LOS PELIGROS DEL GUIÓN

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

El guión cinematográfico parece estar de moda entre nosotros. En un país donde hasta hace poco nadie hablaba o escribía sobre los guionistas y sus trabajos, casi de repente han proliferado libros sobre el tema, es objeto de interés en las publicaciones especializadas e incluso se plantea en los medios de comunicación cuando se aborda la actualidad cinematográfica. Gracias a esta tendencia ya contamos con una apreciable cantidad de guiones editados[i], una bibliografía bastante extensa y traducida en estos últimos años, revistas especializadas[ii] y una incipiente investigación que empieza a estudiar el guión con la seriedad que le corresponde.

Esta situación es, en términos generales, positiva. Salvo Luis García Berlanga cuando hace alguna declaración *epatante*, nadie pone en duda a estas alturas la importancia fundamental del guión en el proceso de elaboración de una película. Y en su recepción, claro está. Una valoración que ha permitido que los guionistas españoles abandonen la triste suerte del protagonista de la novela de Fernando Fernán Gómez, El vendedor de naranjas[iii], y alcancen un reconocimiento más acorde con la importancia de su labor. Empiezan a identificarse algunas firmas como las de Manuel Gómez Pereira, Agustín Díaz Yáñez, David Trueba, Joaquín Oristrell, Mariano Barroso, Juan Luis Iborra, Icíar Bollaín, Santiago Tabernero..., que de continuar por el camino iniciado es probable que acompañen a la del único guionista español reconocido como tal, Rafael Azcona. Apellidos que forman parte de la última ruptura, según la definición de Manuel Hidalgo[iv], producida en el cine español gracias a las películas de quienes en estos últimos meses han cosechado tantas críticas positivas y esperanzadas.

No obstante, lo más interesante de esta nueva valoración del guión entre nosotros es que tiene una correspondencia con el cine realizado en España en los dos o tres últimos años. Siempre es arriesgado generalizar, pero creo que se puede señalar una tendencia a confiar en el guión, a centrarse en su papel articulador del proceso de elaboración de la película. No estamos ante ningún descubrimiento, más bien al contrario. Lo novedoso es el hincapié que se hace en un elemento a menudo descuidado o minusvalorado en nuestro cine. Una

tendencia que, por otra parte, se relaciona coherentemente con varias características de la última hornada cinematográfica. Así, por ejemplo, la vuelta al cine de género, el intento de homologar nuestra producción dentro de unos cánones genéricos, se basa entre otras cosas en unos guiones escritos con unos criterios cada vez más exclusivamente cinematográficos, con lo positivo y negativo que ello comporta.

Pero toda tendencia tiene sus peligros. La respuesta positiva del público y la crítica a una serie de recientes películas españolas tal vez no invite a pensar en los mismos, máxime cuando su hipotética importancia es mucho menor que la derivada de amenazas extracinematográficas, de índole política o comercial, que se ciernen sobre nuestra cinematografía. La reflexión, no obstante, debe ir más allá de la actualidad y plantearse hasta qué punto el excesivo protagonismo del guión puede tener consecuencias negativas, al menos desde el punto de vista creativo.

La técnica no está reñida con la creatividad, pero a veces mantiene malas relaciones con la misma. No creo que en el contexto de una Facultad como ésta sea necesario recordar la importancia que para todo escritor tiene el conocimiento de las técnicas propias de su oficio. Asimismo, nadie ignora que con dichas técnicas no basta para crear una obra interesante desde el punto de vista literario. Igual sucede con los guiones, al fin y al cabo frutos de unos escritores. La única diferencia, muy relativa, es que en el campo del guión la sujeción a unas técnicas, lo que en los dramaturgos se denomina la «carpintería», es más probable. A estas alturas pocos autores se atreverían a publicar una monografía sobre cómo debe escribirse una novela o un poema. Se podría hacer sistematizando una serie de normas, con sus respectivas excepciones, que a menudo son olvidadas por quienes siempre están dispuestos a descubrir el Mediterráneo. Dudo, sin embargo, que fuera buena la acogida y muchos se burlarían, con más o menos fundamento, de quien se atreviera a marcar normas para escribir una novela o un poema. Sin embargo, la proliferación de libros que nos explican cómo escribir un guión es vista con normalidad y casi nadie parece extrañarse ante una bibliografía tan normativa y taxativa[v].

El citado interés por el guión ha propiciado la traducción y publicación de algunos manuales procedentes de EE.UU. que nos presentan las técnicas propias de un guionista. Y lo hacen con la autosuficiencia de quien apenas sospecha que pueda haber otros lenguajes cinematográficos de interés, otras

formas de concebir la redacción de un guión. La lectura de estos manuales es positiva e incluso recomendable. Ignoro hasta qué punto son útiles para un futuro guionista, pero es indudable que nos enseñan a leer e interpretar numerosas películas, a descubrir los resortes utilizados para captar y mantener la atención del espectador. Ver, por ejemplo, un convencional *thriller* norteamericano después de consultar uno de estos manuales se convierte en un ejercicio divertido y destructivo. Lo primero porque acabamos captando los resortes empleados de acuerdo con unas técnicas tan eficaces como convencionales. Lo segundo porque la valoración crítica de la película se resiente cuando vemos ese trasfondo, ese juego que revela sus propias reglas restando encanto al producto que se deriva del mismo. La experiencia, no obstante, es enriquecedora y nos ayuda a comprender hasta qué punto la creatividad ha de plegarse a las necesidades de una industria cinematográfica que busca satisfacer a un amplio espectro de espectadores. Algo obvio que, en parte, lo podemos concretar y ejemplificar gracias a los manuales sobre cómo escribir un guión.

La consulta de estos libros también es interesante porque nos ayuda a conocer las reglas de la comunicación establecida a través del medio cinematográfico. Las posibilidades del mismo son espectaculares, pero también las restricciones si lo que se plantea es llegar con un mínimo de garantías al espectador. De ahí que las reglas que pueden regir la elaboración de un guión suelan ser más codificables y comprobables que las hipotéticas que pudiéramos establecer en relación con la novela, por ejemplo. Y conviene respetarlas si se busca la eficacia, la seguridad en la comunicación con el espectador. Por lo tanto, debemos tenerlas en cuenta a menos que se plantee un temerario experimentalismo sólo recomendable cuando el perfecto conocimiento de estas reglas permite conculcarlas.

Ahora bien, en el otro extremo también podemos encontrar un riesgo: el de la rutina, lo convencional, de una creación homologable según unos cánones genéricos. Algunas recientes películas españolas lo han puesto en evidencia. En unos casos por un exceso de mimetismo al intentar seguir los moldes de unos géneros cinematográficos en su mayoría foráneos. En otras ocasiones por una excesiva preponderancia del guión sobre los demás elementos de la película. Veamos algunos ejemplos.

La etapa más reciente de Pedro Olea ha discurrido por caminos cercanos al género de acción y aventuras. En ese marco cabe situar Morirás en

Chafarinas (1995), cuyo guión fue escrito por el propio director en colaboración con Fernando Lalana, autor de la novela en la que se basa. El resultado es un intento de cultivar un género poco frecuente en nuestra historia cinematográfica. Planteado así, nada cabe objetar y la película puede resultar entretenida en algunos momentos para el público mayoritario. Pero creo que estamos ante un fracaso o, al menos ante uno de esos films que se usan y se tiran sin dejar la más mínima huella.

Esta valoración negativa se deriva de la rutinaria y poco creativa visión que del género tienen tanto Pedro Olea como Fernando Lalana. Su obra cumple los requisitos básicos del género en cuanto a la definición de los personajes, sus relaciones, el misterio a resolver, las dosis de riesgo y aventura... pero todo aparece como fruto de una fría fórmula sacada de un manual. La misma configura una trama argumental que podría funcionar, siempre y cuando se contara con un mínimo de creatividad y capacidad de observación para darle credibilidad. Tal vez si la película estuviera ambientada en un lejano país, algunos no echaríamos de menos esa credibilidad. Pero, cuando se opta por una realidad concreta y cercana como la de un cuartel de regulares en Melilla, a la fórmula genérica hay que añadirle una creatividad que sólo se da cuando hay observación, sensibilidad para captar un conjunto de detalles que nos permiten identificar aquello que se presenta en la pantalla. Pensar en un capitán corrupto interpretado por Oscar Ladoire es todo un ejercicio para la imaginación. La situación se agrava cuando se presenta una inverosímil relación sexual como la mantenida por el recluta Jorge Sanz y María Barranco, esposa del citado oficial. Pero la verosimilitud, en un sentido no retórico, se contraviene todavía más al incorporar un soldado de dudoso pasado dispuesto, gracias a un repentino amor, a arriesgar la vida para averiguar la trama de corrupción y asesinatos en torno a la droga que circula por el cuartel... Todos son datos que convierten a una supuesta película de acción y aventuras en otra de fantasía o, mejor dicho, en un absurdo, al menos para una parte de los espectadores españoles. No es un problema de falta de presupuestos o de carencia de una tradición en el cultivo de este género, sino de observación y credibilidad. Cualquiera que conozca el ambiente militar de Melilla puede imaginar argumentos sugestivos, pero Pedro Olea y Fernando Lalana han optado por seguir las pautas de los guionistas norteamericanos que se dedican al género de la acción y las aventuras. Unas pautas, una plantilla, que aplicada sobre la realidad concreta de la ciudad norteafricana

revela su artificiosidad por la carencia de algo fundamental: observación.

Más grave es el caso del argentino Adolfo Aristarain, director cuya carrera se ha desarrollado en buena medida en España. Su última película, La ley de la frontera (1995), tiene un guión que es un ejemplo de confuso mimetismo con respecto a varios géneros. Después de verla, no sabemos si estamos ante un film de aventuras, un *western* o una obra de crítica social. De todo ello podemos encontrar elementos, pero siempre con la artificiosidad de quien no se ha molestado lo más mínimo a la hora de dar credibilidad a su película. La frontera entre Galicia y Portugal de los años veinte poco o nada tiene que ver con bandidos argentinos que oscilan entre Robin Hood y un antecedente del maquis, periodistas norteamericanas dispuestas a ejercer de feministas y caer rendidas en los brazos de un otoñal bandido, jóvenes ricos con deseos de aventuras y un largo etcétera de anacronismos e inverosimilitudes. No vamos a exigir a este director la base histórica de un estudioso de la época, máxime cuando otros de más prestigio como Vicente Aranda y Ken Loach se han permitido recientes alegrías con respecto a un período cercano. Pero cuando se opta por enmarcar una película de género en un contexto concreto y probablemente conocido por el espectador conviene un mínimo de documentación, de observación, no ya para no caer en la inverosimilitud sino también para evitar la sonrisa del público perplejo. En definitiva, no sólo hay que conocer las claves genéricas a la hora de redactar un guión canónico y homologable, sino que también hay que darle una textura propia que sólo puede ser fruto de la creatividad y la observación. Lo contrario es un puro mimetismo que tal vez permita que el cine español cuente con films de acción, de aventuras, *thrillers*, ciencia ficción, etc., pero tan falsos como absurdos. Tal vez sea cierto que, como afirma Joaquín Oristrell, se suele pensar que las películas que más gustan son las que se parecen a las demás películas[vi]. Pero por ese camino acabaremos creando un cine de espaldas a la realidad; algo, por otra parte, ya observable.

No quisiera ser cruel citando ejemplos como los del supuesto cómic de ciencia ficción titulado Supernova (1992) de Juan Miñón e interpretado, es un decir, por Marta Sánchez o las andanzas de Miguel Bosé con animales legendarios de la mano de Fernando Colomo en El caballero del dragón (1985). Tampoco creo necesario comentar como Vicente Aranda en su búsqueda de comercialidad en La pasión turca (1995) convierte a una aburrida provinciana en una especie de Emanuelle, tan risible como imposible. Estos y

otros muchos más son ejemplos de los intentos de escribir guiones ajustados a los cánones genéricos más habituales en la cinematografía internacional, es decir, norteamericana. La idea no es mala y está basada en razones de peso. Pero, como hemos visto, requiere algo más que conocimiento de las técnicas del guión. Los casos citados nos muestran a guionistas que se han inspirado exclusivamente en el cine, actuando con un sentido mimético tan obvio que convierte sus obras en puro artificio[vii]. Es el riesgo de una cierta endogamia cinematográfica que convierte la redacción del guión en un acto mecánico, prefijado por una serie de técnicas de supuesta eficacia que apenas tienen en cuenta el discurrir histórico o contemporáneo de una realidad que debiera ser la fuente del cine.

La reciente producción cinematográfica española también ha dado ejemplos que prueban que cualquier género es adaptable a nuestro cine. Yo destacaría el caso de Agustín Díaz Yánez, quien lo demostró con Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (1995). Con un esquema argumental homologable al de un *thriller* el citado director y guionista supo captar todos los elementos necesarios para dotar a su película de la necesaria credibilidad, para que sintiéramos que sus imágenes, sus personajes... resultaban cercanos, peculiares, creíbles. En esta tarea el trabajo de actrices como Victoria Abril y Pilar Bardem es fundamental, pero siempre y cuando se parta de un guión adecuado. Al mismo se le criticaron algunos defectos técnicos, pero creo que son incluso saludables en la medida que permiten una mirada más amplia, la incorporación de numerosos detalles que van dando una textura peculiar e identificable a la película. Ya no se trata de un mero trabajo de contextualización distinta como el que hiciera José Luis Garcí en El crack (1981) -tan deudor de la acertada interpretación de Alfredo Landa-, sino de la utilización libre y creativa de un esquema genérico que lejos de constituir un objetivo se convierte en un punto de partida.

Otro caso digno de ser citado en este mismo sentido es Días contados (1994), de Inmanol Uribe, cuyo guión[viii] -basado en una homónima novela de Juan Madrid- es un buen trabajo al que sólo se le pueden poner algunos reparos extracinematográficos. Los mismos, sobre todo la trayectoria del peculiar terrorista que protagoniza la historia, tal vez resten algo de verosimilitud a una película que acaba con un final entre trágico y moralizador. Pero estas cuestiones que tanta polémica provocaron no creo que pongan en duda la labor de Inmanol Uribe en su intento de contextualizar una historia que, referencias

circunstanciales al margen, podría funcionar en muy diferentes contextos.

El otro problema señalado es la excesiva preponderancia del guión. Los buenos hallazgos del mismo no siempre se convierten en aportaciones positivas para la película. La importancia que hoy se concede al guión puede desembocar en una especie de manierismo por parte de sus autores, en un gusto por trazar las más atrevidas y sorprendentes líneas argumentales en detrimento de otros elementos de la película. Así sucede en una reciente y estimulante producción de Alejandro Amenábar, Tesis (1996), cuyos últimos quince o veinte minutos son todo un ejemplo de manierismo a la hora de redactar el guión, convertido en un interminable juego de adivinanzas para averiguar la identidad del asesino. El joven guionista y director conoce a la perfección las técnicas propias del género en el cual sitúa su película, pero le convendría no hacer alarde de las mismas o, al menos, compensarlas con un sentido del equilibrio tan ausente en la parte final de la película.

El caso del precoz Alejandro Amenábar nos lleva a plantearnos las posibilidades y límites de la última hornada de jóvenes guionistas del cine español. Lo accidentado, incierto y rocambolesco de todo lo relacionado con el mismo dificulta cualquier generalización. Cuando conseguir tener una trayectoria ya es un reto, el que sea coherente y ajustada a unos objetivos se convierte en algo quimérico. No obstante, la impresión que deduzco de la contemplación de varias de las últimas películas con guiones de estos jóvenes autores es que cuentan con un buen nivel técnico. A pesar de que el estudio del cine todavía no se ha integrado con normalidad en nuestro sistema educativo, estos en cierta medida forzados autodidactas conocen las reglas del juego. No cabe duda de que han visto cientos y cientos de películas, tal vez incluso demasiadas. Rafael Azcona cuando empezó a escribir accidentalmente guiones ni siquiera era un asiduo espectador cinematográfico[ix]. Pero estos jóvenes responden a unas pautas culturales muy distintas donde es relativamente fácil acceder a una formación cinematográfica, aunque sea autodidacta. Apenas importa, pues la mejor escuela para un guionista tal vez sea la del espectador.

Esta circunstancia también entraña sus riesgos. En una época en la que los jóvenes novelistas españoles que tanto revuelo han armado hacen alarde de una formación casi exclusivamente cinematográfica, es lógico que los guionistas lleven esa exclusividad hasta sus últimas consecuencias, positivas o negativas. Tal vez no sea procedente pedir lo imposible, pero resulta algo

preocupante que estos guionistas, en coherencia con lo que sucede en su generación, hayan visto mucho cine, pero sólo cine. En la España de otras épocas era habitual que los más o menos ocasionales guionistas procedieran del mundo de las letras. Dramaturgos, novelistas, periodistas... se dedicaron a estas tareas confiados en el bagaje literario, y tal vez también cinematográfico, con que contaban. La situación ha cambiado radicalmente, incluso se ha invertido tal y como lo demuestra el reciente ejemplo de David Trueba[x]. No es algo negativo por definición, pero sí un tanto peligroso por la carencia que revela de otros referentes culturales que tradicionalmente han sido decisivos en la historia del cine.

Esta circunstancia relacionada con la formación de los guionistas tiene evidentes consecuencias en sus obras. Juan Miguel Lamet en un reciente y magnífico libro explicaba así una endogamia que él extiende a la globalidad del último cine español:

> Parece como si sus profesionales se pasasen la vida de espaldas a la vida, viendo películas. Encerrados en sí mismos con un solo juguete, ajenos al devenir de los tiempos, ciegos y sordos a su entorno cultural y social, nuestros presuntos creadores repiten una y otra vez la misma fórmula -María Barranco, Carmelo Gómez, Victoria Abril, Javier Bardem- hasta dejar agotado el filón. Entretanto, sospecho, no leen, no viajan, no escuchan música, no van al teatro, se enamoran, en general, de sus compañeras/os de trabajo y preparan, compulsivamente, una próxima película del mismo corte que la anterior[xi].

Tal vez haya algo de exageración en estas palabras, pero estoy seguro de que responden a una realidad fácilmente comprobable cuando vemos bastantes de las últimas películas españolas. Dejemos al margen cuestiones como la reiterada utilización de unos mismos actores o las hipotéticas relaciones personales en el estrecho mundillo cinematográfico. Si nos centramos en los guiones, en la creación de los mismos, observamos una relativa falta de estímulos procedentes de otros campos como el teatro y la novela, así como una escasísima capacidad de observación de una realidad que no se reduce a la reducida nómina temática de nuestro cine.

La contestación a esta última afirmación puede ser rápida: hay una gran cantidad de películas basadas en obras literarias o teatrales. De acuerdo, pero no se trata de eso. Yo no me refiero al trabajo concreto realizado por el guionista, sino a su formación. La adaptación puede ser una labor donde lo

fundamental radique en el oficio y la técnica, sin requerir necesariamente una formación literaria. La creación es otra cosa y en ella la carencia de esta última constituye, en mi opinión, un posible déficit. Para evitar el mimetismo y la endogamia nada mejor que abrirse al ancho mundo de la literatura, compartir las más variadas experiencias para enriquecer nuestro propio mundo. Tal vez suene a retórico y desfasado, pero no hacerlo puede acarrear algo que ya tenemos ante nosotros: un cine escuálido y un tanto bobalicón.

En último caso se trata de tener o no tener un mundo propio. Juan Miguel Lamet en el citado artículo nos dice que "Tener un mundo propio requiere sinceridad, trabajo, tesón, impudor, sutileza, y exige, además, capacidad de observación, sensibilidad, visión personal de la vida y talento." A todo ello puede contribuir una formación literaria y teatral. No en un sentido erudito o académico, sino como medio adecuado para enriquecer una experiencia vital rica y peculiar. Porque de eso se trata. El problema radica en la existencia de jóvenes guionistas con un buen conocimiento de las técnicas de su oficio, pero con una experiencia vital limitada a unos ambientes muy concretos, sin un mundo propio capaz de abrirse a otras inquietudes. No vayamos a simplificar la solución, cinematográficamente, pensando en la necesidad de que corran aventuras o se mezclen en determinados ambientes[xii]. No olvidemos que Pío Baroja, por ejemplo, escribió excelentes novelas repletas de acción y aventuras sentado en una mesa camilla y con la boina puesta. La solución es algo más compleja y pasa por una formación más diversificada y prolongada, por una mayor capacidad de observación enriquecida por el contacto diario con quienes, dentro de diferentes géneros y con distintas técnicas, nos transmiten su experiencia, su observación.

Tal vez sea pedir demasiado, sobre todo en estos tiempos en los que hasta los novelistas deben tener menos de treinta años para disfrutar de una cierta promoción. Si esto sucede en un género que, por definición, implica madurez, la situación de los guionistas todavía será peor. Ya empieza a ser difícil encontrar en el cine español historias y personajes relacionados con la vejez o con generaciones maduras. La edad media de los espectadores impone, por criterios comerciales, unas temáticas y un elenco donde la juventud se convierte en una especie de absoluto indiscutido. El resultado tal vez sea atractivo para los citados espectadores y rentable para una industria que siempre busca lo supuestamente seguro. Pero a medio plazo expulsa de los cines a otros sujetos por el simple hecho de tener más de treinta y tantos

años y transmite una experiencia pobre, demasiado anclada en la inmediatez. Lejos de buscar un hipotético enriquecimiento, el joven espectador se reafirma en sus propias limitaciones identificándose con unas películas que le remiten a lo que ya conoce, y no es demasiado.

A veces el resultado es positivo, como por ejemplo en Amo tu cama rica (1991) y Los peores años de nuestra vida (1994)[xiii], de Emilio Martínez Lázaro con guión del joven David Trueba (Madrid, 1969). Pero el ingenio y el humor de este, supongo, admirador de Woody Allen apenas nos hacen olvidar otras muchas películas sobre el tejer y destejer de unos amores juveniles con demasiado acné. Y, en cualquier caso, es de esperar que los próximos proyectos de David Trueba rompan la probable tendencia al fácil y estéril encasillamiento. Para conseguirlo necesitaría tiempo, reflexión y lecturas, algo improbable en un cine español en donde los pocos éxitos obligan a sus protagonistas a prodigarse hasta que se agota el filón, aunque antes se suele agotar la creatividad.

Por todo esto, y puede ser un tanto provocativo decirlo aquí, conviene tener precaución ante lo joven. En el ámbito literario determinadas estafas pseudonovelísticas de reciente aparición justificarían esta actitud. Pero en el que nos ocupa, en el de los guiones, resulta preocupante que el elogio más repetido para determinadas películas sea el de lo «joven». Aparte de que gente de sesenta o más años podría compartir este calificativo en su más interesante y creativa acepción, cuando se utiliza por una prensa empeñada en buscar nuevos valores y olvidarlos poco después queda reducido a la nada. Lo joven no es una estética ni un indicativo de calidad. A veces, tan sólo es sinónimo de inexperiencia fruto de una capacidad de observación todavía poco desarrollada. Y, como consecuencia, se nos cuenta por enésima vez la misma historia, esa pobre historia relacionada con una inmediatez que no es enriquecida por un mundo propio que todavía, por simple cuestión biológica, no ha aparecido en algunos de nuestros más jóvenes guionistas.

Azorín solía ser tan subjetivo como sagaz en sus comentarios. A veces propone soluciones propias de un arbitrista para determinadas cuestiones, pero en el fondo casi siempre nos invita a pensar. En uno de sus artículos dedicados al cine, una pasión de senectud para él, nos dice lo siguiente:

> Ninguna preparación para el director como el estudio de las ciencias naturales. Esas ciencias nos obligan a la observación. La observación

> nos impone en los detalles, en los accidentes, en las circunstancias de la vida. Y el director, como el novelista, como el comediógrafo, debe saber si el trasunto de la vida que se está haciendo corresponde -en todos sus detalles- a la vida misma[xiv].

Tal vez la solución no sea obligar a los directores y a los guionistas a estudiar ciencias naturales, pero sí convendría que se airearan un poco, que salieran de las salas de cine o que dejaran los videos para enriquecer su experiencia mediante la observación directa o indirecta, para ampliarla mediante la aportación de otras artes y manifestaciones culturales en coherencia con un cine que es, desde sus principios, un arte que incorpora elementos de la más diversa procedencia.

Pero Azorín nunca contó con la existencia de una industria cinematográfica, aunque sea tan modesta como la española. Tampoco imaginó que el cine se convirtiera en una especie de producto juvenil. De ahí que sus propuestas, como las que podamos hacer con más o menos acierto aquí, tengan el simple valor de un deseo bienintencionado. Mientras tanto, disfrutaremos con algunas películas de guionistas con un mundo propio y capaces de ver más allá de lo cinematográfico, y nos aburriremos con las de otros que conocen el oficio, pero tal vez es lo único que conocen. La moraleja es obvia: mucho guión, pero sobre todo hay que tener algo que contar basándose en la experiencia y la observación.

NOTAS

i. Véase, especialmente, la labor desarrollada por la madrileña editorial Alma Plot, que ha dado a conocer interesantes guiones tanto del cine español como extranjero.

ii. Véase especialmente los números monográficos publicados por la revista Viridiana, publicación trimestral dedicada exclusivamente al guión cinematográfico.

iii. El vendedor de naranjas (1961), ed. de Juan Tébar, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

iv. Conferencia pronunciada en el curso "El cine, como un espejo" organizado por la Universidad Complutense (El Escorial, agosto, 1996).

v. Una excepción la encontramos en el artículo de Joaquín Jordá,

"Las macarenas del guión", Academia, nº 16 (octubre, 1996), pp. 47-50.

vi. "Algunas reglas para salvar esto", Academia, nº 16 (octubre, 1996), pp. 51-6.

vii. Sobre esta tendencia, consúltese Andrés Linares, "Cualquier parecido con la realidad", Academia, nº 16 (octubre, 1996), pp. 34-9.

viii. Véase su edición en Madrid, Alma Plot, 1994.

ix. Véase mi artículo, "Rafael Azcona, de la literatura al cine", Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común, Alicante, Universidad, 1996, pp. 49-56.

x. Véase su novela Abierto toda la noche, Barcelona, Anagrama, 1995. Una obra que da cuenta del ingenio ya plasmado en sus anteriores guiones, pero que también muestra algunas carencias de un oficio de novelista todavía no aprendido por tan joven y prometedor autor.

xi. "El cine o la vida, ésa es la cuestión", en El cine y la memoria, Madrid, Nickel Odeon, 1996, pp. 145-8.

xii. Por otra parte, no creo que dispongan de los medios utilizados por guionistas norteamericanos como, por ejemplo, Ernest Lehman para ambientarse en la realidad que han de plasmar cinematográficamente. Véase John Brady, El oficio del guionista, Barcelona, Gedisa, 1995. La lectura de las entrevistas incluidas en este volumen es un ejemplo de la distancia que separa «el oficio» de los guionistas norteamericanos del de los españoles.

xiii. El guión de esta última película fue editado por Alma Plot (Madrid, 1994).

xiv. Según Juan Miguel Lamet es una cita sacada del artículo titulado "El director". El mismo lo podemos encontrar en Azorín, El cinematógrafo, ed. José Payá y Magdalena Rigual, Valencia, Pretextos-Fundación CAM, 1995, pp. 143-5, pero en él no está el párrafo citado, aunque la idea general coincide con lo dicho en el mismo.