una revoltura, una mezcla de lenguas. Y ahí estuvimos en lo que decía Ciro, yendo a lugares y diciendo: esto hay que meterlo en la película. Eso fue lo que acarreó de pronto una digresión y que quedara tan larga la película, de cuatro horas, porque nos fuimos enamorando de lugares, y creo que la falla fue justamente no tener una anécdota y agarrarse de ella, como la linternita en un túnel oscuro. Creo que es un problema lingüístico, cada vez más pienso que las diferencias son de problemas lingüísticos, de diccionarios personales, porque para mí el guión es una guía para ir avanzando.

La respuesta entonces sería viajábamos a Tijuana, obtuvimos la beca Rockefeller, obtuvimos la Huber Bals, o sea, fuimos conquistando diferentes becas a través de los concursos, con lo que íbamos grabando en video y las notas que tomábamos, y poco a poco se fue gestando la película y fuimos, efectivamente, descubriendo al país, porque en la frontera se conectaron muchísimas identidades de todas partes de la República mexicana. El problema fue no haber tenido la claridad de que necesitábamos un puente, o sea, empieza en esto y termina en esto, y ya lo de adentro lo podemos acomodar. Irse nada más con la pura linternita y estar dispuesto a que todo entre en una película fue fatídico, porque sí tuvimos que mutilar la película al final, en la mesa de edición, porque ningún exhibidor nos la iba a exhibir. Entonces, para eso sirven los formatos, para ¡jojo, aguas!, para eso sirven los métodos, porque de alguna manera frenan el deseo de filmar el mundo, de filmar todo lo que hay, de meter todo en una película, que fue lo que nos fue sobrepasando. Pero yo creo que es eso, que el guión debe ser una herramienta para crecer en algún sentido, interno o externo, pero nunca, por eso precisamente se llama guión, nunca debe ser algo que nos auto limite a nosotros mismos.

Libia Stella Gómez

Para Harold: ¿cómo fue el trabajo de los diálogos en "Riverside"?

Harold Trompetero

El trabajo de "Riverside". Después de ponerme de saltimbanqui a tratar de inventarme estructuras y a romperlas, me dije: voy a hacer una película convencional: introducción, nudo y desenlace, voy a ver si puedo hacer esa cosa. Entonces empecé a hacer el proceso convencional de una película: buscar una anécdota, investigar y nació también de lo que dicen muchos teóricos del cine, de una imagen. Me imaginé en el río Hudson, viendo qué pasaría si un balsero se devolviera para Cuba, que era el final de la película, entonces empecé a echar para atrás.

Los diálogos se fueron dando en el proceso de investigación. Para el monólogo de Silverston, el afro americano, me fui a un Shelter y a un lugar donde se la pasa la gente de la calle por las noches y encontré una serie de documentos, de testimonios que le habían tomado a la gente, de por qué se habían vuelto gente de la calle, y estaba este dialogo prácticamente contando la misma historia. Yo lo que hice fue parafrasearlo, adaptarlo a lo que necesitaba. Muchísimas de las sentencias que tiene la película y de los diálogos predicadores que tiene la película, han sido frases que he ido recolectando en la vida, y también de mucha gente de la calle, no solo de Estados Unidos, sino de mucha gente de otros lugares del mundo donde he estado. Entonces como que es un, ¿cómo se les dice a esos libros?, es como un palimpsesto. La anécdota de los dos personajes que se querían devolver para Colombia, fue real, un par de barranquilleros, que después de estar por treinta años en Estados Unidos, no tenían un peso para regresarse a su país de origen y estaban en la inopia, casi en la calle y vivían en una casa llena de cucarachas. Y Sudak es un personaje que también es como un palimpsesto en indígena, en India conocí a un tipo que se llamaba Sudak, y después conocí a un espejo de ese tipo en un indígena americano en los Estados Unidos, entonces, como que empecé a mezclar los dos personajes. La rusa y el colombiano me di cuenta que hay una cosa que se llama, yo soy muy malo para esos nombres científicos, pero que es como coincidencias antropológicas en el mundo, no sé bien como se dice, entonces resulta que hay dos lugares en el mundo que están separados totalmente pero que tienen cosas similares. Supuestamente entre Colombia y Rusia y los países de por allá, como que no, pero, por ejemplo en Nueva York, hay muchos colombianos casados con rusos, polacos y checoslovacos, y cuando fui a Checoslovaquia también me di cuenta de que sí, que esa gente no come lo que nosotros comemos, no hace lo que nosotros

hacemos, pero que somos muy parecidos. Entonces como que fue un palimpsesto de cosas armadas ahí, y los diálogos también fueron parte de ese palimpsesto.

Libia Stella Gómez

Diana: Según lo que hablan de la construcción del guión, esa búsqueda de documentación e investigación en la realidad parece ser una constante en el cine Latinoamericano ¿es acaso tanta la absorción que sufrimos por esa realidad que no nos permite un cine fantástico o de pura ficción?

Diana Ospina

Yo me he hecho mucho esa pregunta porque hace unos años, como en el 95, 96, hubo también un encuentro un poco similar a este donde se hablaba acerca de lo que estábamos narrando en el cine y de la imposibilidad de salir de la realidad y de la necesidad de tratar de comprender lo que nos sucede a través de las historias. Yo siento que es como si estuviéramos pasando una época similar a la Italia en la que el realismo era el que imperaba, y que no hemos podido salir de ahí, bueno, no todos, ya hay iniciativas distintas, pero sigue persistiendo esa necesidad de encontrarle un sentido a lo que estamos viviendo.

Ayer justamente un estudiante me preguntaba, es la misma queja que muchos hacen, pero ¿por qué no podemos salir de las historias, digamos, estilo Víctor Gaviria? y ya, inclusive, se habla de la escuela: ¡ah esos son de la escuela de Víctor!, vuelven a contar las mismas historias. Yo siento que sí, que la influencia quizás ha sido demasiado fuerte, lo que no acepto yo, es que se trate de convertir a otro, esa es su necesidad creativa, cada quien que se busque, así como Harold busca su propuesta estética, creativa, Guerra también, están tratando de hacer una construcción y una propuesta narrativa que de pronto no tenga tanto ese referente de la realidad, o por lo menos que no sea tratado de la manera como lo viene tratando Víctor y muchos que le han seguido los pasos.

Pasa lo mismo si tomamos como referencia la literatura, es increíble, porque es tan fuerte la influencia y la persistencia en eso, que volvemos y caemos en esa documentación de la realidad, pero es como un estar hurgándonos el ombligo a ver qué es lo que encontramos.

Yo he reflexionado mucho sobre eso y siento que la responsabilidad que tenemos nosotros, los que trabajamos con las imágenes, es grande. Por ejemplo, hace poco que hablaba con gente del metro me decían que no

solían hacer públicos los suicidios que se producen en el metro, porque cuando revelan esa noticia, se incrementa en un porcentaje muy alto el índice de suicidios en el metro. Algo similar estamos viviendo en Antioquia con un asunto del que mejor no hablar, pero a veces yo digo que lo que estamos haciendo nosotros no es precisamente incrementando, y sin embargo no logramos salir de ese marasmo y de esa nube. A veces he pensado: qué rico poder escribir más bien desde la utopía, ya que por este lado no hemos podido entender, y no hemos conseguido revelar algo que nos permita dar un paso, sino que seguimos ahí, insensibilizados. Yo por ejemplo, ayer vi PC 1, y a pesar de que sabía el final terminé chillando parejo con mi hija al lado y yo me decía: pero claro, lo sensible es el vacío, parece que estuviéramos más bien fomentando la fuerza del terror y del miedo, y eso no me permite fortalecerme, sino que me debilita. A veces siento que en muchas de las historias que contamos, y lo veo en los mismos estudiantes, le estamos haciendo publicidad, dando más fuerza a esa otra fuerza que supuestamente queremos, no digamos combatir, sino entender y no caer en ese universo y no dejarnos apabullar más por esa situación que estamos viviendo. Entonces yo si pienso que de pronto en las historias de ficción sí podríamos encontrar claves para comprender un poquito lo que nos está pasando, quizás sea necesario un distanciamiento de nuestra realidad. Pero en últimas es eso, ya cada quien con su búsqueda.

Ciro Guerra

Lo que yo quería decir es que es un error pensar que la ficción no viene de la realidad, que es lo que he intuido de la pregunta. O sea, todo es real, todo el arte que nos conmueve y nos toca viene de la realidad. Todas las historias de las invasiones extraterrestres de los años 50's eran interpretaciones del miedo al comunismo. Estados Unidos, por ejemplo, estaba viviendo ese miedo a que los soviéticos los invadieran y los destruyeran, y eso lo expresaron a través de todas estas historias de extraterrestres que venían a destruir el mundo. Ahora está esta época, ustedes que son jóvenes, que puede que les guste mucho toda esta ola reciente del terror, ¿de dónde viene esa ola del terror?, el terror actual que es el terror de tortura, películas construidas sobre alguien que coge a otra persona en una silla y la despedaza con todo lujo de detalles, pues viene de lo que está ocurriendo en Irak, o sea, todos vieron lo que ocurrió en Abu Ghraib y los directores lo dicen: yo me inspiré. Para mí los años de Bush se traducen en ese terror que se ve en las películas. Y así con todo lo que se quiera. Todas las interpretaciones que ha habido de los conflictos del siglo XX en la ciencia ficción, el otro día, por ejemplo, vi una serie de terror que se llama "Master of Horror" con los grandes maestros del terror, por ejemplo, John Carpenter hace una película en donde los marinos que vienen

muertos de Irak se despiertan zombis, se vuelven zombis y salen a reclamar su derecho a votar en la reelección de George Bush. O sea, ¿en qué momento surgen los zombis?, en los años 50s, son producto de esta paranoia social. El único arte que está alejado de eso es el postmodernismo, que ya es construir postpelículas, que no son sobre la vida, sino sobre otras películas. Ese es otro conflicto que yo siento en el cine contemporáneo, en el arte contemporáneo en general, que es que mucha gente hace cine porque le gusta Tarantino y me gusta aquí y corto y pego, y ahí si logro hacer algo que no tiene nada que ver con la realidad, pero no le interesa a nadie tampoco, porque no es algo que pueda conmover a nadie. Pero realmente todo el arte que nos conmueve, de una u otra manera, es una interpretación de la vida. ¿En qué momento surge la nueva trilogía de Star Wars donde Darveider se vuelve malo? pues en el momento en que Estados Unidos se vuelve malo, y es una interpretación de eso. Casi todo siempre surge de procesos sociales que son interpretados de diferente manera, pero cuando el arte se aleja de la vida, se aleja del hombre y deja de comunicar, deja de conmovernos y deja de entretenernos.

Libia Stella Gómez

Voy a hacer una última pregunta a Beatriz que viene bastante bien para cerrar el tema de la enseñanza en guión: ¿es conveniente o no enseñar a los estudiantes una metodología de escritura?

Beatriz Novaro

Yo creo que todo depende de en qué momento. Lo que sí me ha dado malos resultados a mí, es anteponer la teoría a la práctica. O sea, cada elemento del que trato de que se apropie el alumno, pasa por un ejercicio práctico y un ejemplo de análisis. Por ejemplo, si voy a ver qué quiere decir la palabra tema, tengo que ver varias películas y ver con ellos como extraemos el tema, nunca dar teoría, teoría, teoría. Porque creo que la manera en la que realmente la teoría se vuelve carne y sangre del alumno, es a través de la práctica. Entonces, siempre parto de elementos prácticos para reflexionar teóricamente sobre ellos, pero no de otra manera, porque el guión tiene muchísimo de oficio, y creo que es tan compleja su naturaleza, que básicamente puede ser un desastre.

De hecho voy a contar rápidamente que yo tomé un curso con Syd Field, Martín habla del Sydfieldismo este que nos amenaza, y realmente aprendí muchísimo con él. Pero el guión que hice en su taller sirve para la pregunta de qué es lo inservible, que en el caso de ese guión era todo, porque no entendíamos nada. Entonces si decía, en la página 24 tiene que haber un

plot point, en todos los guiones en la página 24, los personajes agarraban su coche y se iba a otro lugar. No entendíamos la metáfora de irse a otro lugar, no entendíamos porque éramos muy inexpertos, no teníamos mucha experiencia práctica, pero con el tiempo pude comparar a Syd field y a los otros norteamericanos y ver que sí hay cierta diversidad entre ellos, con los estructuralistas. Hoy puedo decir que muchas cosas que he logrado ver, fue gracias a lo mal que me salió ese guión, porque me permitió entender que lo que yo estaba entendiendo no era así. Por eso creo que todo depende de en qué momento se enseña qué cosa y a qué nivel.

Libia Stella Gómez

Para acabar hay dos preguntas que voy a tratar de contestar yo. La primera dice: Señores guionistas ¿ustedes viven de su oficio?

Yo creo que casi ninguno de nosotros vive exclusivamente de escribir guiones, o no solamente guiones de cine. Se puede, quizás, si se combina con la televisión, si se combina con la docencia, si uno también hace otras cosas, pero exclusivamente no creo que nadie viva de hacer guiones para cine en este país.

¿Cuánto cuesta recibir una asesoría de ustedes? Para esa sí tengo una respuesta. Es una discusión que tenemos al interior de la Asociación de Guionistas, y es muy posible que próximamente aparezcan, no unas tarifas como un bloque cerrado, sino un piso tarifario, es decir, una sugerencia de tarifas al medio. Es una cosa que estamos peleando en la Asociación para poder colgarlo en la página web y para que, la gente que necesita una asesoría o que quiere escribir un guión, tenga una base para negociar. Eso está en discusión en la Asociación de Guionistas, pero es posible que muy pronto salga, eso puede ser un servicio para todos los que necesitan orientación en ese sentido. La página es: www.losguionistascuentan.com En ella, además, hay guiones, noticias de guión, y otras muchas cosas que pueden ser muy útiles para todos los que estamos alrededor de este asunto del guión.

Les recuerdo que mañana el tema es: *El presente y futuro de la educación en guión en Colombia, estado del problema, qué se esté haciendo desde el Estado, qué se debería hacer y qué se puede hacer.*

Mañana tendremos en el panel al director de cinematografía del Ministerio de Cultura, David Melo; a la directora de Proimágenes en movimiento, que también habla por el Fondo para el desarrollo cinematográfico, Claudia Triana; a Patricia Restrepo, que es la representante de los guionistas en el

Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía; y tenemos también a dos profesores de guión que al mismo tiempo son guionistas: Lisandro Duque, y de la Maestría de Escrituras Creativas a Susana Ortiz. El moderador será Alberto Quiroga. Los esperamos mañana a las ocho de la mañana, muchas gracias.