

- Massironi, Manfred. Ver pelo desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- Portella, Adriana Araújo. A qualidade visual dos centros de comércio e a legibilidade dos anúncios comerciais. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, RS, 2003.
- Preiser, F. E. W.; Ostroff, E. Universal Design Handbook. New York: McGraw-Hill, 2001.
- Rapoport, Amos. Aspectos humanos de la forma urbana. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Selltiz, Claire et alii. Métodos de pesquisa nas relações sociais. São Paulo: E.P.U. - USP, 1974.
- Tinoco, Ágata. Um olhar pedestre sobre o Mobiliário Urbano paulistano – Itaim Bibi 1995-2001. São Paulo: FAU-USP, 2003, Tese de doutoramento.
- Fernando Bakos.** Ms; Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM RS.
- Eduardo Benzatti.** Ms; Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM SP.
- Carolina Bustos.** Ms; Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM RS.
- Fabiano de Vargas Scherer.** Ms; Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM RS.
- Ágata Tinoco.** Dr.; Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM SP.

Sobre el oficio del guionista: hacia una gramática audiovisual de la palabra escrita

Alejandro Celis

Intuyo que el oficio del guionista debe estar contaminado por el germen del escritor y del cineasta al mismo tiempo, sin embargo, el guionista no es plenamente ni una cosa ni la otra. Concibo la palabra escrita como un vehículo de reflexión y de encuentro, un punto de convergencia entre mi experiencia particular como individuo y la inseguridad de reconocermé como parte de algo más grande; la experiencia humana. ¿Pero acaso una fotografía no tiene esa misma potencialidad? Capturar un instante que trasciende los límites del papel que la contiene y que dispara múltiples capas de significación al interior de quien la contempla. ¿Y una secuencia de imágenes que nos transmiten la sensación de movimiento en una sala de cine, acaso no podría también apropiarse de esa misma clase de experiencia? Poco a poco he ido descubriendo en el oficio de guionista algunas de las dificultades que supone dar el salto de la palabra a la imagen, del papel a la pantalla. Sin embargo, resulta difícil determinar con precisión cómo es que nace un relato y en qué momento una idea vaga se convierte en un guión; muchas veces se debe avanzar un paso sólo para descubrir que se ha retrocedido dos. La obsesión de encontrar el lugar exacto en el que se mueven las historias y los personajes; el deseo de transformarlos y matizarlos a través de la palabra, me ha hecho preguntarme siempre cómo es que se cuenta una historia y por qué es que algunas de esas historias logran despertar el interés del espectador, mientras que otras se sumergen irremediabilmente en el océano del olvido. ¿Cómo evadir el artificio de la teoría y al mismo tiempo reflexionar sobre el acto de escribir, y concretamente, escribir para medios audiovisuales? Es por supuesto una contradicción de la que no he podido escapar. Hablar de una gramática audiovisual para la palabra escrita no supone un conjunto de leyes o una teoría

del guión. Se trata de una reflexión en torno a la relación que percibo entre la inmaterialidad de la imagen poética que habita en la literatura y la concreción de la imagen cinematográfica; la libertad del lector de imaginar cada detalle, frente a la imposición de ciertos elementos que le dan forma al relato cinematográfico. Es precisamente en sus naturalezas disímiles en donde surge la dificultad de trasladar el relato a la pantalla, pues a mi modo de ver, toda obra cinematográfica de carácter argumental nace como literatura en un papel para desembocar, a través de un proyector, frente a los ojos del público en las salas de cine. A continuación procuraré profundizar en algunas de las dificultades que para mí ha presentado dicho desplazamiento de la literatura hacia el cine.

Los fantasmas que habitan en la teoría

Creo que los teóricos cumplen una función adánica dentro de cualquier área del conocimiento. Van nombrando aquello que no tiene nombre, van tejiendo relaciones entre significados y significantes, van encontrando nuevos sentidos que son el motor de las convergencias y divergencias conceptuales que mueven todo ámbito especializado. En el caso de la literatura, por ejemplo, una comedia no se confundiría con una tragedia; hay en sus nombres ya algo que nos permite diferenciarlas. Quizá se trate de una suma de elementos que nos parece que les son propios. Podríamos afirmar escuetamente que una comedia explora el ámbito del humor, mientras que la tragedia explora las calamidades humanas. Pero, ¿por qué asumirlo con tanta facilidad? ¿Por qué pensar desde el género hacia la escritura? ¿Acaso el humor no es también una forma de hacer soportable la crudeza de la condición humana? Entonces aparecen las tragi-comedias, las sátiras y todos aquellos géneros que van dándole un nombre a un cuerpo de relatos a partir de los elementos constitutivos que tienen en común. Creo que el error es considerar dichos elementos como una lista de preceptos. He escuchado decir a algunas personas que quieren escribir un drama o una comedia, pero creo que ni la literatura ni el cine admiten tal reducción; el género no les es natural, se trata más de un nombre que

nos permite hablar de ellas, un acuerdo colectivo. Por mi parte, primero empiezo a escribir y después descubro el género, si ya tiene un nombre. Viene dado más como un tono narrativo, un pigmento que va adquiriendo el relato con relación a lo que se cuenta; lentamente empieza a determinar cómo se cuenta la historia, y no al revés. Cuando escribo una historia, abiertamente busco olvidarme de toda teoría, de todo género, y sólo me interesan las relaciones de causalidad. ¿Por qué dos personajes podrían enamorarse? ¿Cómo es que personas tan distintas pueden frecuentar los mismos lugares? ¿Por qué un anciano enfrentaría su mayor miedo? Creo profundamente en la inventiva de la realidad y de ella tomo muchos retazos. Paradójicamente, soy consciente que para que una historia resulte creíble, a la realidad hay que falsearla, ficcionarla, cinematografiarla. Ese quizá sea el origen de las mentiras; buscar credibilidad antes que posibilidad, pues lo que interesa no es que algo sea o no posible, sino que resulte creíble. En eso consiste mi trabajo como guionista. Es curioso encontrar algunos textos que buscan dar cuenta del oficio del guionista y para ello han construido toda una teoría de la narración audiovisual. Hablan del espacio, del tiempo, de perfiles psicológicos de personajes y todo lo van poniendo en un índice de consulta inmediata. Creo que escribir guiones exige disciplina creativa, es verdad. Constantemente hay que ejercitarse en crear historias originales, pero lo cierto es que cada relato trae consigo retos diferentes. Cada uno surge de puntos disímiles: una imagen, un personaje, un escenario, un momento histórico, una situación social. ¿Y quién se atrevería a descartar cualquiera de esas ideas por no plantearse en un orden que se ajuste a la teoría del guión? Creo que afortunadamente dicha teoría no existe, no puede existir, pues a mi modo de ver negaría la naturaleza del oficio del guionista.

Dicho lo anterior, en adelante, al mencionar la gramática de la imagen quisiera que se pensara no en una teoría de la narración audiovisual, sino en un conocimiento reflexivo que supone cierto ejercicio del conocimiento práctico. Lo que busco es reflexionar en torno a los elementos del lenguaje cinematográfico, sus gestos, sus relaciones con la literatura y cómo he percibido a través de mi oficio que esos dos universos convergen en el guión cinematográfico.

La narración y la originalidad

He notado que al contar una historia persiste cierta vanidad en el narrador, un deseo de sorprender, de contar algo que jamás haya sido escuchado. Sin embargo, en la medida en la que se conoce mejor el oficio, se empieza a ceder, a notar que hay algunas recurrencias en los temas a lo largo de la historia de la literatura y del cine, que las narraciones originales nada tienen que ver con lo que jamás ha sido contado, sino que por el contrario, hay en la originalidad un eco del pasado, una voz que remite al origen. Entiendo lo original como aquello que tiene la capacidad de resistir el paso del tiempo, por eso nunca dejo de tener cerca los clásicos griegos. Los frecuento siempre para repasar sus técnicas narrativas y sus preocupaciones universales; examino cada párrafo, lo separo y miro cómo las palabras se van juntando para hacer avanzar al relato.

No dejo de leerlos porque intuyo que ellos ya contaron todas las historias y desde entonces lo que hemos tratado de hacer es darles otra forma. Hoy celebramos en las pantallas de nuestros televisores el sexo y la sangre tanto como los griegos lo celebraron en sus teatros o alrededor de una hoguera, eso nada tiene de nuevo.

Siempre existe el miedo de relatar una historia que ya haya sido contada, de plagiar sin saberlo a un autor distante. Sobreviene entonces la tranquilidad de reconocerse parte del ámbito de lo humano, de saberse capaz de introducir variaciones y matices. No quiero decir con esto que la tarea del guionista se limite a alterar relatos de otros autores, lo que quiero decir es que siempre existe la posibilidad de abordar temas que han sido planteados previamente, eso es natural; en nuestra condición humana, caemos frecuentemente en las mismas preocupaciones, ese es el germen de la universalidad del que participa todo gran relato, pero es nuestra tarea descubrir la manera en que dichas preocupaciones se convierten en un argumento. En una casa, por ejemplo, en el vano de una puerta que se abre después de que alguien ha tocado, convergen dos historias; la del hombre que llega y la del hombre que decide abrir la puerta. ¿El hombre que llega trae alguna noticia o viene huyendo? ¿El hombre que abre lo estaba esperando? Las variaciones son infinitas, el oficio del guionista consiste en descubrir una de esas variaciones y hacerla creíble. Al final, somos amanuenses de mentiras deleitables.

La subordinación a la literatura

Hablar de subordinación necesariamente conduce a establecer un orden, unas jerarquías. En la relación que existe entre el cine y la literatura percibo que se parte de la literatura para posteriormente convertir las palabras en imágenes, por lo menos es así para el cine argumental. Se parte de un argumento, unas relaciones de causalidad entre los personajes y las oportunidades que se van anotando en un papel. Los personajes siempre están tomando decisiones, se van transformando en la medida en la que toman partido de las situaciones, entonces el relato empieza a moverse a través de la idea de destino. ¿Cómo hacer que Edipo mate a su padre y se case con su madre? Sólo parece creíble a través de una serie de casualidades que se van entretejiendo para ponerlo en el centro de la tragedia humana. El éxito de Sófocles estuvo en tapar bien las costuras, en administrar la cantidad de información que el público va conociendo; lo que resulta aterrador es pensar que no había forma de liberarse del oráculo y percibir que gradual pero irremediamente se va haciendo realidad. Hay que notar que aunque no lo sabía —ni el público tampoco—, desde el comienzo Edipo ya ha asesinado a su padre y ha cometido incesto con su madre. La tensión surge del ritmo con que Edipo va armando el rompecabezas, y se va proyectando en la imaginación del espectador la especulación de lo que pudo haber pasado. Sólo cuando todos los hechos han sido esclarecidos, la obra termina con Yocasta colgada y Edipo arrancándose los ojos. Visto de esta manera, el del guionista es un aprendizaje que consiste en administrar tensiones; no se puede tener al público al borde del asiento todo el tiempo, hay que dejarlo respirar, especular, emocionarse y eventualmente aturdirlo.

Cuando escribo las sinopsis de trabajo, texto en donde se entra en detalles minuciosos con el fin de conocer el ámbito del que se ocupa de la historia, me gusta escribirlas como si se tratara de cuentos. Creo todo el universo narrativo y trato de explicar la situación que ha conducido a un personaje a actuar de cierta forma, pero siempre me cuido de tapar las costuras, es así como sin darse cuenta, lentamente se ingresa en el territorio de la literatura. Sin embargo, es justo en ese momento cuando surge la dificultad. La cantidad de palabras que se necesita para explicar una situación en el papel es diferente a la cantidad de imágenes que se necesitaría para hacerlo en la pantalla. Si se tiene en cuenta sus naturalezas disímiles, habría también que pensar que el orden que resulta conveniente para contar el cuento, no es necesariamente la mejor forma de mostrar la película. Tengo la sensación que la concreción de la expresión audiovisual (las imágenes y los sonidos particulares que componen la narración) es más sintética que la imagen poética que surge de la palabra, pero no por eso más expresiva. ¿Quién, después de leer un libro, ha quedado satisfecho con la versión cinematográfica? Justo allí hay una ruptura. Parte de la experiencia de lo inefable que estaba plasmada en el libro ha pasado a la película, pero ahora aparece desvanecida y pálida. Casi siempre escucho decir a la gente que se imaginaban de forma diferente determinada situación, personaje o escenario. Allí es en donde debemos desconfiar de la concreción de la imagen audiovisual y quizá matizar aquella expresión que dice que una imagen vale más que mil palabras, pues percibo que la significación de la imagen surge de la palabra misma y que sin las palabras, la imagen carecería de su potencial de comunicación. Cuando hablo de palabras, no me refiero a los fonemas, sino a la relación que existe entre el significado y el significante, sin imponer un límite a la naturaleza del significante.

¿Podemos entonces contar historias evadiendo el artificio de la palabra? Creo que por ahora no. Intuyo que llegará el día en el que la imagen audiovisual reclame su independencia, pero mientras tanto, deberá seguir subordinándose a la literatura. El cine experimental es una buena forma de reclamar dicha independencia. Una sucesión de imágenes en movimiento que se asocian libremente podrían construir un lenguaje propio, sin embargo, siempre se vuelve a caer en las manías del pensamiento reflexivo; a la vez víctima y victimaria, la palabra nos ha entregado la facultad de la expresión, pero a cambio nos ha sometido a su voluntad racional.

El salto hacia la imagen

¿Cómo traducir en términos de segundos una narración literaria? El problema de convertir las imágenes poéticas que surgen de la literatura a un tiempo y un espacio concretos, es quizá una de las mayores dificultades que se afrontan al momento de escribir un guión y surge de lo que yo percibo como la intemporalidad del pensamiento. ¿Cuánto tiempo le toma a nuestra imaginación hacer que un personaje cruce por una habitación? Sin importar su tamaño, el personaje cruzará la habitación cuando tenga que hacerlo, e invertirá el tiempo que tenga

que invertir para satisfacer al lector. Supongo que esa libertad es lo que hace deleitable la lectura, regodearse o precipitarse alternativamente sobre lo que llama o no nuestra atención. Si pudiese decirlo –pero sé que no puedo– afirmaría que las imágenes literarias alcanzan la perfección cinematográfica en el sentido en que es el lector quien escoge la planimetría y el ritmo. Sin embargo, a la hora de calcular el tiempo que invertirá ese mismo personaje en cruzar determinada habitación en el cine, no podemos hacer otra cosa más que aferrarnos a las acciones concretas; la acción de caminar con cierto ritmo, doblar en los espacios de una forma determinada, mover la cámara un metro hacia delante para completar la narración. Al final se trata de movimiento, del espacio y el tiempo que toma recorrerlo. La pantalla sólo puede contar historias a través de la sucesión de múltiples movimientos, de eso es quizá de lo que se ocupa el cine, de ver la forma en la que esos movimientos concretos se entrelazan y se cruzan. Los personajes sólo adquieren un sentido dentro de la historia, por la forma en la que se relacionan sus acciones; las psicologías, a mi modo de ver, en su mayor parte son un aporte del espectador. En ese sentido, la tarea de todo el equipo que trabaja en torno a las producciones audiovisuales consiste en descubrir relaciones. Así de simple y así de titánico es nuestro oficio. La luz, el color, los parlamentos, los sonidos, la composición de la imagen, los escenarios y la actuación convergen en el movimiento y se van anudando para contar una historia. He ido aprendiendo que en medios audiovisuales, es tan importante lo que aparece como lo que no, la luz y la sombra, el sonido y el silencio. Lo que se incluye está también determinado por lo que se excluye; hay que buscar y limpiar, en definitiva se trata de una resta implacable. Todo esto crea una concreción de significantes que le dan forma a la narración audiovisual, pero que irremediablemente la hacen huir de la libertad de las imágenes poéticas que habitaban en la literatura. Lo contradictorio y fascinante del proceso es que simultáneamente el guión se aparta del territorio exclusivo de la literatura, y abruptamente entra en el ámbito de la pintura, la música, el arte dramático, la fotografía y el diseño, para ponerlos al servicio de la palabra. La versión definitiva del guión es la película; se trata de un trayecto, una travesía a la que se somete el espectador voluntariamente, que nace y muere en la literatura, pero que en el camino ha dejado de serlo.

Los medios audiovisuales han ido encontrando las relaciones propias de su lenguaje, sus virtudes y sus limitaciones. Con el tiempo se ha ido construyendo una gramática de la imagen, un sistema de relaciones que descubren sentidos a través de combinaciones específicas, pero que de ningún modo suponen un conjunto de reglas inquebrantables. Mi búsqueda personal como guionista está encaminada a desarrollar un lenguaje audiovisual simple que sea capaz de resistir el paso del tiempo y la mezcla de los géneros, que sea consciente de su raíz literaria pero que tenga la capacidad de mudar y transformarse, que encuentre en la contradicción y en las paradojas una combinación de imágenes y sonidos capaces de conducir al espectador a participar de la experiencia de lo inefable.