

## La voz de los creadores: entrevista a Daniel Remón<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

Daniel Remón (Madrid, 1983) es un creador polifacético que se mueve como pez en el agua en diversos medios artísticos. Es guionista, dramaturgo, novelista, director de cine y productor. Como guionista, ha escrito junto a su hermano Pablo Remón *Casual Day*, *Cinco metros cuadrados* y *El perdut*, y junto a otros autores *Paradiso*, *No sé decir adiós* y *El arte de volver*. Además, ha dirigido varios cortometrajes: *Koala*, *Los Cárpatos*, *The World* y *El fracaso*.

En el ámbito de la literatura, ha escrito la obra teatral *El Diablo*, por la que obtuvo el premio Calderón de la Barca; y, bajo el pseudónimo de Macedonio Assens, varios cuentos en *Los escritores plagiaristas* que homenajean el estilo inconfundible de Roberto Bolaño. Recientemente, ha debutado como novelista con *Literatura*, una obra que explora la imaginación, la aventura, la reflexión sobre el arte de escribir y la autoficción.

En cuanto al tránsito de la literatura al cine/TV, ha adaptado junto a Pablo Remón y Benito Zambrano la novela *Intemperie* de Jesús Carrasco, por la que recibió el Premio Goya al mejor guion adaptado en 2019. Además, ha escrito junto a Rodrigo Sorogoyen el *remake* de *El doble*, una fresca propuesta sobre la crisis de pareja en clave de ciencia ficción que retoma el episodio homónimo de “Chicho” Ibáñez Serrador para la mítica serie *Historias para no dormir*.

### ENTREVISTA A DANIEL REMÓN SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LA LITERATURA Y EL CINE, Y LAS ADAPTACIONES *INTEMPERIE* (BENITO ZAMBRANO, 2019) Y *EL DOBLE* (RODRIGO SOROGOYEN, 2021)

Cristina López: Hace un año se publicó tu novela *Literatura*, en la que arañas los aspectos más profundos y significativos de tu vida. Queremos que nos cuentes, como si fuésemos el pequeño Teo, el momento en el que empezaste a escribir o decidiste ser escritor. ¿Qué te tiraba más, la literatura o el cine?

Daniel Remón: Cuando yo empecé, hacía cine porque lo tenía más a mano. Mi hermano empezó a estudiar cine, yo empecé a escribir con él. Yo tenía, aún la sigo teniendo, mucha más cultura cinematográfica porque

---

<sup>1</sup> Esta entrevista tuvo lugar a través de *Skype* el 10 de febrero de 2022.

veía muchas más películas. No leía tanto como leo ahora. La literatura vino después como casi una reacción a un cierto vacío. Al ser guionista, no tienes control sobre lo que se ve en la pantalla y necesitaba un espacio de libertad donde yo pudiera hacer lo que quisiera. Eso es la novela.

C. L.: Eres director, productor, guionista, dramaturgo, novelista... ¿En qué medio te sientes más cómodo? ¿En cuál disfrutas más del proceso?

D. R.: Ahora mismo, claramente, en la literatura. Ya dejé de producir, hace tiempo que no dirijo nada. Son cosas que me gustan, pero sobre todo la producción es muy estresante y poco gratificante, por lo menos en mi experiencia. Y al final me di cuenta de una cosa muy sencilla, que igual me tendría que haber dado cuenta antes, que cuando más feliz soy es cuando estoy solo, en mi casa, escribiendo. Dirigir actores me gusta y a lo mejor vuelvo a dirigir en algún momento, pero ahora mismo me parece que la escritura es lo que ocupa casi toda mi vida. A veces escribo guiones también, pero vamos, sigue siendo escritura. Me siento más a gusto en ese lugar.

C. L.: ¿Qué es primero? ¿Decides el formato y luego creas una historia adaptada a ese formato o primero tienes la idea y después escoges el formato en el que mejor encaje (un guion, una novela o una obra de teatro)?

D. R.: Casi siempre, cuando empiezas a pensar en una historia, esa historia ya se impone con un formato. Desde hace un tiempo, la mayoría de guiones en los que he trabajado han sido encargos, no son cosas que salgan de mí. Ya hace tiempo que no hago nada cinematográfico que salga de mí, sin tener un productor y sin saber adónde va. Lo he hecho más veces y el camino es arduo. Por eso, últimamente, todo lo que sale de lo que yo quiero contar se va a la literatura. A veces sale una novela, a veces no sale nada, trabajas mucho y no sale nada, pero bueno, ese es el camino.

C. L.: ¿Cómo afrontas la planificación de una obra literaria frente a la de un guion cinematográfico? Siempre se insiste mucho en la necesidad de una estructura previa a la escritura, pero, ¿hay vasos comunicantes a la hora de afrontar una obra literaria y un guion, o son totalmente diferentes?

D. R.: Yo creo que sí hay muchos vasos comunicantes. La formación de guion lo que te da es un interés casi patológico por las estructuras. Es lo que más se enseña en las escuelas, es de lo que más se habla y es algo de lo que yo no estoy del todo de acuerdo, la verdad. Pero bueno, se trabaja mucho sobre las estructuras y eso es verdad que te sirve a la hora de escribir una novela, tú ya tienes una tendencia natural a pensar en términos estructurales, quién es el personaje, qué quiere, adónde va, los objetivos y obstáculos, todo eso. Lo que pasa es que mi manera de escribir es, ahora al menos, lo contrario. Intento que sea lo contrario para liberarme de eso. Sentarme a escribir y no saber bien adónde voy y eso es lo que me gusta, que en un guion no te lo puedes permitir tanto, o casi nada, porque no puedes, luego hay un productor, un director... La

literatura te permite esa libertad. Es verdad que, por ejemplo, en mi novela, toda la parte más ficcionada y tramada del monstruo y el *road trip*, eso es un guion. Hay una escaleta, hay una estructura, yo he tenido que hacer esa escaleta para luego permitirme que toda la parte más autobiográfica o autoficcionalada, sea como, bueno, yo estaba en medio de la pandemia y según iban pasando cosas, iba escribiendo. Creo que el guion es útil para eso, que hay que saber coger del guion lo que te interesa. Hay muchos novelistas que no tienen todo ese bagaje estructural. También al revés pasa, que como guionista no has trabajado tanto el lenguaje porque las palabras son menos importantes en un guion.

C. L.: La verosimilitud en el cine y en la literatura. ¿Cómo abor das la presión de lo verosímil en la literatura o la dramaturgia frente al guion?

D. R.: Es una pregunta difícil, déjame pensar. No me preocupo mucho de eso, igual me tendría que preocupar más. Depende de con quién trabajes, hay gente con la que he trabajado que sí está muy pendiente de eso. Bueno, yo entiendo que hay un pacto. En la literatura tiene que ver con la voz, con quién es la persona que te está hablando y como en lo único que he publicado la persona que habla se parece mucho a mí, entiendes que el narrador es cercano. No he abordado una novela con cinco narradores o con un narrador completamente diferente a mí, eso es otra batalla que no tengo ni idea de cómo lo solucionarí, la verdad.

C. L.: ¿El espectador o el lector condiciona de forma diferente tu escritura, si estás frente a un guion o una novela?

D. R.: Cuando estoy escribiendo una novela, me ayuda pensar para quién la estoy escribiendo, un lector o lectora ideal. Cuando escribo cine o televisión, la verdad es que no pienso en eso en ningún momento. Es imposible, hay tantos públicos, es una masa tan abstracta y no sabes a quién hablas y cuando intentas que todo el mundo lo entienda todo creo que el cine se resiente, que el material se resiente. Tampoco es que, si nadie lo entiende, me dé igual. Al final te pones a ti como espectador, que es lo que tienes más a mano, a ti y a tu compañero con el que escribes.

Manuel España: Queríamos preguntarte por las dos adaptaciones que has trabajado, *Intemperie* y *El doble*. En el caso de *Intemperie*, fue una obra por encargo. Teniendo en cuenta que es una novela difícil desde el punto de vista lingüístico, por todo lo que entraña este nuevo género que inicia Jesús Carrasco a la hora de ligarlo con la novela rural de Cela o Delibes, nuestra pregunta es cuál fue vuestra primera reacción, cómo afrontasteis el tema del lenguaje.

D. R.: Nosotros nunca habíamos adaptado nada. A mí me hizo mucha ilusión; me llamó mi hermano, a él le había llamado Juan Gordon. Nosotros conocíamos la novela, la habíamos leído y nos gustaba mucho a los dos. De hecho cuando la leímos, pensamos en Cela y Delibes, en Cormac McCarthy, en un tipo de literatura que nos gusta mucho, y creo que incluso pensamos: «aquí hay una peli». Es verdad que era difícil de

adaptar porque el lenguaje tiene un peso brutal, también porque los acontecimientos son pocos, realmente. Es una novela muy abierta, donde se podía hacer una película más *thriller*, con más elementos, que es lo que intentamos, o se podía hacer una peli en la que no pasa prácticamente nada, porque en realidad tú llevas cien páginas y el único acontecimiento grande es el incendio. Es una novela en la que parece que está avanzando la trama, pero no está avanzando tanto la trama, no está tan pegada a ella, tiene más que ver con el lenguaje, que para mí esas suelen ser las buenas novelas. Lo que pasa es que eso ya no fue una decisión nuestra, fue una cosa de la producción. No sé si hubiéramos adaptado otra cosa, dependía mucho de que la novela nos gustara y era el caso.

M. E.: Normalmente, se habla de dos modelos a la hora de afrontar las adaptaciones de obras literarias al cine: Hitchcock y Francis Ford Coppola. ¿Cómo fue vuestro proceso? ¿Leísteis la novela y la tirasteis a la basura o fue vuestra biblia durante todo el proceso?

D. R.: Un término medio. La leímos tres veces. La habíamos leído años atrás y luego la volvimos a leer dos veces. La segunda vez que la leímos fue volverla a leer sin nada; y la tercera ya fue anotando y subrayando. Luego ya no la volvimos a mirar, porque en el proceso de escritura yo creo que puede llegar a ser contraproducente. Jesús Carrasco nos dio total libertad, los productores también y estábamos trabajando con el director, entonces era como: ¿qué queremos hacer con esto? Al final la película era otra cosa. Me parecería raro ser demasiado fiel, creo que hay que traicionar un poco a la novela, que ese es el proceso de encontrar otro lenguaje. Aunque quizás te alejas mucho en un principio y luego vuelves y te acercas. Pero no hay que trabajar con ese peso de tener que respetar al cien por cien lo que pasa, porque se trata de respetar el espíritu de la novela, el tema, aquello de lo que habla, pero los acontecimientos me daban un poco igual, se podían mover.

M. E.: La novela plantea un espacio y un tiempo indeterminado. El guion es el reino de lo concreto. Vosotros tomasteis dos decisiones precisas en ese sentido, ¿por qué la llevasteis a 1946 y a una comarca que se sitúa entre Granada y Almería? ¿Por qué ese año y esa zona de Andalucía?

D. R.: En el cine no se puede ser abstracto, hay una cámara y la cámara enseña una cosa. Entonces, bueno, el año podía haber sido dos años arriba, dos años abajo, tampoco era tan importante que fuera justo ese año, pero leyendo la novela, aunque podía ser cualquier cosa, sobre todo olía mucho a posguerra y a una posguerra reciente. Cuando investigas esa cosa de caciques, ves que tiene mucho que ver con Andalucía. También había una cuestión de producción, y es que el productor conocía muy bien esa zona porque tiene una casa allí. Podría haber estado en otra parte. Cuando Jesús Carrasco escribió la novela, a nosotros nos dijo que él pensaba en Castilla, en Toledo, porque es el pueblo donde él se crió, pero

bueno, hay muchas zonas de España que se parecen un poco, podría haber sido Castilla, incluso Extremadura... Fue una cosa de logística, de repente esa zona nos permitía tener esos espacios como de wéstern, que se buscaban en la película.

M. E.: Precisamente, la novela es un drama rural, pero la película tiene un enfoque de género, relacionado con el wéstern, bastante fuerte. ¿Eso surge ya en la escritura del guion? ¿Es una decisión de dirección?

D. R.: En la primera reunión les preguntamos al director y al productor cómo veían la película, y ellos ya veían la película así, porque se trataba de hacer una película grande de presupuesto, al principio la iba a hacer Atresmedia, luego no, pero bueno, entonces en realidad el proceso fue un poco el contrario que se suele hacer muchas veces. La novela es muy delgada, muy esquelética, y se trataba de inventarse cosas, de llenarla de elementos, que normalmente en un proceso de adaptación suele ser al contrario. Tenían muy claro que la novela tenía que tener un punto de persecución, *thriller*, y eso tenía que ver con el wéstern. Yo en la novela sí veía que había un wéstern. Es un drama rural, pero también hay unos elementos muy arquetípicos, los personajes no tienen nombre, hay un niño, un cacique... Había algo ahí que tenía que ver con el secuestro, con *Centauros del desierto*. Ya desde el principio nos dijeron que necesitaban el otro punto de vista, es decir, el punto de vista de los perseguidores, que en la novela no está, por lo menos no está tanto. Entonces, esto ya te lleva a una película más comercial, en realidad. Como era un encargo, bueno, nos adaptamos a lo que nos habían pedido. Había libertad, pero el concepto de la película sí que estaba claro.

M. E.: Comentas cómo los personajes son arquetipos de lo rural. En el guion, el espacio y el tiempo se concretan, pero los nombres de los personajes siguen siendo el Niño, el Pastor, el Capataz... No obstante, hay cambios profundos que acercan a los personajes a una estructura más fílmica. Son interesantes los cambios que ha sufrido el Pastor en la adaptación. En la novela es un personaje muy parco en palabras y en la película se le da un pasado y es muy sentencioso desde la palabra, ¿qué condiciona todos esos cambios?

D. R.: Os lo cuento con total sinceridad. Había un guion previo que nosotros hicimos en el que el personaje del pastor era mucho más parecido al de la novela, mucho más parco, y a mí me parecía mejor y me sigue pareciendo mejor, pero hay un director que era el que quería eso, y bueno, nos peleamos un poco, pero al final es el director y él lo llevó por ahí. Él pensaba que había que llevarlo por ahí. A mí me parecía que no hacía falta que el Pastor dijera tantas cosas, bueno, en fin, hay momentos de la película donde es un poco sentencioso y da ciertas lecciones... Yo creo que ese personaje no debería ser así, pero bueno, al final se llegó a una especie de entendimiento, se quedaron algunas cosas del personaje

anterior y en algunas partes se hizo más asequible para un público más amplio.

M. E.: Respecto a esta nueva propuesta que has trabajado junto a Rodrigo Sorogoyen, *El doble*, un remake de uno de los capítulos de *Historias para no dormir*, parte de un relato de Ray Bradbury que ha tenido una cierta fortuna en la televisión: «Desing for loving» para *Alfred Hitchcock Presents*, «Marionettes, Inc.» para *The Ray Bradbury Theater*, y más tarde lo recogió Narciso Ibáñez Serrador para su mítica serie. Vuestra propuesta es una vuelta de tuerca más, muy interesante y sugerente. Nuestra pregunta es, ¿qué hay del relato original de Ray Bradbury y qué de las adaptaciones posteriores?

D. R.: El relato de Ray Bradbury y nuestra propuesta, como podéis ver, no tienen prácticamente nada que ver. Es una cosa muy libre. De hecho, puede que Rodrigo ni haya leído el relato. Nos basamos más en el capítulo de la serie original. Yo leí el relato, me parece que funciona muy bien, pero enseguida entendimos que había que alejarse de eso y también nos distanciamos mucho del capítulo original. Al final, lo que importa aquí es de qué quieres hablar, eso siempre es lo importante. Rodrigo quería hablar de parejas, de una crisis de pareja, de una situación de pareja, como si haces *Secretos de un matrimonio*, entonces el género era una excusa. Utilizamos ese punto de partida para llevármolo a otro lugar completamente diferente. *El Doble* original y el relato de Ray Bradbury no tienen nada que ver con la pareja, no les interesaba hablar de eso y me parece bien. Utilizamos el género para hablar de otras cosas, como hace muchísima gente.

M. E.: Viendo el capítulo, tuvimos la sensación de que estaba presente, si no tanto el relato de Bradbury, sí otras películas y series como *Enemy* de Denis Villeneuve, capítulos de *Black Mirror*, *Vértigo* de Hitchcock... ¿Alguno de estos referentes estuvieron presentes en la concepción del guion?

D. R.: Sí. En primer lugar, claro, la serie en sí se supone que estaba compuesta por historias de terror. Es verdad que es un género que ni a Rodrigo ni a mí nos fascina o no lo compartimos mucho, y sí nos interesaba más y tiene más que ver con la ciencia ficción. De *Black Mirror* se habló mucho después, nosotros no hablamos nada de *Black Mirror*, la verdad. Hablamos visto la serie, pero no hablamos de ella. Lo que sí hablamos mucho de *Enemy*, la vimos muchas veces, la analizamos, la comentamos, nos gusta mucho. También hablamos mucho de *Vértigo*, porque es verdad que en esa parte en la que ella le sigue a él, este cambio en el pelo... Al fin y al cabo, es de lo más cinematográfico que hay, un hombre o una mujer siguiendo a otra persona. Hablamos de una película de David Lynch que nos gusta mucho, *Carretera perdida* y, también, *Mulholland Drive*, sobre todo a la hora de analizar la estructura, por eso es

verdad que el capítulo se fue alejando cada vez más del original y del resto de capítulos.

C. L.: En tu novela *Literatura*, hablas de que en el escritorio de tu ordenador tienes dos carpetas, *Novela 1* y *Novela 2*. ¿Hay también, por casualidad, alguna carpeta que ponga *Adaptación 3*, *Adaptación 4*? ¿Nos puedes adelantar algo sin que «esa superstición de gitana del siglo XV» se active y estropee el proyecto?

D. R.: Estoy escribiendo otra novela y ahí va, flotando en el escritorio, *Novela...* No sé qué número es porque se van cayendo por el camino. También estoy trabajando en algo de cine. De todo, lo que sí puedo contar es una serie para Movistar +, sobre la Guerra Civil, que se llama *La guerra*, con Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen, Eduardo Villanueva, todo el equipo de *Antidisturbios*. Hice un capítulo y ahí está, en algún momento se rodará eso, pero lo demás está en el aire.

M. E.: Nos ha hecho mucha ilusión a Cristina y a mí, que somos muy aficionados también a la literatura, descubrir el movimiento plagiarista.

D. R.: ¡Hombre, sabía que ibais a sacar esto a colación!

M. E.: A partir de ahí fantaseamos. Pensamos al principio en hacer una entrevista al estilo de Vila-Matas, inventárnosla y enviártela a ver si el Daniel que tenemos en la cabeza funcionaba para la entrevista y no hacía falta hacerla. Pero bueno, como buen plagiarista, es decir, como buen adicto a la literatura que eres, queremos preguntarle a Macedonio Assens qué obra literaria sueña con adaptar. Y, en su defecto, qué opina Daniel Remón al respecto.

D. R.: Esto fue una cosa de mi amigo Daniel Jiménez. Yo me subí pronto al carro, porque es verdad que creo que todos copiamos todo el rato y todo ya se ha dicho y son todo máscaras. Sinceramente, no pienso en adaptar nada, la verdad, soy sincero. Cada vez leo más y cuando leo algo que me gusta, casi que digo, ojalá no lo adapte nadie nunca. Como son lenguajes distintos y últimamente estoy más centrado en la literatura, disfruto mucho de leer y creo que a veces se han adaptado muchas cosas que uno dice, igual no hacía falta. También hay grandes adaptaciones, ¿no? Pero, me parece un proceso complicado el de adaptar y ahora hay tantas series, hay tanta burbuja, tanto hinchazón de lo audiovisual, que casi prefiero que se escriban más libros y que se hagan menos películas y menos series.

C. L.: Al hilo de lo que comentas, ¿has pensado en autoadaptarte? ¿En coger tu novela y transformarla en un guion?

D. R.: La verdad es que no, si alguien la quisiera hacer, pues bueno. Yo no lo haría, desde luego, me parece como que eso ya lo he hecho, he terminado mi vínculo con esa historia. Luego, si alguien la quiere adaptar, pues nada, que me pague los derechos y que vaya un guionista, el que sea, y la escriba. Tampoco me metería mucho, que hiciera lo que quisiera. Creo que ya el trabajo está terminado, prefiero escribir otra cosa.

Cristina López Lambiés y Manuel España Arjona

CRISTINA LÓPEZ LAMBIÉS  
Universidad Pontificia de Salamanca

MANUEL ESPAÑA ARJONA  
Universidad de Málaga  
manueesp@uma.es  
ORCID ID: 0000-0001-5751-1707