

Escribir en imágenes

Según un mito bastante difundido la escritura del guión, consiste, esencialmente, en la "escritura en imágenes". El mito procede de acuerdo a una idea bastante simplificadora: pensar en cine es "pensar en imágenes" y ese pensamiento pretendidamente icónico del escritor especializado, desemboca en la elaboración de un discurso en palabras mediante el cual, las imágenes pensadas se trasmutan en vocablos.

El escritor de guión no es un "pensador en palabras", es un "**pensador en imágenes**": ser audiovisual capaz de traducir el mundo verbal en mundo icónico y sonoro. Como todo mito, la creencia en el guionista como escritor de imágenes se despliega sobre cimientos reales: no es lo mismo escribir un guión de cine que escribir una novela o un cuento y, por tanto, un guión no puede asumir en sus páginas la sabiduría telepática y totalizadora que es constitutiva de la narración verbal.

Sin embargo - y esta es la paradoja en la que naufraga el mito- un escritor de guión se expresa siempre - y nada más - que con palabras. Y expresarse con palabras - sobre todo con palabras que estén de entrada ya tan comprometidas con la función de reclamar activamente en el lector imágenes visuales y sonoras- es ya a ingresar en terreno (y someterse a las exigencias) de lo literario. El problema creativo del guionista no es el problema creativo del cineasta, cuya materia expresiva está conformada por luces y sonidos. El problema del guionista consiste en hacer "ver" esas formas, esas luces y sonidos, mediante - y únicamente con - las palabras.

El problema del guionista es, sencillamente, el problema del escritor. No es casual, por tanto, que la oposición esencial que separa la escritura del guión audiovisual de la escritura "no audiovisualizable", haya sido estudiada más bien como un problema de técnica literaria - y no como un problema particular dentro de la preceptiva del guión - y que haya sido precisamente Henry James, el famoso novelista quien, hace ya más de cien años, remozara un par de viejos conceptos aristotélicos - mimesis y diégesis - para introducir una distinción entre los modos de "hacer literatura", distinción que hoy puede permitirnos comprender con qué tipo de técnica literaria se enfrenta el guionista de cine.

Para James, la narración cuenta básicamente con dos modalidades, de distinto funcionamiento. La primera de ellas corresponde a lo que el escritor denominara el **telling**, la técnica de narrar personalmente los acontecimientos desde la subjetividad de quien narra: el telling (de to tell, contar) es la manera como todos los días "echamos los cuentos" y en ellos interpretamos tanto la exterioridad de cada uno de los personajes que pueblan nuestro discurso, como la intimidad que, casi automáticamente, le suponemos: sus pensamientos, sus motivaciones, sus sentimientos.

Cuando Giovanni Boccaccio escribía:

Hace ya tiempo, vivía en Florencia un joven llamado Federico Alberighi, hijo de micer Felipe Alberighi, con el que ningún otro doncel de la nobleza toscana podría rivalizar en porte y gentil cortesía. El cual, como suele ocurrir con los jóvenes de su edad y condición, se enamora de una noble dama llamada Juana, que por esos tiempos era tenida por una de las mujeres más hermosas y amables de Florencia (1).

No hacía otra cosa que contar, esto es, narrar en telling.

La otra modalidad narrativa es la del **showing**. En el showing (de to show, mostrar), el escritor renuncia al poder omnisciente del que todos los humanos disponen gracias al lenguaje y se limita a mostrar el mundo, tal y como si lo registrara objetivamente: convirtiéndose en observador, refiere solamente lo visible, lo perceptible, lo observable.

El telling es el arte de contar sin restricciones las cosas que suceden en el mundo, el showing es la técnica de mostrarlo como si lo contempláramos externa y, en cierta forma, ingenuamente. Es esto lo que busca Ernest Hemingway:

La puerta del salón comedor Henry se abrió y entraron dos hombres, que se sentaron al mostrador – ¿Qué les sirvo –preguntó George. – No sé –contestó uno de ellos. ¿Qué quieres comer, Al? – No sé –dijo Al–. No sé qué quiero comer. Fuera aumentaba la oscuridad. Las luces de la calle se veían por la ventana. Los hombres sentados, frente al menú. Desde el otro lado del mostrador, Nick Adams los miraba. Estaba hablando con George cuando entraron (2).

Claramente, es en el ejercicio de esta segunda modalidad literaria –y aún con más restricciones que las que exhibe el relato de Hemingway - donde se inscribe el guionista de cine, de quien se supone que observa las cosas del mundo "detrás de una cámara":

Neff entra, enciende la lámpara de mesa. Mira hacia el dictáfono, se dirige resueltamente hacia el aparato y lo despoja de la funda. Se sostiene con firmeza sobre su base, como si se sintiera desfallecer. Se aleja del dictáfono, da algunos pasos inseguros y se deja caer pesadamente en la mecedora. Su cabeza cae hacia atrás, cierra los ojos, gotas de sudor frío aparecen en su frente. (3)

Un guionista es un forzado literato del showing. Pero de un showing, además, severamente restringido por la el carácter lineal del devenir del tiempo. Es un hombre que utiliza el lenguaje bajo la convención de que su palabra se limita a referir las cosas desde las restricciones de una mirada, pero de una mirada que interpreta sólo la inmediatez de lo que ve. Una frase de Hemingway que se ubica cómodamente dentro del showing:

Desde el otro lado del mostrador, Nick Adams los miraba. Estaba hablando con George cuando entraron.

Debiera ser inadmisibles para un guionista, porque presupone un instantáneo retroceso en el tiempo (4) –del pensamiento, no de la mirada– que rompe la continuidad perceptiva que supone construir.

Colocados en esta perspectiva, es posible examinar con una mayor cercanía el material con que cuenta el guionista para llevar a cabo su trabajo: cuando se está dentro de la literatura (así sea de una particularísima región literaria) se ingresa en un mundo donde la palabra se constituye en materia prima. Desde aquí, es dado juzgar la primera y más radical de las cortapisas: una palabra jamás traduce (en el sentido literal) una imagen (tampoco a la inversa, como lo mostrara el teórico francés Christian Metz). El discurso verbal, lo que expresa (lo que construye) es una manera de ver (y sentir) las cosas: un escritor de guiones jamás se expresa en imágenes, construye visiones mediante palabras.

Palabra e imágenes: denominación y el reconocimiento

Reflexionar acerca de cómo las palabras, tal como lo requiere el guionista, pueden construir imágenes (imágenes, que en primer término, son imágenes mentales), conduce a preguntarse mediante qué mecanismos los objetos representados por imágenes son reconocidos y nombrados: de hecho, como sostiene Metz (1974:14), decir que un objeto representado mediante una imagen es reconocido, consiste, precisamente, en que éste puede ser denominado -"este es un gato", "este es un gorila gigante", "esta es una mujer melancólica que sonríe ". Este mecanismo ha sido descrito principalmente por Metz (1974) y consiste, grosso modo, en lo siguiente:

▶▶ Una imagen, como se sabe comúnmente, almacena una gran cantidad de información (pensemos en la cantidad incalculable de información que encierra la imagen de un rostro). Sin embargo, los rasgos que retenemos para caracterizar o para diferenciar una imagen de otras imágenes similares (por ejemplo un rostro de otros rostros) son pocos. La teoría lingüística los llama rasgos pertinentes (5). Estos rasgos pertinentes funcionan como marcas de reconocimiento de los objetos que resultan imprescindibles para cada cultura: las rayas negras en el cuerpo de un animal que se asemeja a un caballo, por ejemplo, constituyen la rúbrica inequívoca de que se trata de una cebra (6); tal rasgo físico de una persona se erige como atributo característico que basta, en cierto contexto, para reconocerla: este es el tipo de distintivo que busca destacar, por ejemplo, un caricaturista.

▶▶ Una imagen jamás corresponde a una sola palabra, como si se tratara de una correspondencia entre significantes visuales (entre luces, colores, sombras, etc. y resultados de la emisión de la voz humana). Lo que parece suceder más bien es que *son los significados que se articulan uno sobre el otro: el objeto reconocido y el sentido de la palabra* (7).

▶▶ Puede hablarse del sentido de una palabra con una precisión que va más allá de la que le adjudica a esa frase la interpretación vulgar. La lingüística, en este caso, nos provee de una herramienta invaluable. Estudiar el sentido de las palabras equivale a explorar la llamada *estructura semántica de la lengua* (8). Según ella, las unidades que conocemos como palabras constituyen la cara externa de eso que usualmente llamamos el sentido: se les denomina **lexemas**. Los lexemas proveen la posibilidad de manifestación de las unidades de sentido (9). Un lexema (digamos "pie") puede ser segmentado en unidades mínimas denominadas **semas**, rasgos distintivos semánticos. Estos rasgos distintivos semánticos son de dos tipos. Un primer tipo es el de aquellos rasgos que corresponden a datos que recibimos del mundo a través de la percepción: un "píe" es algo que queda abajo, que aparece en un extremo, que sustenta, etc.: son los llamados semas nucleares, y su aparición, a pesar de vincularse a la percepción, obedece a un trabajo cultural (10). El segundo tipo está conformado por unidades mínimas que surgen de la puesta en contexto de un lexema con otros lexemas: son los denominados **clasemas**, los cuales nos dicen en qué área cultural se ubica el objeto denotado. Así, para continuar con nuestro ejemplo, si los rasgos semánticos distintivos (semas nucleares) del lexema "pie" corresponden a características como "extremidad", "inferioridad", "sustentación", dichos rasgos pueden ser estructurados de acuerdo con diferentes clasemas, por ejemplo "humano" (el pie del niño); "cosmológico" (el pie de la montaña); "mecánico" (el pie de amigo); "tipográfico" (el pie de página), etc. (11). La articulación de semas nucleares y de clasemas da lugar a los **sememas**, es decir a efectos de sentido, (en particular, a las acepciones): es decir, el sentido de una expresión surge del contexto. Visto así, el semema funciona como una unidad (contextualizada) de sentido.

▶▶ El reconocimiento y la denominación de las imágenes (12) tiene lugar cuando se articulan el significante visual de una imagen (formas, contornos, colores, etc. con sus rasgos pertinentes), con el significado lingüístico contextualizado (los sememas). Lo que esto significa es que la tarea del guionista es la tarea del escritor: ser capaz de "hacer ver" lo que dicen las palabras consiste en construir imágenes y acciones a partir de sus rasgos salientes. Un escritor de guiones es una suerte de caricaturista verbal capaz de "retratar", mediante trazos, las imágenes y las acciones de una posible película. Se entiende también por qué un "traductor" de imágenes, fiel a su afán de "pensar en imágenes", lo que logra, a lo sumo, es una aburrida transcripción en la cual las palabras quedan vacías. El guión de Profundo (14) de José Ignacio Cabrujas, suministra un ejemplo. Hay una escena en la cual cuatro personajes: Lucrecia, Buey, Manganzón y Elvirita, se dedican a la limpieza de una casa. El agua corre por el patio y el guión se ocupa de convocar unas imágenes acuosas que, posteriormente, en el film, mostrarán su particular belleza visual. Un escribano de imágenes hubiera podido escribir esta escena del siguiente modo:

Elvirita lava la sala de la casa. El agua baja por los escalones.

¿Es esta una descripción en imágenes? Podría argumentarse que, efectivamente, lo es: no hay procesos internos, ni interpretativos, sino pura relación de aspectos externos. Pero si la examinamos de cerca, lo que realmente priva en la tal descripción es una suerte de conceptualización: se espera una suerte de correspondencia biunívoca entre imágenes y palabras. La frase nos informa de un acontecimiento que puede ser comprendido (el lavado de una casa) y nos suministra información procesada al respecto (que el agua baja y que, por ejemplo, no sube) por los escalones. Las imágenes, en donde quiera que se encuentren, (necesariamente residen, por lo menos, en la imaginación del escritor) anteceden, por decirlo así, a la elaboración de la frase y nuestro escritor (traductor) en imágenes nos pone al corriente de la existencia de las mismas, a través de la interpretación que hace de lo que ha mirado en ellas cuando las imaginara.

Un figurado segundo traductor de imágenes, mucho más "poético", más mistificador del reino de las "imágenes" como propias del cine, pudiera haber descrito la mencionada escena, como

sigue:

PLANOS de limpieza de la sala de la casa. El agua, cristalina y salpicada por las motas blancuzcas del jabón, invade el recinto de la modesta sala.

Con lo que de nuevo estaríamos en presencia de una intelección (la de la esencia del agua que es cristalina y está salpicada por el jabón el cual tiene manchas que parecen motas blancuzcas, etc. El poeta, adicionalmente, nos informa que la sala es modesta). La supuesta "poesía" de la imagen no es, en este caso, más que regodeo lingüístico en la esperada belleza de una imagen que no es creación de las palabras, porque no se construye a través de ninguno de sus rasgos pertinentes, sino que se presume pre-existente, descrita a través de ellas y calificada por rasgos suplementarios.

La tercera solución es la de José Ignacio Cabrujas, quien, en el guión original de Profundo (de hecho esta es la única descripción que existe de las que hemos citado), describe así el comienzo de la secuencia de limpieza de la casa de los Alamo:

SUCESION DE PLANOS que componen una secuencia de limpieza de la casa. Pequeñas cascadas de agua jabonosa, descienden de los escalones del comedor hacia el patio.

Sólo en esta oportunidad puede decirse que la frase logra solicitar con una imagen, y lo hace, no mediante la invocación de una imagen pre-existente, sino a través de la construcción verbal de un proceso que constituye uno de los rasgos pertinentes de la imagen cuya construcción se quiere lograr: un proceso en las palabras (casi podría decirse, en este caso, un proceso constituido por una pequeña cascada de palabras) que, en su devenir, crea la imagen (mental, ya dijimos) de otro proceso (el del agua jabonosa). Y, como en la buena literatura, por extensión, por apertura, por simpatía, la frase de Cabrujas construye las resonancias del espacio físico en el que se sucede el visual de la pequeña cascada de agua jabonosa: el comedor de la casa de Los Alamo, el patio en declive, el ámbito entero. Como buen escritor, Cabrujas no piensa en imágenes: las crea con sus palabras sometidas a la prueba del hallazgo (porque se trata en este caso, de inventar imágenes con palabras) de unos rasgos pertinentes.

(1) El halcón. Traducción de Luis Grey.

(2) Los asesinos. Traducción de Carlos Foresti.

(3) Double indemnity. Guión del film homónimo de Billy Wilder, escrito por el Director y Raymond Chandler. Nuestra traducción

(4) A menos que la frase quisiera indicar un flashback, en cuyo caso, escrita de esa manera resultaría ambigua, o por lo menos imprecisa. Sería preferible, en este caso, recurrir a la indicación de los planos que constituyen la escena.

(5) Véase para mayor detalle Eco, 1968, sección B.

(6) Ejemplo tomado de Eco (1968) y citado por Metz (1974:34)

(8) Greimas (1966).

(9) Blanco y Bueno (1980:34).

(10) Es poco probable que una cultura adjudique rasgos semánticos pertinentes a aquellas características (percibidas) de los objetos que no les resultan "útiles". Nosotros, a diferencia de los esquimales, no diferenciamos entre más varios tipos de nieve; para un nativo de la cultura yanomami tal parece que es más importante el color de un objeto (sobre todo si ese color es el rojo) que otras característica físicas (si el objeto es "nuevo" o no, etc.).

(11) Un ejemplo muy rico lo provee la palabra inglesa ring, que designa desde el conocido adminículo que se utiliza para adornarse los dedos de la mano, pasando por el ring de las llantas o el ring de boxeo, hasta modelos de grupos cerrados en psicología o el ruedo de los toreadores.

(12) Metz (1974:27).

(14) Antonio Llerandi, 1988.