

PRIMERA PARTE

El guion cinematográfico como producto de la investigación y la creación

Escribir un guion es una obra literaria y además de las de mayor enjundia. Porque no se suele pensar ni se suele reconocer, pero es igual, te lo digo yo. Un guionista es un tío que inventa una situación, unos personajes, unos problemas, unos diálogos... Entonces ¿qué le falta para ser un escritor? Nada. Ya lo tiene todo (Fernández-Tubau, V. 2012, párr.1)¹.

Desde su creación, investigación y escritura el guion cinematográfico de ficción podría, como lo afirmaba el maestro Borau (2012), considerarse una pieza audiovisual autónoma y artística. Con esta hipótesis comienza y se plantea el siguiente estudio, y parte de una pregunta esencial: ¿se considera

1. El guion como género literario, entrevista realizada por Valentín Fernández Tubau en abcgionistas, 15 de diciembre de 2012 a José Luis Borau, Zaragoza-1929-Madrid-2012, cineasta, director, productor y guionista español, entre sus películas más destacadas se destacan: *Furtivos* (1975), *Río Abajo* (1984) y *Todos a la cárcel* (1993). Es importante tener en cuenta que gran parte de las citas realizadas para esta investigación, parten de entrevistas realizadas a guionistas en periódicos o revistas especializadas en cinematografía.

que la creación y escritura del guion cinematográfico tiene como resultado un producto intelectual, artístico y autónomo?

A partir de la resolución a la pregunta, y desde una investigación académica, se pretende poner en consideración, que en su primer estado un libro cinematográfico, o sea el literario, no solo puede ser calificado como parte de la “producción investigativa y artística académica”, tanto de los docentes guionistas como de estudiantes en sus últimos semestres universitarios, sino que también debe ocupar un renglón relevante como un producto de investigación y comunicación. Si bien, este requiere de todo el rigor investigativo y exigente de la academia, aunque, como en este caso que se trata de la creación de un filme de ficción, el producto final tiene un destino prioritariamente en la industria del entretenimiento, y, no obstante, por su carácter literario es claramente artístico, pero, además, aspira a legitimarse como una pieza audiovisual autónoma.

Habría que, desde este apartado, detenerse para ahondar en esa capacidad, o no, de autonomía que debería tener el guion como pieza audiovisual, esa es realmente la gran pregunta de este libro sobre la narrativa o escritura fílmica, porque más allá de demostrar algo que ya está certificado en la gran mayoría de universidades y escuelas audiovisuales, debido a que después de varias discusiones académicas se aprobó la escritura de un guion cinematográfico como opción de proyecto de grado, o como producto de investigación y creación de docentes y estudiantes investigadores. No, este no es el

punto para discutir, lo que lleva a la indagación presente es la posibilidad de considerar que la escritura audiovisual del guion literario pueda no necesitar de la pantalla cinematográfica para ser, si se permite esta licencia, una película sin pantalla que inicia, se desarrolla y finaliza en el papel o en el libro cinematográfico.

Como asesora y tutora acompañante en la creación y escritura de más de treinta guiones de largometraje y un sinnúmero de guiones para corto y mediodmetraje, a su vez, en escuelas de tan diversa formación como la Universidad Manuela Beltrán, el Politécnico Grancolombiano, la Escuela de Cine Black María, Corporación Universitaria Unitec, el Politécnico Santa Fe de Bogotá, la Pontificia Universidad Javeriana, con sede en Cali, y en el programa de Cine y Audiovisuales en la Universidad del Magdalena, donde actualmente imparto clases como docente de tiempo completo en las áreas de narrativa, dramaturgia y guion, considero posible y, en un primer peldaño, pretendo establecer también unos indicadores temáticos que hacen presencia persistente en estudiantes de las diferentes escuelas colombianas de cine o de comunicación, con énfasis en narrativas audiovisuales.

Este estudio, como producto de una investigación en primera instancia, aspira ser un libro de consulta imprescindible para escuelas de cine y realizadores cinematográficos. Pero, no cabe duda, surge también por un interés personal y por el mismo cuestionamiento que nos hacemos como guionistas y docentes en diferentes escuelas de cine.

Razón por la que en la gran mayoría de análisis académicos acerca de la escritura del guion, sea poco entendible que un docente de narrativa fílmica o un estudiante que realiza para su proyecto de grado un guion de largometraje no pudiera llegar a considerar su libro cinematográfico como un compendio que abarque tanto un producto investigativo, como literario y académico o intelectual.

En algunas ocasiones se ha llegado a dudar de la exigencia de realizar una investigación para la escritura de un guion de ficción, sobre todo en los círculos académicos que, desde la epistemología, consideran que la narración audiovisual de ficción se soporta más en el conocimiento empírico que en el científico. Esta aseveración ha sido motivo de grandes discusiones, que poco a poco se han ido rebatiendo, y aún más si se entiende como principio fundamental que el hecho, relato, anécdota, imagen, noticia o vivencia del que parte un argumento literario o audiovisual, debe sujetarse a los paradigmas o reglas establecidas desde la dramaturgia de esa diégesis o universo que se establece en el momento de proyectar una puesta en escena con un espacio-tiempo determinado y unos personajes que se enfrentan a un conflicto y lo resuelven o no durante ese espacio-tiempo propuesto por el autor del relato cinematográfico.

Probablemente, y debido a que las carreras de producción y realización cinematográfica aún son muy recientes, este mismo cuestionamiento surgió en las diferentes facultades del país, debido a que aún no existía un estatuto o un aval institucional que lo permitiera. Aunque,

y finalmente, Colciencias, como la entidad estatal y oficial de apoyo a la investigación académica, creó un apartado en el que la escritura de un guion cinematográfico es considerada como parte de un proyecto investigativo y como un producto artístico. Y si bien este hecho detona un avance para la consolidación de los escritores audiovisuales, apenas es una inicial cognición sobre la importancia, no solo empírica sino científica, del quehacer narrativo fílmico.

El guionista como *autor*

Como todo mito, la creencia en el guionista como escritor de imágenes se despliega sobre cimientos reales: no es lo mismo escribir un guion de cine que escribir una novela o un cuento, y, por tanto, un guion no puede asumir en sus páginas la sabiduría telepática y totalizadora que es sustancialmente constitutiva de la narración verbal. Sin embargo, y esta es la paradoja en la que naufraga el mito, un escritor de guion se expresa siempre, y nada más que, con palabras. Y expresarse en palabras, sobre todo con palabras que estén ya del todo comprometidas con la función de reclamar activamente en el lector imágenes visuales y sonoras, es ya ingresar en terreno, y someterse a las exigencias de lo literario (Baiz, F. 1996).

En lo referente a la experiencia docente en guion hay dos temas en los que he querido ahondar para que hagan parte de este sumario investigativo. El primero insta a destacar la importancia del guion, no solo como la conceptualización escrita y visual de una idea, sino como la búsqueda de una perfección del concepto mismo en la escritura audiovisual del guion literario de ficción. Si

lo que impone la escritura audiovisual de un guion es lograr “ver” en el papel la película que, hipotéticamente, se vería tras su postproducción en la pantalla, el carácter que adquiere la palabra como signo obtiene más relevancia aún.

Ronald Barthes (2002) lo advierte en el capítulo La retórica de la imagen, del libro *Lo obvio y lo obtuso*:

Las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, de la anécdota, de la diégesis (lo cual viene a confirmar que se debe tratar la diégesis como un sistema autónomo). La palabra, relevo, de rara aparición en la imagen fija, alcanza una gran importancia en el cine, donde el diálogo no tiene una simple función elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, al disponer en la secuencia de mensajes, sentidos que no se encuentran en la imagen (p. 37).

Lo que persigue el guionista literario de ficción es que su pieza cinematográfica sea mirada no solamente como una pauta inicial, sino que su creación también se evalúe como un producto autónomo, como una pieza audiovisual, que no se mire como simple guía, porque tendrá diversas transformaciones, mejor aún, lo que pretende es que se visualice como la palabra que se transmuta en imagen, aunque ni siquiera haya sido llevada a la pantalla cinematográfica.

La ardua tarea del escritor cinematográfico es lograr que esas palabras, que ha hilvanado para que marquen acciones, también se “vean” y se proyecten desde el papel que debe dejar de ser papel para convertirse en

una pantalla imaginaria. El ejercicio no es para nada sencillo, aunque la escritura audiovisual es aparentemente la construcción más simple: sujeto + verbo + predicado y complemento del predicado, si se precisa: *Jorge corre por la avenida atestada de gente que sale de los edificios*. Sin embargo, es en esta especificidad en donde radica, primero la enseñanza en la escritura del guion cinematográfico, y luego la experticia en la escritura audiovisual misma.

Esta es la razón por la que inicialmente habría que remitirse a un hecho elemental, y es que una vez escrita la versión inicial de un guion, la primera dependencia a la que se debe dirigir el guionista es al registro de su guion en derechos de autor, y este se hace como “autor” y de “obra literaria”. Así que, uno de los puntos de partida para comenzar la investigación es este precepto, aunque la pesquisa ya había sido adelantada desde hace varios años al recopilar extractos de guiones, tanto de guionistas profesionales como de estudiantes avezados, y en guiones propios, donde se aspira demostrar que el guionista cinematográfico, como decía el maestro y escritor español José Luis Borau (2012), “lo tiene todo” en cuanto a lo literario y cinematográfico.

Dicha afirmación podría profundizarse aún más, porque la obra cinematográfica requiere ser una pieza de relojería, que además de llevar la narrativa oral y verbal a la narrativa visual, no puede permitirse incongruencias ni cabos sueltos en la diégesis que narra. Este elemento, si bien a veces parece un mecanismo intrínseco de la armazón y de la manufactura del guion, se convierte en el más

duro trasegar del proceso, tanto en el aprendizaje como en la elaboración final de un guion, ya sea un escritor novel o un guionista experimentado en la narrativa audiovisual.

Guillermo Arriaga, escritor y realizador cinematográfico mexicano, guionista de filmes tan relevantes como *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003), *Los tres entierros de Melquíades Estrada* (2005) y *Babel* (2006), asevera que el escritor de cine es un “autor de sus películas”, y va aún más allá cuando con vehemencia apunta: “lo que escribo no son guiones, sino novelas de cine, porque le pongo tanto cuidado al lenguaje como a la escritura, los personajes y el diálogo” (*Siglo de Torreón*, 2007, párr. 1)²

Resaltar la importancia del guion no es solamente una necesidad del hacedor que busca proyectar imágenes teniendo tan solo unas palabras escritas en el papel. En una primera etapa, tendría que tenerse en cuenta que el guion no es solamente una conceptualización escrita y visual de una idea, lo que busca este producto audiovisual, cuando es valorado y revisado como una pieza autónoma, es la perfección del concepto mismo en la escritura audiovisual del guion literario.

2. En la entrevista realizada en 2007 por el periódico *El siglo de torreón*, el escritor mexicano Guillermo Arriaga asegura que primero es escritor que guionista y que sus guiones en realidad son novelas.

Argumentos y situaciones dramáticas universales

“El cine es el único arte donde la evocación equivale a nuestra manera de imaginar”
(Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 31).³

El escritor de un guion, sin determinar por ahora su formación, aspira a que su relato sea considerado no solamente como la primera herramienta de la producción cinematográfica, seguramente también pretende que su obra se lea como una pieza literaria, y, claro, sin que se aparte en ningún momento del proceso de indagación y conceptualización de la escritura audiovisual. Pero, además, el autor cinematográfico es claramente consciente de la dificultad para demostrar que “su obra literaria” puede cobrar un valor como pieza autónoma.

Si a su vez se determina ese relato audiovisual dentro de la lógica del sistema de producción cinematográfica, lo entendible es que se establezca como un principio que su guion tenga la misma importancia y respeto con el que se asume, en la mayoría de los casos, una obra literaria adaptada para el cine. Y aún más, si este objetivo se hace logro y el guionista pertenece a una comunidad académica, probablemente ambicionará que el resultado sea un guion que en su fase escritural se contemple como materia de un proyecto investigativo académico.

3. En el libro de su autoría, *Estrategias de guion cinematográfico*, Antonio Sánchez-Escalonilla advierte que evocar es “rebuscar en los propios recuerdos y experiencias”, pero también, es buscar la verdad y la verosimilitud en las fantasías del escritor.

Razón de más por la que esta hipótesis no podría apartarse de uno de los propósitos específicos de lo que comenzó como un proyecto de investigación, y ahora insiste en profundizar, igualmente, en *La Semilla Inmortal* de historias y argumentos universales, como las llaman los investigadores catalanes Xavier Pérez y Jordi Balló (1997), esas “narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando” (p. 11).

Las insistencias argumentales en la concepción y escritura de guion del escritor audiovisual, novato o experto, pueden llevar a poner un alto en este análisis y, desde mi particular experiencia como docente de guion, a establecer asimismo como fundacional el conflicto más remoto posible de la existencia humana que es la pulsión ambivalente entre la vida y la muerte, o como lo advirtió Sigmund Freud (1920) en su ensayo *Más allá del principio del placer* al hablar de la “pulsión erótica”, como el estímulo, o mejor, el arrobo hacia la vida, y “la pulsión tanática”, como un dejarse arrastrar hacia la muerte. De estas dos pulsiones surgen unos marcadores temáticos que he clasificado como los más constantes y abordados en las escuelas y academias colombianas con especialización en narrativa audiovisual.

Pero sería un error de gran calibre mirar esta constante como la simple dicotomía del blanco y negro, el bien y el mal o el ascenso y descenso del ser. Ahora bien, como determinaciones, estas fuerzas originan no solo