

**EL GUIONISTA COMO ANARQUISTA**  
**UNA APROXIMACIÓN A LA RETÓRICA DEL GUIÓN**  
**CINEMATográfico**

Javier López Izquierdo

Universidad Carlos III, Madrid  
Correo-e: [jlizquie@hum.uc3m.es](mailto:jlizquie@hum.uc3m.es)

**Resumen:**

Esta comunicación retrata al guionista como un agente clandestino y describe su labor como una sucesión de ejercicios de esfumación. El último gesto es su propia desaparición, la del guionista, y la de su objeto, transformado en película. Lejos de lamentarse, el guionista se equipara al anarquista que trabaja a destajo en la desaparición de su propia organización, diluida en una sociedad armónica, una sociedad que no la haga necesaria.

**Palabras clave:**

Estructura, Dramatización, Elipsis.

Este artículo, a diferencia de los que le acompañan, no versa sobre las relaciones entre la literatura y el cine. Su objeto es la propia «literatura» cinematográfica, la manera de escribir las películas. Es una forma extraña de literatura, ya que no busca el sentido en sí misma sino en poner las condiciones para transformarse en otra cosa. El guionista hace lo posible por aproximarse a la película, el guión conviene «imaginarse, verse, oírse, componerse y, por consiguiente, escribirse como una película»[1]. Bresson define su cinematógrafo con especial incidencia en la grafía: «una escritura con imágenes en movimiento y sonidos.»[2] Para David Mamet, escritor antes que cineasta, la tarea de dirigir es «una gozosa prolongación de la escritura de guiones.»[3] Santos Zunzunegui pergeña la noción de «puesta en forma»[4] como una retro extensión de la “puesta en escena”, que abarque tanto la escritura del guión como su *set up*, “su puesta en pie” o realización. Lo que nos queda de esta relación, a veces más misteriosa de lo que aquí venimos anotando, entre el guión y la película es que el guión “está en el aire”, la película “en pie”. Para decirlo de otra manera, la escritura cinematográfica es *tentativa*. El guionista no sabe a ciencia cierta el efecto de las imágenes, su confabulación, o las consecuencias de su sincronización con los sonidos. El guionista ni siquiera sabe cómo va a sonar determinada frase. Escribe a ciegas, de oídas. Es un

funámbulo con una venda sobre los ojos. Está en un precario equilibrio y su única garantía -¡valiente aval!-es la “proyección” que se está produciendo sobre la venda, una proyección interior, una imagen -y un audio- mental.

«Es el principio de un largo proceso de transformación y todo el proceso depende de la forma primera. Escritura de paso, de transición, destinada a lectores enrarecidos y parcialmente atentos para los que supone una guía indispensable, es, por todas estas razones y por el hecho de su difuminado, de su humildad, de su desaparición próxima, la más difícil de las escrituras conocidas.»[5] Partiendo de este párrafo de Carrière & Bonitzer vamos a intentar desentrañar esta, cuando menos, extraña manera de escribir. Para ello vamos a describir la escritura de un guión en seis etapas. Una división artificial, meramente expositiva.

## 1. La estructura narrativa

Lo que impulsa un guión no es una situación de partida, una invención original. Lo que lo alienta es su estructura narrativa. Desde William Goldman, a Jean-Claude Carrière, pasando por David Mamet, han mantenido que el guionista, frente a la página en blanco, empieza a tener algo cuando tiene la estructura. ¿Qué es una estructura? El guionista tiene una situación: por ejemplo, un amigo invita al protagonista a una ciudad desconocida. La estructura consiste en la serie de hechos cardinales que hacen variar una situación. Por ejemplo: cuando el protagonista llega a la ciudad no encuentra a su amigo o lo encuentra, pero muerto. El dramaturgo David Mamet compara la estructura con un *blues*:

Como decía Leadbelly de los *blues*, en el primer verso usas el cuchillo para cortar el pan, en el segundo usas el cuchillo para afeitarte y en el tercero usas el cuchillo para matar a tu amante infiel. Es el mismo cuchillo, pero lo que está en juego va cambiando, y ésta es exactamente la manera en que está estructurado un drama o película. [6]

En nuestro caso, lo que se suponía un viaje de placer o de ascenso social, cambia a una situación de orfandad en una ciudad desconocida. “Lo que está en juego va cambiando.” Esos tres, o cinco, hechos capitales acotan los grandes movimientos o actos de la película. A partir de ahí el guionista pasa de ser un corredor de fondo a ser uno de media distancia, sabe, por lo menos, cuál es el destino de cada manga. Volviendo a nuestro viajero: pase lo que pase en el viaje el guionista sabe que al final del primer acto se encontrará con que su amigo ha muerto. Bueno, no es nada fácil llegar a esta concreción, pero no es eso lo que quiero resaltar. Sino el trabajo añadido y, por así decirlo, opuesto: una vez conseguida esa costosa estructura hay que difuminarla, hacerla invisible, inextricable de los otros acontecimientos, de modo que el hipotético espectador no perciba la construcción, no se detenga en la carpintería, sino que se deje arrastrar por los sucesos.

Las metáforas sobre este primer ocultamiento se suceden: la estructura son los cubitos de hielo que se deshacen en el vaso; o ésta, quizá más adecuada: es el andamio que una vez acabado el edificio se retira para que se pueda contemplar la obra en todo su esplendor. Así lo contaba Billy Wilder:

Por supuesto se disfraza la construcción para que no se vea el mecanismo. Tras cinco o seis meses, tras pasar del tema a los actos, de los actos a las escenas, de las escenas a los diálogos, se tiene listo un guión.[7]

Y así lo cuenta David Mamet:

El director [de cine] me parecía, y me sigue pareciendo, una prolongación dionisiaca del guionista, que completa la escritura de manera (como debe ser siempre) que quede borrado todo el esfuerzo laborioso del trabajo técnico.[8]

Las maneras de “borrar” o “disfrazar” el armazón dependen, en gran medida, de los materiales que estemos utilizando. Nuestro ejemplo coincide, entre otros, con el inicio de *El tercer hombre*[9]. En esta película el protagonista intenta rehabilitar el nombre de su amigo (estructura o primera línea) y se enamora de la novia del muerto (la famosa segunda trama o acción). Sin embargo, lo que acaba por descubrir es que su amigo es un canalla. Rollo, que así se llama en el guión, se emborracha y acude a la casa de la mujer. Comparte con ella la siniestra noticia, pero aprovecha la ocasión –con escaso *fair play*, dicho sea de paso- para declararse. Recibe, no sólo calabazas, sino también reconvenciones y sale a la noche. Es entonces cuando, en la penumbra de un portal, descubre el rostro de su amigo. Este es el hecho estructural, efecto teatral, *plot point* o punto de giro: el amigo no está muerto. Pero, en primer lugar, el espectador puede dudar de la realidad de esta aparición –el protagonista está borracho, celoso de... un fantasma- y en segundo lugar está más pendiente entonces del conflicto sentimental que de las actividades criminales del aparecido. Naturalmente, serán éstas últimas, a la postre, el verdadero motor de la acción. El acontecimiento en sí está íntimamente relacionado con los sucesos más recientes –que conforman una segunda línea dramática- pero también repercute en la estructura de la trama. El “hecho cardinal” responde a un fenómeno de condensación pues contiene, o atañe a, más de un sentido y así se consigue la ocultación de la estructura.

## 2. Dramatización

A continuación, en este paso “de los actos a las escenas” que describía Wilder, el guionista suele atenerse al consejo que repetía doblemente Henry James: “Dramatizad, dramatizad”. Dramatizar no es sólo, como dice Hamburger[10], escribir escenas dialogadas. En el cine el peso de la acción dramática no la llevan los diálogos o, al menos, no exclusivamente. Dramatizar es, más bien, encontrar las acciones -el gesto-, los atrezzo -el objeto- o, utilizando los conocimientos específicamente cinematográficos, la iluminación, el encuadre, la correlación de imágenes o de imágenes y sonidos, que exterioricen el conflicto dramático. Podemos comparar la historia con la secreta enfermedad psíquica que sólo se muestra en las perturbaciones de orden físico o caracterológico. El guión saca a la luz la historia mediante estas perturbaciones. De hecho, el guionista se vale a menudo del tic, las manías, las erupciones cutáneas y otras alteraciones, con especial predilección por los vómitos, para exteriorizar el conflicto del personaje. Conviene, de todos modos, distinguir la caracterización de la dramatización.

Hacer que un personaje esté siempre presto a encender el cigarrillo de la dama mediante un gesto elaborado, es caracterizar. Que una vez casados no le dé fuego, es dramatizar.

Haciendo universal un clásico argumento del oeste, Carrière y Bonitzer definen el cine:

El cine es un hombre que llega a caballo a una ciudad del oeste y nada sabemos de él. Va a definirse poco a poco, por sus gestos, por sus miradas.[11]

Siguiendo a Aristóteles, el guión presenta «a los personajes como si fueran ellos mismo los que actúan y obran»[12] y, como decía uno de los más fervientes seguidores de James, Percy Lubbock, aspira a que la historia «se narre por sí sola»[13]. El guión ahonda en busca de una segunda ocultación, la del artificio, la de que estamos asistiendo a una medida, compleja y elaborada representación.

### 3. Escritura objetiva

Se dice que los guiones son fríos, sin alma, que parecen un largo telegrama. En efecto, esa es la apariencia que deben tener y esa es la impresión que tienen que dar: en eso consiste su arte. El guionista puede entrenarse leyendo y practicando lo que la crítica literaria llama la escritura objetiva o conductista[14]: algunos cuentos de Hemingway, Dashiell Hammett, *El extranjero* o Agota Kristof. Esta literatura tiende a la menor intromisión posible del narrador en el relato y su ideal es la deseable desaparición del cronista. Para ello aboga por la descripción minuciosa y la abundancia de detalle. El exceso de información, el detalle realista, persigue la sensación de escena vívida y elide al polvoriento escritor. Se desechan las frases demasiado brillantes y se proscriben el comentario del narrador: cualquier tipo de discurso ideológico, filosófico o explicativo -*narrativo*, en sentido aristotélico[15]. Como el Hemingway de *The killers* o el Hammett de *El halcón maltés*, el guionista acaricia la idea de lo inerte, lo pasivo, el encefalograma plano: la cámara.

Yo soy como una cámara con el obturador abierto, pasiva, minuciosa, incapaz de pensar. Capto la imagen del hombre que se afeita en la ventana de enfrente y la de la mujer en kimono lavándose la cabeza. [16]

Atendamos a este fragmento de *Cosecha roja*:

Abrí los ojos a la apagada luz del sol mañanero que se filtraba por los transparentes visillos.

Estaba boca abajo en el suelo, con la cabeza descansando sobre el antebrazo izquierdo. El brazo derecho lo tenía extendido, y la mano sujetaba el mango azul y blanco del picahielo de Dinah. Y la afilada punta de seis pulgadas estaba hundida en el pecho izquierdo de Dinah.

Dinah se hallaba de espaldas, muerta. Las largas y musculosas piernas se estiraban hacia la puerta de cocina. La media de la pierna derecha tenía una pequeña carrera. [17]

El narrador es el protagonista de los hechos y, sin embargo, ni siquiera en situación tan comprometida, permite aflorar sus pensamientos. Se limita a hacer el

inventario. En el segundo párrafo se nos va desvelando la escena como una cámara iría recorriendo el cuerpo, el brazo, la mano, el picahielos y, debajo de él, el pecho izquierdo. Ni un atisbo de sentimiento –esa “mano” corresponde al que cuenta- pero tampoco ni un ápice de conocimiento más allá de la escena. Sólo el detalle verista de la media en la carrera.

#### 4. La escritura invisible

Decía más arriba que el guionista se puede valer de los conocimientos específicamente cinematográficos –como, por ejemplo, el encuadre- para dramatizar. Naturalmente esta utilización no se produce indicando en el guión el tipo de plano. Sería una intrusión y, además, es algo que aborrecen tanto los directores como los productores; los llaman guiones llenos de *shitshot* (donde *shot* significa plano). El guionista no renuncia por ello; cuando lo considera necesario, a trazar el encuadre o indicar el cambio de plano, pero lo hace con extrema sutileza. Tanta que Carrière la denomina la escritura invisible[18]. Para ello el guionista se vale, exclusivamente, de la construcción de la frase y de los signos de puntuación. La frase está *enfocada* como si de un objetivo se tratase; las comas indican la continuación del plano y el punto su corte. Si en un guión leemos: “J. se plantó delante de la puerta, se miró los zapatos, se limpió uno de ellos contra el camal del pantalón y alargó el brazo. El dedo de J. se detiene a escasos centímetros del timbre y retrocede. Se peina el cabello con la mano, se ajusta la corbata y vuelve a alargar la mano. El dedo toca el timbre levemente.” La primera frase, trufada de comas, nos insinúa un plano sin cortes y suficientemente general para que nos permita asistir a todas las acciones. El punto y seguido parece exigir un cambio a un plano que, por la simple descripción (el dedo, el timbre) es muy corto, un plano detalle. Nuevamente el punto y seguido pide un corte para pasar a un plano medio y frontal (el primer plano podría ser perfectamente de espaldas), etc. Tomemos otro ejemplo, más complejo, que nos haga sentir el paso del tiempo:

Tenía el colorado rostro hinchado y reluciente. Se inclinó de repente y abrió bruscamente un cajón de la mesa. Resonó entre sus dedos el agrio susurro de los papeles. Al cabo, la mano salió del cajón, cruzó la mesa hacia Ned y ofreció a éste un pequeño sobre blanco con uno de sus bordes rasgado. [19]

Lo más destacado de este párrafo es que está solicitando –aparte de encuadres muy concretos- tiempo. Tiempo para oír el susurro “agrio” –signifique eso lo que sea-, el lapso del suspense y de la expectativa, para que, “al cabo...”, la mano surja sosteniendo un sobre, que acompañaremos, en un plano muy corto y una leve panorámica, cruzando la mesa hasta las manos de Ned y así apreciar mejor el “borde rasgado”.

El siguiente fragmento corresponde a una novela de Agota Kristof y espero que permita entrever las marcas, sugeridas, de ritmo y cambio de plano:

Salimos con la sirvienta. Caminamos detrás de ella hasta la rectoral. Vemos sus dos trenzas rubias bailar sobre su chal, unas trenzas gruesas y largas. Le llegan hasta la cintura. Sus caderas también bailan

bajo la falda roja. Se puede ver un trocito de sus piernas entre la falda y las botas. Las medias son negras y, en la de la derecha, se ha escapado un punto.[20]

La composición de los planos puede variar dependiendo de quién visualice la escena. Lo que el párrafo nos da son unas ideas más generales pero precisas. En principio, indica una sucesión de planos que van de mayor a menor, de planos de conjunto a planos detalle. Además, el texto transmite un ritmo, el movimiento interior de cada cuadro -los andares, las trenzas, las caderas- insinúa el exterior del movimiento de la cámara o el cambio de plano. Por ejemplo, de manera evidente, en el juego de planos de las miradas y lo mirado, que se desplaza, en dirección de arriba abajo, desde la luminosidad de las coletas a la negrura de las medias, al ritmo de ese balanceo o “baile” de los distintos elementos. Terminando en los planos cortos y, nuevamente, el detalle realista y turbador del descosido en la media.

Por último, claro, tomaremos el ejemplo de un guión publicado. Concretamente de una escena no rodada o descartada en montaje de la película *Tristana* (1970), ya que son las únicas que ofrecen garantías de pertenecer al guión. El resto es fruto del fatigoso trabajo de Enric Ripoll-Freixes y que tiene nombre de engendro: «Guión extraído directamente del film...» Dejo que, en esta ocasión, sea el lector el que vaya visualizando en atención a la sintaxis y la puntuación.

En el pasillo, junto a la puerta del baño, algunos charquitos de agua hechos con ocasión del transporte por SATURNO de los cubos de agua, por descuido del muchacho o por llevarlos excesivamente llenos. Aparece SATURNO con una bayeta en la mano. Se arrodilla y empieza a enjugar el agua. Su cabeza se encuentra poco más o menos a la altura del ojo de la cerradura de la puerta del baño. En este instante, don LOPE sale del despacho y se detiene un momento para encender la pipa; se da cuenta de la presencia del muchacho; frunce el ceño y se dirige hacia él con enfado:

DON LOPE: ¿Qué estás mirando?

Saturno sonrío sin comprender. Don LOPE, para cerciorarse de lo que – equivocadamente- supone, se acerca y aplica su ojo al agujero de la cerradura.

Como visto por don LOPE: TRISTANA, completamente desnuda, en el interior de la bañera. La sirvienta le enjabona la espalda.

El anciano se incorpora y coge a SATURNO por la oreja para sacarlo de allí. Muy sorprendido, éste protesta por una injusticia tan manifiesta. Don LOPE le arrastra hasta la puerta de la calle, que abre.

DON LOPE: ¡Fuera, desvergonzado!

SATURNO protesta a su manera, con enérgicos ademanes, de semejante injusticia, pensando sin duda que «no hay persona más desconfiada que un ladrón». Pero de nada le sirve. Don LOPE lo hecha fuera de un empujón y cierra la puerta.[21]

## 5. La elipsis

El guionista hace suya la máxima de la dramaturgia: entrar tarde en la escena y salir pronto, antes de que termine. Debe ser elusivo, indirecto, en definitiva, debe hacer suya la figura por excelencia de la narración cinematográfica: la elipsis. No me refiero a las elipsis temporales, que suprimen grandes periodos de tiempo para depositarnos en la escena importante, la escena que cuenta. Aludo a las supresiones de acción –grandes o pequeñas- que producen sentido narrativo, que cuentan la historia[22]. Un ejemplo, bien sencillo, una pareja quiere que la lleven en coche. El hombre, engreído, pongamos Clark Gable, tiene un montón de trucos para hacer autostop con éxito. Todos fracasan. La chica se adelanta y se arregla la media mostrando su pierna. Ruido de frenazo. Y el siguiente plano, nos muestra a la pareja *ya* instalada en el asiento de atrás, él cariacontecido, ella ufana. El sentido de esta elipsis es la comicidad: la lenta y elaborada parafernalia del individuo se ve contrarestanda por la fulminante resolución de la chica. La elipsis cumple la función de *abocarnos* al sentido.

Pero si queremos comprobar la *creación* de sentido mediante elipsis no hay, creo, mejor muestra que un fragmento de *El espíritu de la colmena* (1973). Se trata de las secuencias 24 – 32 del guión: desde que Ana invoca al monstruo hasta su huida[23]. El fragmento es casi completamente mudo y está marcado por numerosas elisiones: unos disparos en la noche; el padre acude al cuartelillo, el guardia civil le escolta hasta el cine, debajo de la pantalla, el fugitivo muerto. La reconstrucción de los hechos es esta: la guardia civil ha abatido al fugitivo y lo ha asociado con Fernando –el APICULTOR, en el texto- por el chaquetón que Ana le llevó al escapado. En un bolsillo de este chaquetón está el reloj de Fernando que tiene la particularidad de producir música al abrirlo. El prófugo lo ha hecho sonar en presencia de Ana, el guardia lo hace sonar para Fernando y Fernando, a su vez, lo hace sonar ante sus dos hijas. Isabel sigue pelando una naranja –tosiendo mientras bebe, en la película, gracias a un feliz atraganto- tranquilamente pero los inmensos ojos de Ana le miran fijamente por encima de su tazón. El guión explicita lo que debe estar pasando por la cabeza de Ana:

ANA levanta la mirada. El reloj que ella misma vio, por última vez, en manos del desconocido, está ahora de nuevo, en poder del padre. [p. 120]

Ana vuelve a la casa del monstruo, la casa donde vio al desconocido por última vez, le busca, pero sólo encuentra rastros de sangre. Los toca. Entonces, un ruido le sobresalta: su padre, enorme, está encuadrado en el exiguo marco de la puerta. Y eso es todo, Ana huye, quizá desobedeciendo por primera a su padre. Las distintas elisiones provocan interrogantes (¿ha muerto el fugitivo?, ¿será detenido Fernando?, ¿qué hará éste al saber que es Ana quien ha ayudado al fugitivo?) que sólo se responderán en el suceder del film. Pero más allá, reproducen, con delicada exactitud, el tipo de dudas y asociaciones que Ana, a su corta edad, puede hacerse de los hechos. Su conclusión –que en el filme es la muda huida- se puede formular así: su padre es responsable del atentado contra el monstruo (Ana piensa que el monstruo, como espíritu, no puede morir, por eso volverá a invocarlo al final de la película) Estas líneas del guión así lo testifican:

ANA parece no oír la voz del hombre. Su visión le produce un terror profundo. Retrocede despacio, sin dejar de observarlo. El APICULTOR

advierde desolado el miedo que su presencia provoca en ANA. Angustiado, trata de hacerla volver en sí. La llama con energía, autoritario, deteniéndose, al par que hace un gesto firme con el dedo.

APICULTOR. ¡Ven aquí!

[...] La niña, como movida por un resorte, se vuelve y echa a correr. El padre la llama, dando unos pasos, anonadado:

APICULTOR. ¡Ana! ...

Es un grito de dolor, más que una llamada. ANA corre por el campo, alejándose.

Fundido en negro. [p. 121]

## 6. ¡Piérdete!

El último acto del guionista es retirarse, desaparecer de un proceso que ha puesto en marcha. Hasta ahora ha vivido él solo con su historia imaginada, soñada, virtual. La película sólo existe, indecisa, titubeante, en su cabeza. Declaraba uno de los grandes guionistas de la época dorada de Hollywood, Dudley Nichols:

La verdad es que una película se produce a través de una larga serie de operaciones creativas (novela, relato o argumento; tratamiento de guión; dos o tres revisiones; revisión con el director, etc.) [...] Cuando todas las ideas de tratamiento cinematográfico han tomado forma y la versión final queda terminada, el trabajo del guionista toca a su fin y la creación de la película pasa a manos del director y de los técnicos; ése es el aspecto más infortunado del guionista, quien ve cesar su participación a la mitad de un proceso incompleto. [24]

Ahora pasa a otras manos, en un proceso continuo de re-escritura, escritura de otros, pero escritura, también, *por otros medios*: mediante el reparto, el rodaje, el montaje.

Siempre tengo la impresión de que una película la estas escribiendo continuamente. La escribes en el guión, la reescribes y la cambias cuando eliges el reparto, la reescribes y la cambias cuando ves las localizaciones, y así sucesivamente... Porque la película es algo que evoluciona continuamente.[25]

El que así se expresa es uno de los grandes guionistas contemporáneos: Allen (Woody) Esa “versión final”, de la que hablaba Nichols, no es más que el momento congelado de un proceso continuo de transformación. Si los guiones se editan es por necesidades de organización y producción[26]. Pero el proceso continúa hasta que el guión tachado, amputado, anotado, arrugado, como la piel del gusano, quede abandonado en un rincón del estudio, mientras de las maquinas de revelado del laboratorio surge la primera copia estándar de la película. El guión es una realidad ilusoria, inacabada, lanzada al mundo antes de tiempo, que, cuando está a punto de alcanzar una definición precisa, es cuando desaparece y se transforma completamente. En una mariposa, si ha habido suerte; en caso contrario, una polilla.

Antes de esta mutación, el guionista ya se ha retirado a la mitad de un proceso incompleto. Algunos de ellos se refugian en el resentimiento, otros en la ironía, unos

cuantos se lamentan. William Goldman no se resiste a comentar: «A lo largo de los años he conocido y trabajado con una docena de directores americanos, todos premiados, y no hay ninguno cuya “filosofía” o “visión del mundo” me interese ni por lo más remoto. La cantidad total de lo que tienen que “decir” no llena ni el fondo de una tacita de té.»[27] Los menos se amparan en el cinismo, como el guionista español, cuyo nombre se omite –quizás el guionista español por excelencia-, que declaraba a su colega Ángel Fernández-Santos: «Ahora todo es perfecto: si la película sale bien, el director es un genio y el resto somos estupendos; pero si sale mal, el director es un mendrugo y el resto seguimos siendo estupendos. Y como una de cada diez películas sale mal...»[28] El guionista de este retrato, lejos de lamentarse, se acoge al espíritu del anarquista[29]. Aún en los tiempos de persecución y clandestinidad, cuando más necesario –dicen- se hace el secreto y la obediencia ciega, se alzaban las voces anarquistas reconviendo a su propia organización para que no se asentase tanto, no se burocratizase ni jerarquizase, diciéndole, en definitiva, que debía tener *la menor realidad posible* pues su misión no es permanecer sino alcanzar una sociedad donde diluirse, una sociedad libertaria que hiciese superflua la Confederación Nacional del Trabajo. Como la organización anarquista, el guionista trabaja en una cierta clandestinidad y su trabajo, el guión, es una especie de tanteo sobre una realidad incierta. El guionista aprende de su propia labor a eclipsarse, a desaparecer, a esfumarse –y empieza otro guión, otra película- cuando el guión, a su vez, empieza a desaparecer, a transformarse, esto es, a realizarse. Lo real es la película y, no es extraño, que el día del estreno al guionista le pare el portero. “Soy el guionista”, dice entre altivo y atribulado. “Lo siento esta entrada es sólo para los de la película.” El guionista debe buscar su satisfacción en otros territorios. En la excitación producida por una realidad no verificable, en la pasión por lo inacabado, en la dedicación exhaustiva a algo que permanece abierto: abierto a posibles vidas, encarnaciones; en el amor por lo que nunca muere porque nunca es definitivo ni nunca termina de definirse. Estos son los gozos que hacen de los guionistas unos seres difusos y poco reconocidos. Si los guiones no existen, en el sentido de “ser de una vez por todas”, malamente podrían existir y acceder a las glorias de este mundo quienes los hacen. Pero tampoco pueden morir. Quizá esto les compense por su maravillada inexistencia.

Para Ángel: por *El espíritu...* y por todo lo que de él *vive*.

## NOTAS

[1] Jean-Claude CARRIÈRE & Pascal BONITZER: *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1991, p. 49.

[2] Robert BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era, Mexico D. F., 1979, p. 12.

[3] David Mamet: *Una profesión de putas*. Debate, Madrid, 1994, p. 346.

[4] Santos ZUNZUNEGUI: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. p. 51-53.

- [5] CARRIÈRE & BONITZER, p. 16. Los « lectores enrarecidos y parcialmente atentos» son, naturalmente, los miembros del equipo que leen el guión desde la perspectiva de sus tareas.
- [6] MAMET, p. 402.
- [7] Michel CLIMENT: *Billy y Joe: Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Plot, Madrid, 1988. p. 30.
- [8] MAMET, p. 346.
- [9] *El tercer hombre* (1949) fue un film aclamado en su tiempo, premios y taquilla. Posteriormente, en 1999, fue elegido como la máxima aportación del cine británico a la historia del cine. Sin embargo, el proceso de *re-escritura* de esta película lo tengo por fallido y desafortunado. El film está lleno de una abigarrada decoración (no sólo en interiores: al parecer Carol Reed pudo mover el mobiliario escultórico a su conveniencia) y de planos desequilibrados, contrapicados y penumbras que lo hacen excesivamente pomposo. Todo ello daña una trama en la que los personajes se mueven conflictivamente entre lo sentimental y lo ético. La irónica rima entre el entierro del principio, al que asiste un apenado Holly, y el del final –en el que Holly aporta el cadáver- ya se encontraba en su primera redacción como cuento. El guión aportó un final infeliz y el film dio aquí lo mejor de sí mismo: el largo plano, perfectamente equilibrado, que espera el desandado camino de Anna hasta que llega a la altura de Holly y pasa de largo. Pero, en fin, nada de ello es comparable a la sequedad y sugestión del párrafo que dio origen a todo: «Había dado mi último adiós a Harry hacía una semana cuando depositaban su ataúd en la helada tierra de febrero, de manera que no me lo creí cuando le vi pasar por el Strand, sin un gesto de reconocimiento, entre una muchedumbre de desconocidos.» Graham Green: *El tercer hombre*. Compañía Europea de Comunicación y Edición, Madrid, 1991, p. 9.
- [10] Kate HAMBURGER: *La lógica de la literatura*. Visor, Madrid, 1995, p. 150.
- [11] ARISTÓTELES: *Poética*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p.69
- [12] Citado en Wayne C. BOOTH: *La retórica de la ficción*. Bosch, Barcelona, 1974, p.8.
- [13] CARRIÈRE & BONITZER, p. 47.
- [14] Gérard GENETTE: *Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989, p. 244.
- [15] «“Nick, un treintaero con afición a lo insólito.” Eso no se puede filmar. ¿Cómo lo filmas? “Jodie, una pasota deslenguada que lleva treinta horas sentada en un banco.” ¿Cómo puedes hacer eso? No se puede. Excepto mediante la narración (visual o verbal). Visual: Jodie mira el reloj. Fundido. Ahora son treinta horas después. Verbal: “Joder, a pesar de lo moderna que soy, es una lata llevar treinta horas sentada en un banco.” Si descubres que una cosa no se puede explicar más que mediante la narración, es casi seguro que esa cosa no es importante para la historia (y, por tanto, tampoco para el público): el público no pide *información*, sino *drama*.» MAMET, p. p. 348 y 349.
- [16] Christopher ISHERWOOD: *Adiós a Berlín*. Seix Barral, Barcelona, 1995. p. 7.
- [17] Dashiell HAMMETT: *Cosecha roja*. Alianza, Madrid, 1971, p. 187.
- [18] CARRIÈRE & BONITZER, p. p. 42-45.
- [19] Dashiell HAMMETT: *La llave de cristal*. Alianza, Madrid, 1972, p. 65. El subrayado es mío.
- [20] Agota KRISTOF: *El gran cuaderno*. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 77.
- [21] Luís BUÑUEL: *Tristana*. Aymá, Barcelona, 1976, p. p. 116 y 117. El guión está escrito con Julio Alejandro. La escena omitida se produce, sólo en guión, después de la

amputación y antes de que Tristana se muestre al mismo Saturno completamente desnuda en el balcón.

[22] Burch denomina a la elipsis “la gran forma narrativa”. Véase Noël BURCH: *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid, 1985, p. 152.

[23] La edición del guión contiene en sus notas al pie de página las variaciones del texto al film. Sus 136 páginas contienen 200 cambios grandes y pequeños respecto a la película. Lo cual da una idea de lo que un guión –incluso uno de “hierro” como éste– puede variar respecto al film. Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS & Víctor ERICE: *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta, Madrid, 1976.

[24] Paul MAYESBERG: *Hollywood, la casa encantada*. Anagrama, Barcelona, 1971, p.143.

[25] Stig BJÖRKMAN: *Woody por Allen*. Plot Ediciones, Madrid, 1995, p. 130

[26] Me refiero a los ejemplares fotocopiados para uso en rodaje. Los guiones publicados, a veces, son una recreación de la película en el papel, llenos de movimientos de cámara, planos, salidas de campo y voces en *off*. Otras son un refrito del guión de rodaje y la película. Y, últimamente, es el guión en su última versión. Ese es el guión que se congela en la preproducción, momentáneamente, para, a continuación, seguir cambiando.

[27] William Goldman: *Las aventuras de un guionista en Hollywood*. Plot, Madrid, 1992, p. 64.

[28] Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS: “¿Dirigido por...?” *El País*, 04/10/94.

[29] Aunque parezca extravagante y caprichosa, no es la primera vez que se equipara al cineasta con el anarquista. Ya lo hizo Christopher ISHERWOOD en 1946. El director de cine, personaje en esta novela, define la película como una máquina infernal que va madurando, indefectiblemente, hasta su explosión final. Al cineasta sólo le queda por hacer preparar cuidadosamente esta explosión, como lo haría un anarquista, “con habilidad y malignidad.” [*La violeta del Prater*. Alianza, Madrid, 1989. p.39] El guionista es comparado en este artículo, en cambio, con uno de los aspectos más nobles del anarquismo.