

Tema 6.- Os elementos artísticos da linguaxe cinematográfica

O guión

O guión é o relato escrito do que vai suceder na película. Calquera película, por sinxela e amateur que sexa, ha de contar cun guión no que se especifique a trama, as escenas, as secuencias, os diálogos, os lugares nos que se desenvolve a acción, o que fan os actores en cada momento, etc.

Un guión é o máis parecido que existe a unha novela e é a ferramenta fundamental para todo o equipo de rodaxe; é, dalgunha maneira, a montaxe en borrador dunha película. Aínda que un guión non sempre se segue ao pé da letra, é imprescindible para unha rodaxe.

É moi importante que un escritor de guións saiba de cinema, de montaxe, das reviravoltas da rodaxe, da dificultade de realizar determinados efectos e que teña idea do que custa economicamente realizar unha película. Todos estes datos axudan a que a rodaxe e mais o desenvolvemento dunha película sexa correcto.

Un guión pode estar baseado nunha idea orixinal, pode ser a adaptación dunha obra literaria, pode estar baseado nunha anécdota, nun artigo xornalístico, na biografía dunha persoa, etc. Calquera idea é boa para realizar un guión.

O guión é unha das partes máis importantes dunha película. Aínda que no medio cinematográfico todo sexa importante, os espectadores han percibir antes unha boa historia que unha montaxe orixinal ou unha boa dirección artística. Un mal director difícilmente ha estropear un bo guión; algo que case nunca sucede á inversa.

O guionista

A persoa que realiza o guión é o guionista. Dentro da industria cinematográfica existen distintos tipos de guionistas. Por unha banda, están as persoas que se dedican profesionalmente ao tema. Eles son os que dan forma a unha historia e entréganlla ao director para que este a poida pór en imaxes. Estes guionistas son persoas quen de escribir sobre calquera xénero e temática. Dentro dos guionistas, existen especialistas en adaptacións e persoas que se senten máis cómodas creando historias orixinais.

En moitas ocasións, director e guionista son a mesma persoa. Isto é moito máis frecuente na cinematografía europea onde a idea de director como creador e autor prevalece sobre a visión industrial que teñen os norteamericanos do cinema. Así e todo, directores como Steven Spielberg, Martin Scorsese ou Woody Allen, acadaron un estatus profesional tan alto que, normalmente, asinan e dirixen as súas propias películas. A pesar disto, en moitas ocasións directores consagrados, como fixo Almodóvar na película *Carne trémula*, recorren a guionistas profesionais para que pulan os posibles erros e aporten ideas novas.

As fases dun guión

Un guión non é algo que xurda de xeito espontáneo, senón que require dun traballo de preparación, desenvolvemento e continua revisión. De seguido, detallamos as fases na elaboración dun guión.

En primeiro lugar, virá a elaboración da **historia**. Esta parte dunha idea xeral, dun tema que se queira tratar. A historia límitase a dicir de que trata a película sen entrar en maiores detalles, nin explicar polo miúdo o que sucede. Un exemplo de historia sería: "É a historia dun xudeu italiano que é internado xunto co seu fillo nun campo de concentración nazi. Unha vez aí intenta por todos os medios que o neno non saiba onde se atopan". Coma os nosos alumnos máis cinéfilos poden supór, esta sería a historia da película *A vida é bela*.

Feita a historia pásase ao que se coñece como **escaleta** ou **sinopse**. Este é un resumo moi breve do relato que serve para que o produtor se fixe na idea. Adoita ter moi poucas páxinas, cinco ou seis como

moito. Na sinopse, especifícase o tempo no que se vai explicar a historia, os lugares onde vai transcorrer, os personaxes principais e secundarios que van aparecer nela, os elementos máis destacados, etc. É moi importante elaborar unha boa sinopse xa que, xeneralmente, é o que toman como referencia os produtores para dar o visto bo á redacción do guión.

A seguinte fase é o que se coñece como **preguión** ou **redacción novelada**. Básicamente consiste en explicar a historia como se se tratase dunha novela. A partir dunha narración literaria, introducimos os diálogos, a voz en off e todos os elementos descritivos que consideremos oportunos. A extensión que debe ter este apartado é de corenta a sesenta páxinas, e nela ha de quedar moi clara cal é a historia e como se vai desenvolver.

O **guión literario** é a seguinte etapa. Esta fase o que pretende é transformar a redacción novelada en secuencias e escenas, onde os diálogos, os lugares onde se desenvolve a acción e mais o lugar e o tempo queden claramente especificados. Esta parte do guión ten unha extensión que vai variar en función da duración da película. Aproximadamente, cada páxina equivale a un minuto de acción real, aínda que iso depende moito do tratamento que lle queira dar o director ao material literario. É fundamental que un guión se estructure por secuencias, tal e como se fosen capítulos, e que en cada unha delas quede claramente especificado o momento do día e o lugar onde se desenvolve a acción.

Unha vez que temos o guión literario e realizamos as correspondentes correccións, habemos pasar ao **guión técnico**. Isto é algo que sempre fará o realizador da película en colaboración co director de fotografía, xa que son eles os que saben como van estruturar a historia en imaxes. Nel, e en función do que nos especifique o guión literario, habemos concretar a posición na que colocaremos a cámara, o tipo ou tipos de planos que utilizaremos, os ángulos, os decorados, o vestiario, se hai ou non música, os elementos característicos de ambientación, se o plano require efectos especiais, etc.

Non todos os directores realizan este guión técnico; da mesma maneira, non todos o fan do mesmo xeito: esta é unha ferramenta de traballo que pretende facilitar a tarefa do realizador e que serve como guía. Os atrancos da rodaxe e os imprevistos fan que, en moitas ocasións, se teña que modificar este guión técnico. Xunto ao guión técnico, pódenos servir de axuda o que se coñece como **storyboard**.

Moitos realizadores traballan moito máis cómodos se unifican o guión literario e mais o técnico. Para isto, o que fan é dividir o papel en columnas. Así, na columna da esquerda especifican os detalles técnicos; no centro describen cal é a acción e en que lugar sucede; e na dereita ven os diálogos dos actores. Deste xeito, saben en todo momento que é o que hai que filmar na pantalla.

É moi importante ter en conta que un guión ben feito tamén ha de indicar cal é o ton e mais o ritmo que debe seguir a película. Para que unha película funcione, ten de ser unha unidade e o traballo do guionista debe estar moi en sintonía co do director. Por iso, é habitual que durante a rodaxe o guionista estea presente e axude nas pequenas rectificacións que hai que facer na película. Por outra banda, tamén é frecuente atoparnos coa figura dun **dialoguista**. Esta persoa é hábil cos diálogos e é a encargada de ver que as frases que din os actores teñan credibilidade e resulten axeitadas para o personaxe.

A estrutura do guión

Un guión divídese en secuencias, que, a nivel literario, son as que determinan cada un dos apartados nos que se divide unha película. Como xa dixemos, cada secuencia leva un encabezamento que indica o lugar e o momento no que se vai desenvolver a acción. Cada secuencia subdivídese en escenas que, á súa vez, se compoñen dunha serie de planos rodados nun mesmo decorado ou ambiente e nos que participan os mesmos actores.

A estrutura do guión non ten normas obxectivas. Cada director ou guionista é o que decide como se estrutura o guión. Xa que logo, podemos atopar:

- Historias lineas, cun inicio, un nó e un desenlace.
- Historias que dan saltos no tempo, onde se alterna o pasado co presente e, incluso, co futuro (como sucede en *O Padriño 2*).
- Historias coa acción fragmentada (como nas recentes *21 gramos* ou *11:14, Destino Fatal*).
- Historias fundamentadas en accións paralelas sen continuidade (como na interesante *Traffic*).
- Historias que comezan polo teórico final e acaban polo principio (como sucedía en *Memento*).

Así e todo, a maior parte das películas mantén o que definimos como **estrutura lineal ou clásica**. Esta estrutura baséase nos elementos que enumeramos e describimos de seguido:

- **Inicio:** Parte na que se presenta aos personaxes e a situación. O inicio debe conter tensión emocional, intensidade visual e dinamismo, para que se capte a atención. Tamén, debe presentar o conflito, os personaxes que interveñen, os seus problemas e o que vai constituír o núcleo de atención de todo o desenvolvemento argumental.
- **Nó:** Parte na que se desenvolve a acción. É o momento de desenvolver a idea, definir aos personaxes e as súas relacións e ir desenvolvendo a trama. Para que unha idea estea ben desenvolvida é preciso que conteña calidade emotiva, diversas liñas de forza converxentes e mais unidade narrativa. É a parte máis longa e importante da película e onde máis se notan os fallos de ritmo. En moitas ocasións, como espectadores, témonos atopado con partes centrais aburridas e tediosas.
- **Desenlace:** É o clímax, o intre culminante da narración onde se resolve o conflito e toda a película cobra sentido. Hai cintas que, como *Seven*, *O sexto sentido* ou a recente *Saw*, que deben toda a súa sona e prestixio ao elaborado clímax final que atrapa ao espectador e o sorprende.

A este respecto, é importante ter en conta o que se coñece como **curva do interese**, que é o que marca o ritmo que ha de seguir unha película para atrapar aos espectadores. Un exemplo de curva sería éste:

Nos últimos anos, púxose de moda unha estrutura narrativa onde o clímax, lonxe de estar na parte final da película, repártese ao longo de toda a narración formando o que se coñece como **“Set pieces”**. Isto quere dicir que a película se divide en pequenas películas cunha presentación, un nó e un desenlace que fai que o ritmo nunca decaiga. A que inaugurou este xeito de facer cinema foi *En busca da arca perdida*, unha película onde os momentos de tensión se van repartindo intelixentemente atrapando ao espectador. O director Steven Spielberg é un dos grandes mestres desta forma de facer cine pensada para que o espectador permaneza en todo momento atrapado á butaca.

Tipos de guión

Existen tantos tipos de guións como películas. Coa finalidade de categorizalos, dividíremolos en tres apartados claramente diferenciados.

Ficción

Son historias que parten da imaxinación dos guionistas. Os seus argumentos poden ser tan variados como a súa tipoloxía. Como noutro tema falaremos dos xéneros, xa profundaremos máis sobre o tema. A validez dun guión depende da súa orixinalidade e da capacidade do autor para captar aos espectadores.

Documental

Aínda que nun documental, a priori, poida parecer que prevalece o factor sorpresa, o certo é que os documentalistas traballan con guións que lles permiten saber que se vai filmar. Deixando un alto espazo para a improvisación, o guión do documental indica os lugares de filmación, as persoas ás que se vai entrevistar, as preguntas que se van realizar ás persoas que aparecen e as imaxes ou fotografías de arquivo que se van incorporar. Nun documental é moi importante a fase de investigación e asesoramento.

Un documental é un xénero complexo que, se non se trata con intelixencia, pode chegar a aburrir. Por iso é importante controlar o ritmo e mais a cadencia das imaxes. Se iso non se acada, o exceso de información pode abraiar aos espectadores. Por iso este é un xénero tan difícil.

Os documentais que contan cun referente que axuda aos espectadores a introducirense ou empatizaren co que se narra, adoitan funcionar moito mellor co público. Este é o caso das últimas películas de Michael Moore, onde a súa oronda figura serve como fio conductor e referente para lograr a identificación do espectador. Cando falemos dos xéneros, deterémonos con meirande rigor no documental e as súas tipoloxías e características.

Adaptacións literarias

Existen distintos tipos de traslacións literarias da novela ao cinema. Coa finalidade de abranguer o maior espectro de tipoloxías distintas, de seguido ofrecemos algunhas categorías en función das cales se poden agrupar os distintos tipos de películas baseados en obras literarias.

Segundo a fidelidade ao relato orixinal

Adaptación Literal: Refírese a se a película garda correspondencia ou non coa obra orixinal. A fidelidade refírese tanto á ambientación histórica, á descrición e caracterización dos personaxes, como ao desenvolvemento e desenlace da trama. A este respecto, é moi importante ter en conta que este tipo de adaptacións intentan seguir o espírito das obras orixinais nas cales se basean. Algúns exemplos serían *El perro del Hortelano*, *Guerra e Paz*, *O Señor dos Aneis*, *La Celestina*, etc.

Trasposición: Consiste en adaptar unha obra respectando a súa estrutura argumental básica pero modificando partes substanciais da novela (período histórico, intencionalidade argumental) de xeito que o director personaliza o material de base en función dos seus intereses artísticos, persoais e comerciais. Exemplos serían *O resplandor*, *Romeo e Julieta* de Baz Luhrmann, *A uvas da ira*, *O club Dumas*, *O home de La Mancha*, *Enrique V*, etc.

Interpretación: O director límitase a utilizar a armazón argumental do libro e os personaxes principais e realiza unha interpretación persoal da mesma. En moitas ocasións, o resultado final é un sinxelo achegamento ao que era o material literario orixinal. Neste caso é o director o que conduce a historia ata os terreos que a el lle interesan. Exemplos serían os de *Tristana*, *Carne trémula* ou *El bosque animado*.

Adaptación libre: A novela marcaría únicamente as pautas do que vai ser a posterior película. En moitas ocasións, o parecido é simplemente conxuntural e na película só podemos atopar algúns trazos da obra. Exemplos serían *Apocalypse Now* ou *O corazón do bosque* que son adaptacións libres da novela de Joseph Conrad "O Corazón das tebras".

Segundo o estilo narrativo

Coherencia estilística: Tanto a película como a novela gardan uns trazos estilísticos e narrativos similares. Aínda que falar de narrativa novelística e cinematográfica como algo comparable, poida parecer unha temeridade, o certo é que en moitas ocasións, con todos os peros que se queira, esta existe. A este respecto, o clasicismo da novela "Barry Lindon" de William Makepeace Thackeray vese reflectido no film de Kubrick; igual que o experimentalismo de William Burroughs no "Almorzo espido" se ve reflectido na versión para o cinema de David Cronenberg.

Extensión do Relato: Neste caso valórase se a extensión do relato literario e mais do cinematográfico se corresponden. Aínda que é practicamente imposible que o cinema abraza todos os elementos que aparecen nunha obra literaria, si que pode haber unha coincidencia ou non no desenvolvemento da historia. Así, por exemplo, a película baseada na novela "La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela explícanos a historia íntegra. Pola contra, na versión cinematográfica de "El Sur" de Adelaida García Morales só se colle a primeira parte da novela.

Influencia estética: Sería se os aspectos estéticos da película, tipo de linguaxe, de personaxes, de ambientación, se corresponden cos da novela. Un exemplo significativo sería o da cinta *Romeo e Julieta* de Baz Luhrmann que leva a inmortal historia de William Shakespeare da Venecia do Renacemento a Los Angeles de finais dos oitenta respectando o texto orixinal. Outro tanto sucedería coa adaptación de "A laranxa mecánica" de Anthony Burgess na cal Kubrick conservou a linguaxe dos protagonistas e mais a estética pop que impregnaba todo o relato, aínda que pasándoo polo seu persoal prisma.

Limitacións de produción: É moito máis doado recrear mundos ficticios a través da escritura que do cinema; máis doado e terriblemente máis barato. Por esta razón, moitas películas baseadas en obras literarias teñen de prescindir dos aspectos máis confusos e substituílos por outros moito máis asequibles material e economicamente. Un exemplo sería o *Don Quijote* de Orson Welles, onde o cabaleiro de La Mancha interactúa con elementos propios dos anos cincuenta que é cando se rodou a película.

Segundo o tipo de relato

Obra de Teatro (*Hamlet, Luces de Bohemia, A morte e a doncela*).

Novela cinematográfica: É aquela novela que está pensada xa cunha estrutura cinematográfica clara. Na maioría de ocasións, estas novelas, que normalmente son best sellers, están máis pensadas para ser adaptadas ao cinema que para satisfacer aos lectores. O exemplo máis significativo sería a famosa “O código Da Vinci” de Dan Brown.

Novela (*La Colmena, O talento de mister Ripley, Vidas cruzadas, El cartero y Pablo Neruda*).

A **Decantación:** É un tipo de adaptación inadvertida. É o resultado de transformar en ideas cinematográficas conceptos e elementos narrativos propios e característicos da literatura. Máis que adaptar ideas ou argumentos, consiste en adaptar mitos e temáticas moi xeneralistas que se relacionan co universo literario. Exemplos serían os de *King Kong* (que recolle o mito da bela e a besta) *O Rei León* (que reconverte algunhas ideas dramáticas de Shakespeare) ou *Arrebato* (que reconverte o mito de Peter Pan e mais o dos vampiros nunha película única).

Relato breve: Existen varios tipos de adaptacións de relatos breves:

1. Mantense o contido do relato, sen ningún ou moi poucos engadidos. *La petición*, de Pilar Miró, que se inspirou nun conto de Émile Zola ou *Adiós Cordera*, de Pedro Mario Herrero, que adaptou un relato de Leopoldo Alas “Clarín”.
2. Alóngase a acción do conto e créanse novos personaxes e situacións. *Emilia, parada y fonda* de Angelino Fons, baseada nun conto de Carmen Martín Gaité, e máis recentemente, *Dama de Porto Pim* de Toni Salgot, inspirado no conto homónimo de Antonio Tabuchi.
3. O director mestura varios contos do mesmo autor, frecuentemente pertencentes á mesma colección, nun único relato fílmico. Gonzalo Suárez, en *Beatriz* adapta tres contos pertencentes ao libro “Jardín umbrío” de Valle Inclán. John Gilling dirixiu *A cruz do díaño*, baseándose en tres lendas de Bécquer. En *A lingua das volvoretas*, José Luis Cuerda fusiona tres contos do libro de relatos “Que me queres, amor?” de Manuel Rivas.
4. O cineasta incorpora no seu film diferentes relatos independentes sen ningún tipo de conexión. *El porqué de las cosas* de Ventura Pons adapta 15 relatos curtos pertencentes ao escritor Quim Monzó incluídos no libro homónimo.
5. O director adapta diferentes contos dun mesmo libro, e mestura algúns deles pero non todos. Un caso recente sería a adaptación que Judit Collell realizou do libro de relatos “Mujeres” de Isabel Clara Simó co título de *Nosotras* ou o de Robert Altman con *Vidas Cruzadas*.

A música

Dende os tempos do cine mudo, cando un pianista, ás escuras, retrataba con maior ou menor acerto o que acontecía na pantalla, a música foi un elemento indisoluble á sétima arte. Ítem máis: despois da recadación nas salas e a venda de películas en formato doméstico, a seguinte fonte de ingresos do mundo do cinema vén dada pola venda dos compactos coas bandas sonoras.

Compoñer especificamente unha partitura para cinema, coa finalidade de crear sentimentos e acentuar as atmosferas, é sempre un labor que esixe sensibilidade, talento e capacidade para saber dotar a cada imaxe da tonalidade musical axeitada. Acoplar a música ás imaxes require unha habilidade moi especial por parte do creador para saber interiorizar as emocións que o director pretende provocar en determinados momentos do argumento cinematográfico. Un compositor de bandas sonoras non pode traballar só: debe seguir as indicacións do director que é quen marca, en última instancia, o que se pretende lograr coas imaxes.

A banda sonora dun film ten que reforzar, cos seus efectos, as intencións de cada plano, ben sexa cunha orquestra, ben cun instrumento soando en solitario ou, mesmo, co silencio. A clave para que a mestura entre música e imaxes sexa perfecta vén dada pola capacidade de acadar unha simbiose perfecta.

Un realizador pode recorrer á música realizada expresamente para unha película ou, pola contra, pode optar por incluír na súa cinta músicas xa concibidas. Neste último caso, se o director elixe unha canción é porque considera que esta se adapta perfectamente ás imaxes. Todos lembramos a secuencia de *2001: Unha odisea no espacia* onde, baixo os acordes de “Así Falou Zaratustra” de Richard Strauss, se consegue unha secuencia de moita emoción. De todos os xeitos, no cine moderno inclúense moitas

cancións pop nas bandas sonoras que, lonxe de estar incluídas a causa de criterios artísticos, deben a súa inclusión a cuestións comerciais ou de merchandising.

Ao longo da historia do cinema, houbo unha serie de compositores que, dedicándose única e exclusivamente á banda sonora, foron quen de crear auténticas obras mestras. Estes adoitan ser músicos valiosos e versátiles, intuitivos e sensibles, capaces de conseguir unha especialización nese ámbito. Sobre eles recae a responsabilidade de que a relación cinema-música flúa sen atrancos, as imaxes sexan máis convincentes e se reforce a ilusión de realidade plantexada polo argumento.

A música é un ingrediente indispensable no cinema, e xa que logo, nos Festivais internacionais e nas entregas de premios cinematográficos, sempre houbo un espacio para premiar aos músicos. Para moita xente, a música clásica moderna vén dada por estes compositores que son quen de crear auténticas obras mestras en poucos minutos.

Por regra xeral, as bandas sonoras son interpretadas por orquestras sinfónicas. Coas limitacións de orzamento, hai moitos compositores que traballan con sintetizadores para abaratar custos. Esta opción, malia que artisticamente non é tan elaborada, deu grandes bandas sonoras á historia do cine. Tamén existen outros directores que, como Quentin Tarantino, nunca utilizan música orixinal nas súas películas.

AFONDANDO

Rafael Azcona

Rafael Azcona é un dos guionistas máis brillantes e estimados da historia do cine español. Nacido en Logroño en 1926, chega a Madrid en 1951 coa intención de vivir da escritura. Ese mesmo ano, o humorista gráfico Antonio Mingote contrátao como colaborador para a revista satírica “La Codorniz” onde publica as historias dun personaxe que, de xeito automático, se fixo moi popular: O repelente neno Vicente.

O éxito dos seus textos satíricos fai que, a finais dos cincuenta, o director italiano Marco Ferrari o chame para que colabore con el no guión da película *Os mortos non se tocan, neno* (1956), baseada nunha novela do propio Azcona. Aínda que o proxecto non sae adiante, a compenetración entre director e guionista é tan grande que, a catro mans, manufacturan os guións de *El pisito* (1957) e *El cochecito* (1960), a partir doutras novelas de Azcona que, após, se converterían en dúas das películas máis brillantes e mordaces da historia do cine español.

A principios dos anos sesenta, coñece a Luis García Berlanga con quen inicia unha colaboración que daría inicio a unha das parellas máis brillantes do cine español. Da unión do seu talento xorden títulos como *Plácido* (1961) e *El verdugo* (1963), dúas das grandes obras mestras do cine español. A colaboración con Berlanga prolongaríase ata *París-Tombuctú* (1999).

A finais dos anos setenta, rompe un pouco coa imaxe de guionista especializado en comedia crítica e irónica e comeza a colaborar co realizador Carlos Saura, ideando historias moito máis complexas intelectualmente e cargadas de simbolismos e dobres sentidos. Desta época, salientan títulos como *Peppermint Frappé* (1967), *La madriguera* (1968), *Ana y los lobos* (1972) e *La prima Angélica* (1974).

Nos oitenta, empeza a diversificar a súa actividade como director ao colaborar con directores tan distintos como José Luis Cuerda: *O bosque animado* (1987) e *A lingua das volvoretas* (1999); José Luis García Sánchez: *Suspiros de España (y Portugal)* (1995); e Manuel Gutiérrez Aragón: *El rey del río* (1994). En 1992, logra un dos seus maiores logros profesionais cando *Belle Époque*, unha cinta guionizada por el, consegue o Oscar á Mellor Película de Fala non Inglesa.

Nos noventa, chega unha cada vez máis acusada decadencia cos seus guións para films tan mediocres como *Tirano Banderas* (1992), *El seductor* (1994), *Tranvía a la Malvarrosa* (1996) e *Siempre hay un camino a la derecha* (1997). En 1998, foi galardonado cun Goya honorífico en recoñecemento ao conxunto da súa carreira e, en 1999, guionizou *Adiós con el corazón* de José Luis García Sánchez.

No século XXI, escribiu o guión de *Son de mar* (2001), *El paraíso ya no es lo que era* (2001), *La marcha verde* (2002), *Franky Banderas* (2003) e *María querida* (2004).

Azcona foi o guionista de máis de oitenta películas ao longo de corenta anos de traxectoria profesional. Morre en Madrid o 24 de marzo de 2008

O storyboard

O storyboard é o debuxo detallado de todos e cada un dos planos da película. Cada director faino de forma diferente en función de como estea afeito a traballar. Uns, simplemente, realizan algúns pequenos debuxos que lles serven de guía. Outros, como facía Alfred Hitchcock, debuxan con detalle milimétrico cada un dos planos da película para, deste xeito, limitarse a filmar o que xa teñen en papel. Esta é unha ferramenta de moita utilidade, xa que ofrece unha guía visual de cómo pode quedar unha película. Acompaña ao guión e é unha ferramenta de moita utilidade no momento da rodaxe. Case ningún director renuncia ás vantaxes deste recurso.

Os guionistas son as estrelas

Aínda que a figura do guionista sempre estivo ligada á imaxe dunha persoa gris que malvive vendendo o seu talento e sendo explotado polos produtores de cine (como sucedía na película *Barton Fink* dos irmáns Coen), o certo é que nos últimos anos a figura do guionista se reivindicou considerablemente. Na actualidade, as estrelas xa non son só os directores ou os grandes intérpretes, senón que tamén os guionistas están empezando a cotizar á alza. De feito, existen algúns casos nos que se pagan cifras exorbitantes por guións que aínda están na fase da idea. A este respecto, o xeo rompeuno Joe Eszterhas cando cobrou 3 millóns de dólares polo guión de *Instinto Básico*. A partir de aí, nomes como os de David Koepp (*Parque Xurásico*, *Misión Imposible*, *Spider-man*, *A habitación do pánico*), Andrew Kevin Walker (*Seven*, *8mm*), Bill Condon (*Deuses e Monstruos*, *Chicago*) ou David Franzoni (*Gladiator*, *Hannibal*, *O rei Arturo*), serían exemplos de guionistas que están á altura, en soldo e recoñecemento, de moitos directores. O último exemplo é o de James Wan que, grazas ao éxito do seu guión *Saw*, conseguiu que o seu seguinte proxecto sexa mercado por unha grande produtora por máis de cinco millóns de dólares. A realidade é que, ante a falta de ideas que existe no cinema, unha boa historia se cotiza á alza.

Como iniciar un guión

A xeito de mostra, imos pór un exemplo de cómo pode ser un guión escrito.

“Secuencia 1. Casa de María. Interior noite” (Con esta información, estamos a dicir que a primeira secuencia da película se desenvolve dentro da casa de María pola noite. Logo o guión seguiría.)

Estamos en casa de María. A súa casa é pequena, escura. Nela podemos ver a cama desfeita, roupa, obxectos e papeis espallados polo chan (É importante ter en conta que un guión debe describir, non explicar sensacións; xa que logo, non podemos dicir que a casa está desordenada, senón describir os elementos que axudan a que os espectadores entendan que está desordenada). María está diante dun ordenador portátil lendo un texto que aparece na pantalla. A súa faciana amosa cansazo: o seu pelo está revolto, ten olleiras e a tez branca.

Chaman ao timbre. María érguese.

María: Quen é?

Voz ao outro lado da porta: A policía. Abra por favor.

María: Un momento.

Con cara de sorpresa, María quita a cadea da porta e abre. Ante ela atópase un home alto e moreno vestido de policía. Non debe ter máis de 30 anos e na súa faciana amosa unha evidente sensación de cansazo. Con xesto serio, o policía míraa aos ollos e dille:

Policía: Señora, acaban de cometer un asasinato na súa escaleira.

É importante sinalar que cada vez que cambia o lugar onde se vaia rodar a escena, ou o tempo –día ou noite–, se pasa a outra secuencia. O guión dunha película comercial, de hora e media de duración, componse de cincuenta a setenta secuencias aproximadamente, aínda que non hai unha regra fixa.