



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Centro de Estudios de Ciencias de la Comunicación

Las funciones del guionista en la adaptación de textos literarios.  
El caso del cine mexicano durante el lustro 2000-2005

Tesis

Que para optar por el título de  
Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Presenta

Perla Graziella García García

Director de la tesis

Maestro Jesús Daniel González Marín



México D.F. 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

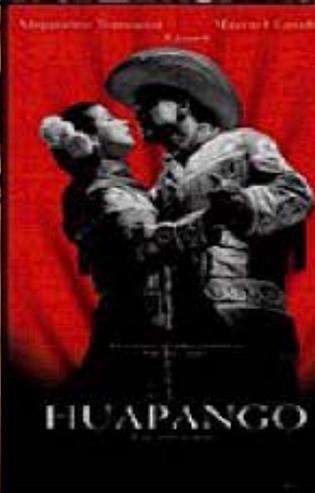
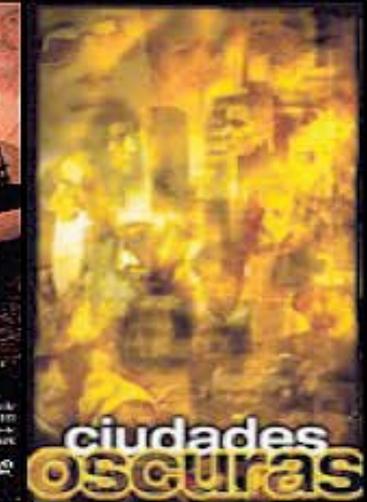
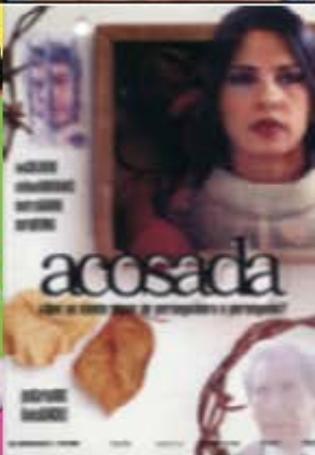
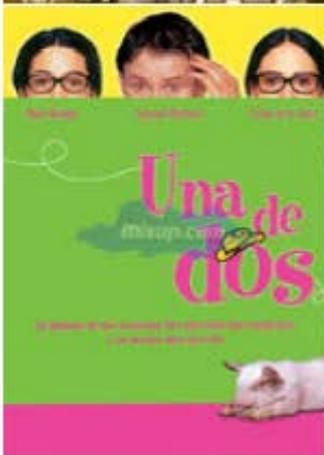
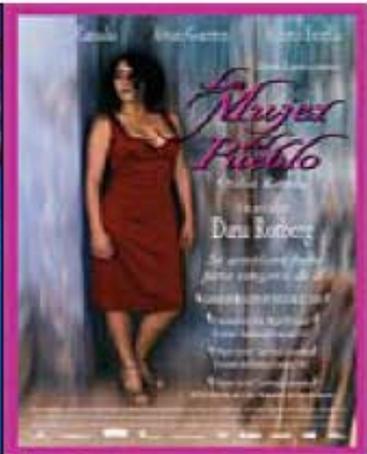
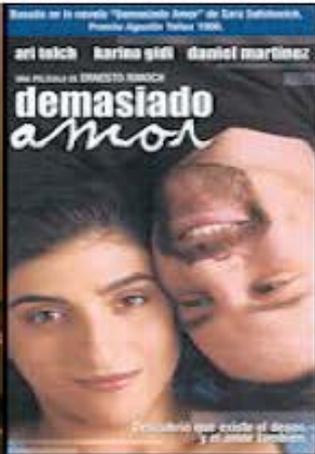


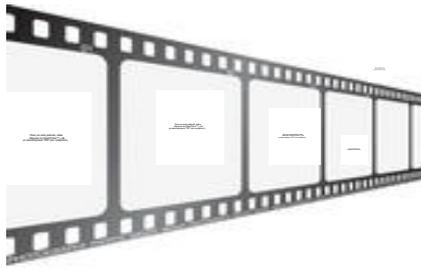
**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





*A mi madre*

*Eres el sustento, el impulso, la  
motivación, la inspiración y la entereza  
para que siga adelante cada día.*

## Exordio

Eran los años ochenta y yo una niña cuando mi padre me presentó a las referencias obligadas de la infancia, los hijos adoptivos de Walt Disney como *Blanca Nieves*, *Cenicienta*, *La Bella durmiente* y *Bambi* fueron mis primeros encuentros con la pantalla gigante.

Pero no fue hasta que vi la película *Furia de titanes* cuando quedé impresionada con las imágenes; la majestuosidad de los seres mitológicos como Pegaso, Medusa, Cancerbero o el Kraken, comprendo ahora, sería la alegoría de lo que iba a representar el cine para mí: fantasía y magia, emoción y exaltación.

No obstante, *Los tres huastecos* fue mi primer contacto con el cine mexicano. Y de ahí para adelante Pedro Infante, *Tin-Tán*, Dolores del Río, Jorge Mistral, Arturo de Córdoba, Blanca Estela Pavón, Lilia Prado, Lorena Velásquez, Pina Pellicer, Julio Alemán, Mauricio Garcés, Julissa, Patricia Conde, Enrique Lizalde, Gregorio Casal, Isela Vega, José Alonso, Meche Carreño, Diana Bracho, Margarita Sosa, Leticia Huijara y Demián Alcazar, entre muchos más, serían parte de mi vida y se convertirían en mis tíos, tías, primos, primas, padrinos, madrinas y hermanos, con los que iría creciendo.

Tiempo después me daría cuenta de que si me enamoraba de esta galería de actores y personajes, tenía mucho que ver con las historias que representaban, y en consecuencia, con el talento de quienes las pensaban, mis hechiceros: Mauricio Magdaleno, Julio Alejandro, Luis Alcoriza, Gilberto Martínez Solares, Vicente Leñero, Hugo Argüelles, Carlos Cuarón, Paz Alicia Garcíadiego; y mis magos: Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Emilio “El Indio” Fernández, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Emilio Gómez Muriel, Luis Buñuel, Jorge Fons, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Francisco del Villar, Carlos Bolado, sólo por mencionar algunos. GRACIAS a todos ellos por enseñarme a soñar.

## Agradecimientos

Este trabajo supone solo un paso de los muchos que faltan por seguir, pero en principio, es justo reconocer a las personas que lo hicieron viable.

Un especial agradecimiento al director de esta tesis, maestro Jesús Daniel González Marín, gracias por tu tiempo, orientación, paciencia y en general, por haber sido el mejor guía para este trabajo –no pude haber tenido otro mejor–, sin duda, soy afortunada.

No puedo dejar de recordar a los grandes maestros que conocí en la Universidad: Delia Selene de Dios y al *profe* Gerardo Salcedo porque además de su contribución en mi vida académica, con su enseñanza subyaron mi pasión y amor por el cine.

Maestro Federico Dávalos Orozco aprecio y reconozco sobremanera los conocimientos y la experiencia que tiene sobre el tema, gracias por sus

valiosas observaciones. Gracias también a los maestros Federica Robles, Héctor Miranda Duarte y Javier Arath Cortés por su colaboración y tiempo para leer este trabajo.

Maestro Gabriel Careaga (q.e.p.d.), sus clases y personalidad siempre me resultaron fascinantes.

Recuerdos también para quienes compartieron conmigo el camino azaroso y placentero de la Fac, mis *Hermanos de Hierro* Ite y Yeyo, ¡*Qué buenos tiempos Don Simón!*, gracias por su complicidad. Tampoco olvido a Adriana, Citlali, Iris, Yessica, Geo y Karla.

Y en este recuento, no puedo dejar de lado a quienes cooperaron en la labor de recopilación de datos, los “cinetecos”, principalmente a mi prima Liz, mi Emilia Guiú, gracias por esas muestras y foros, lo que hacías era regalarme aire, adrenalina y emoción. José Luis, Geno, Tere, Roy, Polo, Pepe, ustedes también le aportaron a la producción. También agradezco a los bibliotecarios anónimos de la UNAM –y otras instituciones– que cumplen su trabajo y contribuyen a la evolución del alumno.

## **Agradecimientos Segunda parte**

*Dicen por ahí: Los últimos siempre serán los primeros.*

Es muy común cuando finalizamos alguna labor, como en este caso una tesis para licenciatura, que en la sección de agradecimientos además de no querer omitir a las personas que de alguna manera ayudaron a completar este ciclo, nos exaltemos como si hubiéramos ganado un premio Oscar o diez Arieles, cuando es una realidad que el cúmulo de logros durante nuestra existencia será relativo, de acuerdo a lo que deseamos.

Pero es un momento gratificante en el que resulta imperioso agradecer y recordar a quienes, si bien no todos participaron directamente en este texto, sí forman parte de mi película favorita... mi vida.

Y en orden de aparición en ella, agradezco a mi padre Sergio Andrés García Ancona, que entre su homónimo y Agustín Lara, su gracia y apostura le hacen honor. Gracias por haberme llevado de la mano a los antiguos palacios y brindarme uno de los mayores placeres de mi existencia.

Gracias a la matriarca por excelencia y al ser más extraordinario que he conocido, Reme, mi Sara García, porque con tu sola presencia me has enriquecido y alegrado la existencia.

Abue, Aurelio García Villegas (q.e.p.d), mi agente secreto, Tito Guízar y Fernando Soler, el hombre estricto e inteligente pero de corazón blando, sé perfecto que estarías (o estás) muy feliz y orgulloso.

Tía Naty, mi Libertad Lamarque personal, gracias por tu optimismo, cariño, bondad y fuerza; Marcell *Tin-tán*, entre tus “puntadas”, compañía y ayuda, esto resultó más ligero.

Gigio, el Pedro Infante de Iz, tu carisma, simpatía y apoyo ha sido mi respaldo y pared. Gracias por ser parte de mi vida.

Y en general, dedico este trabajo a todos los García de aquí –entre ellos, Tío Héctor, una de sus muchas cualidades es la perseverancia y de ahí tomo su ejemplo, y Tío Álvaro, involuntaria o casualmente compartimos y vivimos del deleite por el séptimo arte, en especial, el nacional y bicolor–, a los García que están allá arriba y a los anexos políticos que definitivamente si nos hubieran conocido, habríamos dado suficiente material para Ismael Rodríguez o ya de perdida, para los hermanos Almada. Por cierto Simón, aunque *Piporro* era norteño, siempre serás “El tragabalas” del sur. ☐

Y por supuesto y ante todo, gracias, muchas gracias a la estrella principal de mi cinta, mi madre Graciela García Granados, mi María Félix y Dolores del Río, que con carácter y sabiduría, me has inyectado de estímulo y vehemencia para concretar mis sueños y objetivos.

Te amo mami, vamos por el próximo...

*¡A volar Joven!*

---

☐ Claro que no las dejo fuera, *Mis hermanitas Vivanco*: Sharon (además mi prima), Eli, Bea, Ale, Dayana, *old* Isra, Eren, todas de fresa y ninguna de chocolate, gracias por compartir varios capítulos conmigo.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1. El guión y su artífice</b>	5
1.1. ¿Qué es el guión?	6
1.1.2. <i>Estructura dramática</i>	8
1.1.3. <i>El relato como mensaje</i>	10
1.1.4. <i>Proceso comunicativo</i>	12
1.2. Breve historia del guión	13
1.2.1. <i>Antecedentes en el cine</i>	13
1.2.2. <i>Del documental a la narración</i>	14
1.2.3. <i>El cine como industria</i>	15
1.2.4. <i>El cine mudo y las implicaciones técnicas del cine sonoro</i>	15
1.2.5. <i>Los movimientos cinematográficos mundiales</i>	17
1.2.6. <i>Las superproducciones y el cine de hoy</i>	19
1.2.7. <i>La posición del guión</i>	21
1.3. El oficio del guionista	22
1.3.1. <i>La autoría</i>	22
1.3.2. <i>La instancia narrativa</i>	24
1.3.3. <i>El guionista al servicio del director</i>	26
1.3.4. <i>El trabajo del guionista</i>	28
1.3.5. <i>Lo que necesita un guionista</i>	30
1.3.6. <i>¿Guionista versus novelista?</i>	32
1.3.7. <i>Los problemas a los que se enfrenta un guionista</i>	33
<b>Capítulo 2. Adaptación</b>	35
2.1. Repaso histórico	35
2.1.1. <i>Concepto de adaptación</i>	37
2.1.2. <i>Tipología de las adaptaciones novelísticas</i>	38
2.1.3. <i>Comparación cine-novela</i>	42
2.1.4. <i>Crítica a la adaptación</i>	43
2.1.5. <i>La influencia del cine en los textos literarios</i>	45
2.1.6. <i>Dos medios diferentes</i>	47
2.1.7. <i>Narración en literatura y cine: historia y discurso</i>	48
2.1.8. <i>Consideraciones del guionista para la adaptación</i>	50
2.1.9. <i>¿Cómo y qué adaptar?</i>	51
2.1.10. <i>Material susceptible de adaptar</i>	52
2.1.11. <i>Razones por las que existen las adaptaciones</i>	52
2.1.12. <i>La reunión entre cine y literatura</i>	53
2.2. Interpretación-transformación	55
2.2.1. <i>Discusiones</i>	55
2.2.2. <i>Transformaciones derivadas de la técnica y el lenguaje</i>	56
2.2.3. <i>Transformaciones derivadas de la interpretación personal</i>	57
<b>Capítulo 3. El desarrollo del guión en México</b>	60
3.1. El arribo del cinematógrafo a México	60
3.1.1. <i>En busca del argumento</i>	61
3.1.2. <i>La revolución mexicana y el cine de ficción</i>	62
3.1.3. <i>Los antecedentes de una escuela de cine en el periodo silente</i>	63

3.1.4. <i>Cine sonoro y novela mexicana del siglo XIX</i>	64
3.1.5. <i>La época de oro</i>	65
3.1.6. <i>Empieza la crisis</i>	68
3.1.7. <i>El cine mexicano en la década de los sesenta y la primera escuela de cine</i>	69
3.1.8. <i>La nueva generación</i>	71
3.1.9. <i>Los años setenta y la creación de una segunda escuela</i>	72
3.2. <i>Los años ochenta: la década de los extremos</i>	74
3.2.1. <i>Sexenio de Miguel de la Madrid: De IMCINE, Fondos y descuidos</i>	75
3.2.2. <i>Entre cachunes, caponeras y machetes</i>	77
3.2.3. <i>El narcocine, la violencia y el albur</i>	78
3.2.4. <i>Y con el salinismo llegó la lluvia...</i>	78
3.2.5. <i>Los años noventa y la venta de garage</i>	80
3.2.6. <i>Las nuevas propuestas</i>	81
3.3. <i>Zedillismo: la herencia neoliberal</i>	82
3.3.1. <i>La exhibición: la era del multiplex</i>	84
3.3.2. <i>Del ¿resurgimiento? a Amores perros</i>	85
3.3.3. <i>Los nuevos presupuestos con Fox</i>	86
3.3.4. <i>Otros bloqueos</i>	88
3.3.5. <i>Reconocimiento internacional</i>	90
3.3.6. <i>Una nueva forma de hacer cine</i>	91
3.3.7. <i>En pie de lucha</i>	93
<b>Capítulo 4. El guión en México</b>	<b>95</b>
4.1. <i>El guión es solo una guía</i>	95
4.1.1. <i>El guión no es literatura</i>	96
4.1.2. <i>Diferencias entre el cine y la literatura</i>	97
4.1.3. <i>El guión está acabado hasta que termina en película</i>	98
4.1.4. <i>Forma de realizar un guión</i>	99
4.1.5. <i>Publicación de guiones</i>	100
4.1.6. <i>Los guiones en México</i>	101
4.2. <i>El guionista en el cine mexicano</i>	102
4.2.1. <i>¿Hay guionistas en México?</i>	102
4.2.2. <i>Necesidad de contar historias</i>	105
4.2.3. <i>Importancia y bloqueos del guionista en la industria</i>	106
4.2.4. <i>Director y productor sobre guionista</i>	108
4.2.5. <i>Relación guionista-director</i>	109
—Garcíadiego-Ripstein	110
—Arriaga-Iñárritu	111
4.2.6. <i>Obra personal</i>	112
4.2.7. <i>La inspiración basada en la realidad</i>	113
4.2.8. <i>Contra la interpretación personal</i>	115
4.2.9. <i>Su mundo a la pantalla: Guillermo Arriaga</i>	116
4.2.10. <i>Apoyos para guionistas</i>	117
4.2.11. <i>La legislación para el escritor de cine en México</i>	121
4.3. <i>Adaptación</i>	124
4.3.1. <i>El interés por las adaptaciones</i>	125
4.3.2. <i>La afinidad y atracción entre el cineasta y la obra literaria</i>	126
4.3.3. <i>Cómo realizar una adaptación</i>	128
4.3.4. <i>Lo interesante de adaptar a México</i>	129
4.3.5. <i>Los cambios en las adaptaciones son inevitables</i>	131

4.3.6. <i>Producto final distinto a la novela: El entendimiento o desentendimiento de los escritores</i>	133
4.3.7. <i>Los novelistas en el cine mexicano</i>	134
4.3.8. <i>El “adaptador”</i>	135
4.3.9. <i>La legislación para la adaptación y la compra de derechos de obras literarias</i>	138
<b>Conclusiones</b>	141
<b>Anexo</b>	147
Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano (1917-2005)	
<b>Bibliografía</b>	178
<b>Hemerografía</b>	183

## INTRODUCCIÓN

*La paradoja: el cine siempre comienza con palabras; son las palabras las que deciden si las imágenes tendrán derecho de nacer.*

Wim Wenders

El cine es una de las manifestaciones culturales más nítidas de la sociedad, que se caracteriza por expresar y difundir la creación del ser humano. Al ser su potencial la imagen, es un efectivo medio de comunicación masiva porque su destino es ilimitado; no importa el lugar o el idioma donde se origine porque su expresión radica en lo visual.

El cine genera y reproduce la cultura y el arte, además de serlo en sí mismo. Dado que su manufactura es colectiva, en él se realiza una labor importante de comunión de talentos y oficios, piezas esenciales para la construcción de un filme. De éstos, es el guionista quien construye el texto cinematográfico donde se describen imágenes, acciones y sonidos que darán origen a una película.

El guión es la base para comenzar la planeación de las siguientes etapas de la producción, pero sobre todo, es la narración detallada de la historia a relatar. La importancia y valor para el guionista dependerá de su papel como creador y de la situación en que se encuentre la industria donde trabaje.

Por otra parte, desde los inicios del cine, la literatura ha sido la primera fuente de historias y, por lo tanto, la adaptación de los textos a la obra cinematográfica es un tema relevante en las investigaciones y estudios sobre cine. Reflexionar sobre la adaptación de la literatura al cine permite descubrir los lazos existentes y las confrontaciones entre cine y literatura, así como apreciar los alcances narrativos de cada uno de estos medios.

Este trabajo tiene como prioridad destacar el trabajo del guionista en el cine mexicano como el constructor del mensaje dentro de un acto comunicativo, una cuestión que no se plantea con frecuencia en las investigaciones sobre la cinematografía mexicana. En el caso de las adaptaciones, el guionista juega un papel muy importante al tener en sus manos la responsabilidad de crear una nueva obra desde la historia de otro autor, por ello, indagamos en su labor y posición dentro del medio cinematográfico y en la cercanía o no de su trabajo con la visión del director o con la del propio autor de la obra literaria en el proceso de transposición.

Cabe mencionar que el interés por este tema se sustenta en la gran fascinación por el cine, y aún cuando son apreciadas las realizaciones de cualquier parte del mundo, las de México nos conciernen en lenguaje y realidad.

Se estudia el caso específico del trabajo del guionista en una adaptación porque en esta práctica el mayor reto consiste en trabajar sobre el primer texto (un libro) y convertirlo en imágenes.

Asimismo, se aborda la flexibilidad y universalidad de los temas de varias novelas extranjeras adaptadas al cine nacional durante el primer lustro del siglo XXI (2000-2005), debido a que este periodo coincide con un repunte en la aceptación del público por el cine nacional y de una forma de producción distinta a la de las décadas anteriores.<sup>1</sup>

La adaptación de textos literarios a guiones cinematográficos es un tema muy discutido y documentado,<sup>2</sup> sin embargo, por lo general se encuentran tesis que abordan el caso específico de películas adaptadas mexicanas y su correspondiente análisis narratológico, pero no se concentran en la labor del guionista durante el proceso de transposición. Por este motivo, este trabajo puede representar una aportación en la materia.

En el **capítulo 1** se define qué es el guión y sus distintos formatos; sus alcances comunicativos como parte esencial del cine y cómo se estructura en cuanto a mensaje y discurso.

Para entender su evolución es necesario repasar su utilidad a lo largo de la historia del cine mundial, cómo surgió y qué dio pie a su creación, de qué forma organiza una producción y si es un género literario o no. Su importancia como eje de una filmación, su responsabilidad como emisor de un mensaje comunicativo y su papel en el medio cinematográfico como espectáculo.

Del mismo modo, se hablará del oficio del guionista; lo que necesita, si hay reglas o métodos para escribir un guión, su función como narrador, la eterna discusión sobre la autoría de un filme, su relación con los demás cargos en una producción cinematográfica y las semejanzas y diferencias existentes entre cineasta y novelista.

En el **capítulo 2** se ahonda en la adaptación de textos literarios, su significado y labor, las razones por las cuáles existe esta práctica y su revisión durante la historia del cine mundial. Así como los diferentes tipos, cuáles son las obras adaptadas con más frecuencia, la metodología que se utiliza y si varía la forma dependiendo de la obra o el estilo autoral, entre otras variantes.

Se examinará la libertad que posee el guionista para interpretar personalmente la obra que seleccionó para su adaptación, así como la elección del elemento que en ella llame más su atención.

---

<sup>1</sup> Después de los éxitos taquilleros de *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) y *Amores perros* (1999), el cine nacional adquirió un nuevo impulso. La participación de nuevas empresas como Altavista, Titán y Argos ofrecería cambios sustanciales en la producción, exhibición y distribución de películas mexicanas no sólo al interior del país sino también al exterior. Surgiría una etapa distinta para los creadores del arte cinematográfico y un nuevo papel para los escritores, los guionistas.

<sup>2</sup> Entre los autores que se han ocupado de este tema destacan José Luis Sánchez Noriega, Carmen Peña-Ardid, Norberto Mínguez y José Gómez Vilches, en España; Sergio Wolf en Argentina y Francis Vanoye en Francia.

Además de reconocer la comparación entre cine y novela y las opiniones de que la literatura es mejor respecto a otras artes, también resulta interesante observar la influencia del medio cinematográfico sobre ésta.

En el **capítulo 3** se repasan las condiciones políticas y sociales por las cuáles ha pasado México desde la llegada del cine. Así como en los capítulos anteriores se habla de la evolución del guión, del papel del guionista y de la práctica de la adaptación en el cine mundial, es importante comparar la situación particular de nuestro país. Se hace necesario conocer la historia del quehacer fílmico desde la búsqueda del argumento y la ficción, hasta el establecimiento de la industria como tal.

En general, se procura una revisión de los principales protagonistas, los de antes y los de ahora, los más prolíficos, propositivos e innovadores; el interés de los literatos por este medio; la preocupación y el desarrollo por establecer una escuela formal e impulsar la enseñanza cinematográfica; el tratamiento de los distintos géneros; los bloqueos y apoyos obtenidos por los cineastas; la promesa de un resurgimiento durante distintas etapas; la situación de la distribución y exhibición; la intervención de las grandes transnacionales; la participación mexicana en el extranjero y la lucha actual por un mejor cine.

En el **capítulo 4** reafirmamos el caso del cine mexicano sobre la adaptación de textos literarios a través de los testimonios de sus principales actores tales como directores, escritores de novelas que han participado en el cine y productores. Específicamente los guionistas hablan sobre su papel, la forma como eligen realizar un guión, la relación con el director que materializa su texto, el reconocimiento que poseen en la industria, su proliferación, los apoyos y oportunidades obtenidas, su protección legal, y las condiciones en las que trabajan.

En este apartado los cineastas también explican cuál es su interés por la práctica de la transposición, las obras adaptadas en el período intersecular, los criterios, métodos y propuestas creativas utilizados por los guionistas para trasladarlas al cine y la posición de los autores originales que pueden ver la versión fílmica de su relato.

Cabe aclarar que en este estudio únicamente se ocupan largometrajes de ficción, de acción viva y basados en textos literarios, fundamentalmente novelas, cuentos, poesía o cualquier otra forma o género reconocido como literario.

Generalmente después del nombre de una película se ubican dentro de un paréntesis el año de realización y el director, pero sin intención de subrayar su autoría, siendo solo una decisión de estructura.

Al final de este documento se incluye un Anexo con el recuento de la filmografía mexicana basada en obras literarias desde 1917 hasta 2005, acción

que nos conducirá a resaltar el interés por las adaptaciones cinematográficas, una práctica generalmente imperceptible para los espectadores.

Es de esta forma, como se pretende demostrar la gran importancia social y cultural del cine, obtenida gracias a personas con talento, visión, pasión y sentido artístico, quienes optan por escoger un oficio que enriquece a la cultura nacional y al arte en general.

# CAPÍTULO 1

## El guión y su artífice

Según Maximiliano Maza, el cine, junto con otros medios de comunicación, es una tecnología que se funde con la expresión humana; en consecuencia, su ejecución requiere del manejo de un nivel creativo y de uno técnico, por lo tanto, el guión es “la expresión técnica concreta de una estructura comunicativa”,<sup>3</sup> porque el proceso comunicativo comienza desde la creación del mensaje.

Existen diversas maneras de construir una narración. Las primeras formas de relato son los mitos, así lo afirman John Howard Lawson y Roland Barthes. El primero indica como desde tiempos remotos los seres humanos inventaron leyendas que imitaban y representaban acciones sobre sí mismos o la sociedad donde vivían y les otorgaron significados que pudieran compartir con sus oyentes y espectadores.<sup>4</sup>

Por su parte, Barthes señala: “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad [...]”,<sup>5</sup> y las narraciones constituyen una parte fundamental en el desarrollo de las civilizaciones del mundo entero. Con el paso del tiempo, las técnicas de soporte y transmisión se han modificado, desde la difusión oral, que se heredaba a las nuevas generaciones, hasta la reproducción a través de imágenes en movimiento, como el cine. Además de otros usos aplicados a éste como la documentación de sucesos y formas de vida, o su utilización con fines didácticos, la mayor parte de la producción mundial está destinada a la narración de historias de ficción (aunque basadas en hechos verídicos).

El desarrollo de la industria cinematográfica como tal, requirió de la creación de nuevos oficios o de la evolución de otros; algunos fueron tomados de otras prácticas artísticas, como lo es el teatro, pero el guión forma parte de la serie de oficios ajustados al cine. Por consiguiente, no existió un estudio previo para desarrollar esta herramienta como la concebimos hoy; simplemente, ante las condiciones del medio, se fue haciendo más necesario contar con un plan de trabajo descriptivo para economizar y controlar recursos.

En los comienzos del cine no era necesario contar con una guía detallada para iniciar el rodaje de una película, los creadores improvisaban al momento de rodar. Los antecedentes del guión se remontan a simples pedazos de papel con indicaciones dispersas para llevar a cabo una filmación. El texto fílmico se creó paso a paso con el desarrollo del cine como industria y, en consecuencia, no hay un método homogéneo de la escritura de guiones, se trata de un oficio cuya práctica está poco estructurada si la comparamos con otras actividades dentro de la industria fílmica. Tal vez porque se trata de un trabajo previo a la fase de preproducción, sus reglas, si las tiene, estarían más próximas a la creación

---

<sup>3</sup> Maximiliano Maza Pérez, *Guión para medios audiovisuales*, pp. 13 y 14.

<sup>4</sup> John Howard Lawson, *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, p. 5.

<sup>5</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, p. 7.

literaria, la cual por su propia naturaleza no está sujeta a un estilo de trabajo homogéneo. Sin embargo, después de varias décadas de experiencia, ya se pueden contar con definiciones acerca del guión y sus funciones primordiales.

### 1.1. ¿Qué es el guión?

Básicamente, el guión es un texto escrito donde se describe la mayor cantidad de detalles acerca de las escenas a realizarse en una futura filmación. Es, según Aldo Monelli, el “texto previo en el que se explica toda la acción, todas las imágenes y todos los diálogos. Es una película explicada totalmente por escrito. Es una historia que debe ser realizada en cine, explicada a los demás en imágenes”.<sup>6</sup>

La mayoría de los proyectos cinematográficos comienzan con un guión, en tanto es la historia estructurada en escenas o secuencias. Tomás Pérez Turrent afirma: “es una de las tres etapas centrales [de la obra cinematográfica] que la hacen existir, a saber, el guión, la realización (o puesta en escena o puesta en cámara) y la edición o montaje”.<sup>7</sup> Al ser el primer paso, es el componente imprescindible para organizar las siguientes fases de elaboración de un producto audiovisual. La organización y planificación de escenas, materiales, equipo técnico y humano, calendarización, costos, etc., –es decir, la preproducción, no puede comenzar sin un guión.

Para Jaime Goded la mejor manera de realizar uno es trabajar en fases teniendo “una clara idea de lo que se quiere expresar, una imagen precisa y detallada de los personajes y el desarrollo de la acción. Luego se dividirá en escenas de la acción, hasta llegar a la división de tomas en las que se consideran los medios de expresión sólo cinematográficos”.<sup>8</sup>

Jean Claude Carrière expone: “un guión, [...] en principio, es [...] la descripción más o menos precisa, coherente, sistemática, y en lo posible, comprensible y atractiva, de un suceso o una serie de sucesos, cualesquiera que éstos sean”.<sup>9</sup> Durante el rodaje, el guión es necesario para seguir la secuencia de las escenas y los diálogos, para consultar los requerimientos técnicos, de vestuario, iluminación; y en la postproducción es forzoso contar con él para el montaje de las escenas y el sonido. Es el esquema de la historia.

El guión es el medio para llegar a la obra cinematográfica, mas no es la obra cinematográfica en sí, pues ésta existe sólo en el momento de ser proyectada en una pantalla. El guión “se define por su objeto: la película, y no admite ninguna otra definición ni aplicación fuera de estos límites específicos y estrictos de necesidad”.<sup>10</sup> Es decir, como texto, se convierte en una fase y sólo alcanza su definición cuando se materializa en una pantalla.

---

<sup>6</sup> Aldo Monelli, *El guión, substancia del cine*, p. 7.

<sup>7</sup> Tomás Pérez Turrent, “El guión no es un género literario”, en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, p. 30.

<sup>8</sup> Jaime Goded, *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico*, p. 87.

<sup>9</sup> Jean Claude Carrière, *Práctica del guión cinematográfico*, op. cit, p 92-93.

<sup>10</sup> José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, p. 38.

Por ejemplo, las obras literarias son el objeto mismo, “los modelos literarios son autónomos [...] no admiten ninguna esencia intermedia entre el autor y el lector. Son [...] medios que se vuelven fines en sí mismos”.<sup>11</sup> Mientras, en las obras cinematográficas la esencia intermedia entre el guionista y el espectador es el mismo guión y la gente va al cine a ver la obra cinematográfica, la película, no al texto cinematográfico.

Por otra parte, el guión de ficción describe imágenes, se refiere invariablemente a entidades audiovisuales, por eso “[...] debe estar escrito siempre en un tiempo verbal, porque la imagen es siempre presente aunque se refiera al pasado [...], está siempre aquí y ahora”.<sup>12</sup> Cuenta una historia en el tiempo actual no obstante haya ocurrido en el pasado, los acontecimientos se suceden de nuevo cada vez que vemos las imágenes.

Existen dos modalidades básicas de un guión: el guión literario y el guión técnico. El *guión literario* posee indicaciones técnicas explicadas en forma cinematográfica como secuencias, escenas, diálogos y descripciones tanto de las localizaciones, como de las acciones y movimientos de los personajes; así como indicaciones sonoras (música y ruidos) siempre que tengan un valor de expresión dramática.

El *guión técnico* es posterior al literario, posee la planificación cuando los personajes entran en cada plano y la numeración de los planos, donde se señalará el lugar donde se filmará, la acción y el tiempo que durará; el tipo de encuadre, el plano a utilizar, el ángulo de la toma; así como indicaciones de emplazamientos y movimientos de cámara, iluminación, sonido, efectos especiales, etc., para el rodaje. El guión técnico “no suele ser responsabilidad del guionista, sino del director o realizador”<sup>13</sup> porque será basado en su visión cinematográfica.

La diferencia básica entre ambas modalidades radicaría en la inclusión de informaciones técnicas precisas como son los movimientos de cámara, y en general, la planificación del director para apoyarse durante el rodaje. Jesús Ramos y Joan Marmón se refieren a un *guión de rodaje* empleado durante el proceso de realización de una película el cual “puede tratarse de la última versión del guión literario, o exclusivamente para el equipo técnico, del guión técnico”.<sup>14</sup> Igualmente no podría descartarse la posibilidad de que tanto el guionista como el director construyan un guión mixto o intermedio entre las características del literario y el técnico.

Finalmente, aunque un guionista pueda sugerir ciertos planos, el director decidirá qué tomar en consideración en el momento del rodaje. Lo mismo influirán las condiciones de filmación (la locación, el clima, el presupuesto, etc.), los deseos

---

<sup>11</sup> Luis Arturo Ramos, “El guión cinematográfico: quizás otro género literario”, en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, p. 42.

<sup>12</sup> Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 31

<sup>13</sup> Jesús Ramos y Joan Marmón, *Diccionario incompleto del guión audiovisual*, p. 291.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

de improvisación del realizador en el acto, su estilo personal y la participación del fotógrafo, entre otros factores, que establezcan cómo será utilizado un guión.

No existen reglas fijas sobre la forma de redactar un guión, aún así, el primer paso para su construcción comienza con la elección del tema, inspirado a partir de la imaginación, un cuento o una novela.

Para Jaime Goded la primera fase se encuentra en *el bosquejo de la idea*, donde se replantea qué quiere decir el guionista, cómo quiere expresarlo y por qué quiere hacerlo de una manera y no de otra. Aquí el guionista reflexiona sobre los alcances cinematográficos de su idea y su valor.<sup>15</sup>

Después se realiza la sinopsis (la fase en que la mayoría de los guionistas coinciden como el principio de un guión), cuya utilidad es indiscutible, sobre todo en la presentación de proyectos.

*La sinopsis* es el resumen del contenido del futuro filme, donde se desarrolla la anécdota y la acción dramática de la historia, se ajustan las relaciones entre los personajes y se determina la sucesión de imágenes. En esta etapa, la historia ya está escrita de principio a fin, dividida en secuencias, con anotaciones sobre el lugar donde se desarrollará la acción, la descripción física de personajes y los diálogos.<sup>16</sup> Posteriormente se realizará el guión literario y el técnico.

Sin embargo, aunque el guión se pueda definir y su elaboración se enseñe a través de manuales sobre guionismo, la verdadera forma no se somete a esquemas; las “técnicas, prácticas y costumbres vinculadas a la profesión cinematográfica [como la realización de guiones] varían mucho de un país a otro, incluso de una película a otra. Estas variaciones pueden ser debido a que el medio se niega a circunscribirse a reglas demasiado rígidas”.<sup>17</sup>

La importancia de un guión radica en ser lo suficientemente claro para funcionar como guía durante el rodaje para el director, y en general, para toda la producción de un filme.

### **1.1.2. Estructura dramática**

No se puede ignorar la cercanía existente entre los relatos literarios y los relatos fílmicos de ficción. Cuando nos referimos al guión como esquema de la historia, lo hacemos no sólo en el sentido de una organización previa de los elementos de la producción, sino también como forjador de una estructura que dicta y mantiene un orden en los acontecimientos presentados al espectador.

Tanto la literatura como el cine se basan en los principios de la acción dramática para narrar historias. Estudiosos como José Revueltas, Maximiliano

---

<sup>15</sup> Jaime Goded, *op. cit.*, p. 89.

<sup>16</sup> *Ibid*, pp. 89-90.

<sup>17</sup> Francis Vanoye, *Guión modelo o modelos de guión*, p. 15.

Maza y Marco Julio Linares<sup>18</sup> coinciden en que el discurso del guión se basa en los elementos de la estructura dramática, es decir, en los elementos básicos de la historia: personajes, acción, lugar y tiempo.

María del Rosario Neira Piñeiro observa como “la construcción de un film plantea, en términos generales, problemas semejantes a los que se suscita en un relato literario: en ambos casos se trata de contar una historia, y ello obliga a realizar una serie de procesos de selección, a situarse en un punto de vista, a establecer un orden [...] esto es, a elegir una entre múltiples formas de contar algo”.<sup>19</sup>

Para Michel Chion si bien se pueden negar las reglas, se debe considerar en la construcción de un guión llevar la historia a su desenlace y resolver los elementos que están en juego; establecer una línea dramática continuada aunque no vaya en el sentido de “progresión”; y respetar la coherencia de los personajes.<sup>20</sup> Independientemente del tema, el estilo personal y el género, el guionista trabajará conforme a la construcción dramática.

Las historias son narradas bajo los cánones del drama, en secuencias temporales con un principio y un final. El conflicto es el centro del interés en cualquier relato y, en consecuencia, la base de los guiones dramáticos de ficción. Simon Feldman lo confirma al decir que “el elemento que unifica la narración cinematográfica es el hecho o conflicto básico que conduce la acción desde el principio hasta el final”.<sup>21</sup>

El guionista debe dejar en claro el conflicto para que el espectador entienda e identifique el carácter dramático de la historia. Un conflicto no es necesariamente un enfrentamiento violento, “se trata de una confrontación de diferencias, de acción y reacción: caracteres opuestos, intereses opuestos, sentimientos interiores opuestos, que se vinculan y se oponen en la acción narrativa y que conducen a una culminación y a un desenlace”.<sup>22</sup>

Según Jean Claude Carrière, son dos las estructuras básicas para narrar una historia, la primera es la narración oriental (china, india, árabe) donde el protagonista se vincula con otros personajes en episodios que se suceden de manera lineal, es decir, los va encontrando a su paso, y éstos a su vez tienen la oportunidad de relatar su historia. La segunda manera es la tragedia dramática, procedente de Grecia, donde la narración pasa por tres etapas: comienzo, desarrollo y culminación. En ella se trata sólo un conflicto que es resuelto antes de finalizar la historia.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> José Revueltas, *op. cit.*, p. 67; Maximiliano Maza Pérez, *op. cit.*, p. 22; Marco Julio Linares, *El guión: Elementos-formatos-estructuras*, p. 82.

<sup>19</sup> María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, p. 12

<sup>20</sup> Michel Chion, *El cine y sus oficios*, p. 100.

<sup>21</sup> Simón Feldman, *Guión argumental. Guión documental*, pp. 31 y 32.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>23</sup> Jean Claude Carrière, citado por Simón Feldman, *op. cit.*, p. 56..

La mayoría de los autores de textos sobre estructura dramática y guionismo<sup>24</sup> hablan de la estructura de cuatro etapas, formada por la introducción, desarrollo, culminación y desenlace, como la más utilizada para relatar historias.

En la *introducción expositiva* se presenta el conflicto, sus circunstancias, “quién quiere qué, y quién o qué se le oponen”<sup>25</sup> y los personajes con sus características principales. Las acciones que éstos llevan a cabo para alcanzar sus objetivos son descritas en el *desarrollo* junto con todas sus anécdotas.

La *culminación del conflicto* se refiere al punto máximo en la historia, aquí se define si el objetivo fue logrado o no, o si fue pospuesto. El *desenlace* es el momento de la historia donde se presenta claramente un cambio en el estado de las cosas, de cómo se hallaban en un principio y cómo son ahora.<sup>26</sup>

En el guión, el personaje principal es una persona, en un lugar, realizando una acción. La acción es lo que sucede y el personaje a quién le sucede. Existe la acción física como una persecución, una carrera o un juego, y la acción emotiva, por ejemplo un matrimonio en desintegración. En general, sin conflicto no hay drama, sin motivación no hay personaje y sin éste no hay acción.<sup>27</sup>

Específicamente en el guión para cine, y a diferencia de las narraciones escritas, todo se describe minuciosamente porque debe ser visualizado después. Los personajes, sobre todo, son delineados a partir de sus acciones para indicarnos, de manera visual, cómo es su carácter y el por qué de su comportamiento. Cada “personaje en acción presupone que tiene un *objetivo*, que ese objetivo tiene una *motivación* y que ambos establecen una *conducta*”.<sup>28</sup> Dicha conducta se desarrolla dentro de un contexto donde los personajes conviven y se constituye por los cuatro elementos arriba mencionados, es decir, la acción describe a los personajes y da pie a la historia, no es una descripción desvinculada de la trama.

Generalmente, las narraciones se nutren con sucesos de la vida real, pero al momento de ser trasladados a un guión cinematográfico de ficción, se destacan los momentos más significativos de la historia, se eliminan detalles superfluos y las pausas en la acción para hacer más dramático el relato.

### **1.1.3. El relato como mensaje**

¿Cómo está constituido un relato? Desde la perspectiva lingüística, la unidad mínima de todo relato es la frase, el enunciado, por tanto, la articulación de frases da como resultado un relato.<sup>29</sup> A la par de las frases, se articulan también acontecimientos reunidos en torno a la acción dramática y orientados hacia el

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, Marco Julio Linares, Jean-Claude Carrière, Robert L. Hilliard, Simón Feldman.

<sup>25</sup> Simón Feldman, *op. cit.*, p. 59.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 58-60.

<sup>27</sup> Syd Field, ¿Qué es el guión cinematográfico?, pp. 8-12.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>29</sup> A. J. Greimas, “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico”, en *Análisis estructural del relato*, *op. cit.*, p. 39.

mismo fin, como se mencionó anteriormente. Como consecuencia, se obtendrá una sucesión de eventos, “una *dimensión temporal*: los comportamientos que expone mantienen entre sí relaciones de anterioridad y posterioridad”<sup>30</sup>, es decir, el contenido se jerarquiza, hay un antes y un después.

A través de la historia y la evolución tecnológica, los relatos se han representado en distintas disciplinas artísticas, como señala Barthes, “[...] el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias [...]”<sup>31</sup> y es esta última noción la más aproximada al cine, donde los relatos se plasman, en primer lugar, en la estructura del guión.

Si el guión es un relato, podemos afirmar que está compuesto, de igual forma, por la articulación de sintagmas.<sup>32</sup> Metz abunda un poco sobre esta cuestión y explica que toda narración es un discurso, y “lo que delimita a un discurso con respecto del resto de mundo, oponiéndolo simultáneamente al mundo ‘real’, es que un discurso es necesariamente pronunciado por alguien (el discurso no es la lengua); por el contrario, una de las características del mundo consiste en no ser proferido por nadie”.<sup>33</sup> Más adelante se ahondará en el tema de la diégesis a propósito de lo dicho por Metz. Así, el guión como conjunto de enunciados, requiere de alguien que lo enuncie, de un “*sujeto de la enunciación*”.

Sobre el mismo tema, Barthes ofrece la siguiente aclaración para describir al guionista en el proceso base de un proyecto cinematográfico, la escritura del texto: “el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término); esta persona tiene un nombre, es el autor, en quien se mezclan sin cesar la ‘personalidad’ y el arte de un individuo perfectamente identificado, que periódicamente toma la pluma para escribir la historia: el relato [...] no es entonces más que la expresión de un yo exterior a ella.”<sup>34</sup>

Ahora bien, el guionista debe ordenar los acontecimientos dentro de una estructura que haga comprensible al relato. Para Claude Bremond, la fuente de esa lógica narrativa se encuentra en la conducta humana, activa o pasiva; al respecto afirma como le “proporcionan al narrador el modelo y la materia de un devenir organizado que le es indispensable y que sería incapaz de encontrar en otro lado”.<sup>35</sup> La cultura de la sociedad donde el guionista vive y trabaja se une en

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 7

<sup>32</sup> En lingüística, sintagma se refiere a un encadenamiento de unidades “de primera articulación”, es decir, un sintagma es igual a una palabra. En cine, por analogía se llamará “sintagma” a los encadenados de unidades sucesivas, por ejemplo los planos. Jacques Aumont, Alain Bergala, *et. al.*, *Estética del cine*, p. 57.

<sup>33</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, p. 47.

<sup>34</sup> Barthes también se refiere a otras concepciones en relación al dador del relato. Una sería otorgarle al narrador un punto de vista superior, que controla a sus personajes pero se identifica con algunos y no con todos. La otra concepción condiciona al narrador a los personajes, otorgándole al espectador la posibilidad de convertirse en el emisor del relato. Sin embargo, para Barthes estas tres concepciones, incluida la citada arriba, confieren al narrador un aspecto de “ser vivo”, mientras que en realidad es un “ser de papel”. En el capítulo del guionista desarrollaré este punto. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 26.

<sup>35</sup> Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, p. 120.

su actividad creadora, la cual representa al mundo circundante y proyecta sus valores y significados.<sup>36</sup>

La evolución tecnológica y social nos lleva a concebir al cine como un medio de comunicación y los medios de comunicación reflejan las costumbres y la moral –entre otras cuestiones– de la sociedad donde se desarrollan. Las historias narradas en el cine así lo hacen. Si bien no se pretende profundizar demasiado en las teorías relacionadas al tema, se expondrán los aspectos donde se vinculan el trabajo del guionista, como emisor de un mensaje, y el acto comunicativo.

#### **1.1.4. Proceso comunicativo**

Desde su aparición, el cine tuvo varios usos: entretenimiento, archivo histórico o método de enseñanza. Pero en un principio no se tuvo gran conciencia del uso narrativo del medio.

Actualmente, por ser un espectáculo dirigido a millones de personas en todo el mundo, es considerado un medio audiovisual de comunicación masiva, junto con la radio y la televisión. Desde la década de 1930 y hasta la época actual, principalmente en Estados Unidos, se realizan estudios acerca del efecto de los mensajes de estos medios en los espectadores; de uno de estos trabajos tomaremos la premisa de que “el acto de la comunicación es la unidad más pequeña susceptible de formar parte en un intercambio comunicativo [...]”<sup>37</sup> y por intercambio comunicativo se entenderá la transmisión recíproca de información entre los participantes de este acto.

Según Tatiana Slama-Cazacu, para llevar a cabo el acto de la comunicación son necesarios seis elementos: “el *emisor*, es decir, quien produce el mensaje; un *código*, que es el sistema de referencia con base en el cual se produce el mensaje; el *mensaje*, que es la información transmitida y producida según las reglas del código; el *contexto*, donde el mensaje se inserta y al que se refiere; un *canal*, es decir, un medio físico ambiental que hace posible la transmisión del mensaje; un *receptor* (u oyente), que es quien recibe e interpreta el mensaje”.<sup>38</sup>

Adaptando estos factores al cine,<sup>39</sup> el emisor sería el guionista quien produce el mensaje, el código la fuente donde surgen las historias, contenido en su sentido más estricto, en los conflictos del hombre y las representaciones sobre las situaciones que vive en su sociedad; por mensaje se ubica al guión, el documento que posee todos los pormenores de la historia, tanto en el nivel narrativo como en el técnico.

---

<sup>36</sup> John Howard Lawson, *op. cit.*, p. 1

<sup>37</sup> Ricci Bitti, *et. al.*, *La comunicación como proceso social*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> Se entiende que los elementos del proceso comunicativo son flexibles y se pueden aplicar a las condiciones de una producción, por ejemplo, el emisor podría ser la productora, los productores, un director o hasta un actor-estrella, dependiendo de quien tenga el control para decidir qué se va a mostrar. En este caso la propuesta que se hace es conveniente para los fines de este trabajo.

Según Roland Barthes, “[...] el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato”,<sup>40</sup> es decir, el guión constituye la información por transmitir, y en el caso del cine, esa información posee una estructura y un formato determinados.

Al hablar del contexto dirijimos la mirada hacia la realidad común a todos, puesto que una de las condiciones para realizarse el acto comunicativo, es que, tanto el emisor como el receptor, posean conocimientos y normas similares; el mensaje transporta un significado y éste va ligado a un hecho de la realidad.<sup>41</sup> El canal sería la película donde se registran las imágenes y el sonido; y el receptor, las personas, los espectadores —el público— que acuden a las salas a ver la historia.

A más de cien años de su creación, el cine ha desarrollado oficios específicos, el trabajo se divide y se especializa, el guionista es el encargado de moldear la historia, de darle la forma y la estructura de la cual surgirá una película, es decir, su labor es crear el mensaje, “tiene en sus manos la capacidad latente de la potencialidad industrial del cine para realizar la comunicación de una realidad”.<sup>42</sup>

## **1.2. BREVE HISTORIA DEL GUIÓN**

Después de estudiar al guión, observar su utilidad y su funcionamiento, consideramos conveniente agregar una breve descripción de su evolución a lo largo de la historia del cine en el mundo.

### **1.2.1. Antecedentes en el cine**

Al ser el relato un elemento inseparable del guión, como primer antecedente se pueden mencionar a las narraciones creadas por las antiguas civilizaciones cuando se representaban hechos extraordinarios o de la vida cotidiana, se relataban de forma oral y su objetivo era dejar una enseñanza a los oyentes, quienes la transmitirían a futuras generaciones de la misma manera.

La humanidad fue evolucionando, se crearon las expresiones plásticas y las manifestaciones sonoras, más tarde surgieron las obras y su apreciación artística en conjunto con nuevas tecnologías; del resultado de la combinación de estos elementos nació el cine como expresión artística, generalmente, como narrador de historias.

Roman Gubern lo resume así: “[...] el modo de representación cinematográfica se ha basado históricamente en una apropiación muy selectiva y funcional de ciertas aportaciones previas de las artes plásticas (pintura y fotografía, principalmente), de las artes del espectáculo y de las artes narrativas”.<sup>43</sup> El cine tomó la expresión de la fotografía, del teatro el espectáculo y

---

<sup>40</sup> Roland Barthes, *et. al., op. cit.*, p. 25

<sup>41</sup> Ricci Bitti, *et. al., op. cit.*, p. 26.

<sup>42</sup> Gerardo Fulgeira, “Imagen y conciencia del guionista”, en *Otro cine*, no. 5, p. 55.

<sup>43</sup> Roman Gubern, *La mirada opulenta*, p. 264.

de la novela las estructuras y convenciones narrativas; pero aun siendo deudor de estos elementos, es algo distinto a ellos.

### 1.2.2. Del documental a la narración

Desde la primera función por la que se cobró la entrada para ver el cinematógrafo de los hermanos Lumière<sup>44</sup>, el 28 de diciembre de 1895, el cine fue utilizado para retratar gente, ciudades, acontecimientos, es decir, nació para registrar la realidad.

La primera cinta donde se cuenta una historia es *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*) de los Lumière filmada en 1896, donde se demostró la capacidad de narración en el cine. Los hermanos de Lyon siguieron explotando esta veta del relato en imágenes en otros filmes como *El falso lisiado* o *Jugadores de cartas*.

Hacia 1897, George Méliès aplicó las técnicas narrativas del teatro en sus filmaciones y la utilización del cine pasó de registrar escenas de la vida real a contar historias dramatizadas de ficción.

No obstante existen imprecisiones en cuanto a la fecha exacta, un formato de guión, muy cercano al que conocemos actualmente, con diálogos y notas teatrales, data de 1900. Existen teorías contrarias a ésta, por ejemplo, Michel Chion afirma de la existencia de guiones “de algunas películas producidas por Edison hacia 1895, aunque no sabemos si se trataba de una descripción posterior para un catálogo destinado a colocar la mercancía o del texto que sirvió para rodar la película. En cualquier caso, incluso los primeros documentales de los hermanos Lumière se rodaban normalmente siguiendo un texto y más aún las películas de trucaje de Méliès, cuyos ‘efectos especiales’ exigían una minuciosa preparación”.<sup>45</sup>

Resulta lógico pensar en este mago como el precursor porque sus realizaciones requerían de un control de los saltos de cámara. Por ello, se menciona que “el primer filme del mundo elaborado a partir de un guión fue *Escatmage d'une Dame chez Robert-Houdin* (*La desaparición de una dama en el Teatro Robert-Houdin* (1896))”<sup>46</sup>, el cual no era escrito, sino dibujado.

También podemos mencionar como antecedente del guión actual, el texto que acompañaba las proyecciones, leído en vivo por un comentador. El incremento en la duración de las películas a veinte minutos hizo manifiesta la necesidad de contar con un texto previo hacia 1908.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Por su parte, Thomas A. Edison intentaba competir con su kinetoscopio, una cámara donde, tras depositar una moneda, se podían ver imágenes a través de una mirilla. Y aunque la perspectiva de este invento significaba la concepción de la visión individual, el asombro por el nuevo invento se daría en grupos (aún en las condiciones austeras ofrecidas por los primeros salones de proyección).

<sup>45</sup> Michel Chion, *op. cit.*, pp. 85.

<sup>46</sup> Harie-Hélène Méliès, en dossier *100 años de cine*, Cineteca Nacional, diciembre de 1995, p. 19.

<sup>47</sup> Martha Vidrio, *Escribir para el cine*, p. 24.

En los inicios del cine, la guía de un filme constaba de una idea general sobre un relato, apenas unas líneas que describían la trama a realizarse.

### **1.2.3. El cine como industria**

La diseminación del invento, a través de la compra y expansión de patentes, logró llegar al nivel de la producción industrial de filmes. En 1909, Estados Unidos ya sistematizaba la creación de películas. Para ese entonces, dice Pat McGillian, “las bases de la forma que había de tener el guión ya se habían sentado en las películas mudas y, como prueba de ello, en los desvanes y archivos hay muchos guiones elaboradamente detallados que se hicieron para las películas clásicas de DeMille, Von Stroheim, Griffith y otros”.<sup>48</sup>

Sin embargo, no era lo más común filmar con base en un desglose anticipado de imágenes y diálogos, se escribían algunas secuencias, *gags*, sinopsis, no guiones completos. “Conforme los filmes se fueron haciendo más largos y las historias más complejas, surgió la necesidad de ordenar los elementos narrativos de la cinematografía. Correspondió a David W. Griffith el honor de acuñar el concepto guión [más específicamente *screenplay*: obra para la pantalla] para denominar al texto escrito expresamente para la realización de un filme dramático. A partir de ese momento, la actividad del guionista adquirió legitimidad propia.”<sup>49</sup>

Del mismo modo, la forma de elaborar guiones fue cambiando. En un principio sólo la trama de la historia podía servir como plan de producción, pero los realizadores se dieron cuenta que era mejor aprovechar el lugar donde se filmaba en vez de seguir el orden de la historia, además de esta forma se abarataban los costos de la filmación. La historia se enumeraba en planos y se resolvía en el montaje. Un guión bien preparado aseguraba entonces se incluyeran todas las partes de la historia y el montaje apoyaba que la estructura narrativa del relato fuera clara.<sup>50</sup>

Así, mientras cineastas como Griffith rodaban prácticamente con la historia en su mente (como lo hizo para *Intolerancia*, 1916), realizadores como Thomas H. Ince trabajaban con guiones minuciosos elaborados hasta el detalle para controlar las películas rodadas por otros directores en su empresa Inceville. Por su parte, Friedrich Wilhelm Murnau y Vsevolod Pudovkin dibujaban los encuadres antes del rodaje.<sup>51</sup> Lo que podría significar el antecedente del *story board*.

### **1.2.4. El cine mudo y las implicaciones técnicas del cine sonoro**

Los primeros guionistas provenían de una formación cercana a las letras. Más adelante, en Estados Unidos, surgió la contratación de guionistas por ocho horas diarias, como cualquier otro trabajador, orillando a contratar también a personas con reciente instrucción en la escritura de guiones. Seguramente en un ambiente

---

<sup>48</sup> Pat McGillian, *Backstory: conversaciones con guionistas de la edad de oro*, p. 9.

<sup>49</sup> Maximiliano Maza Pérez, *op. cit.*, p. 58.

<sup>50</sup> Jane Staiger, *et. al*, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, p. 138.

<sup>51</sup> Enciclopedia Temática Planeta, *Literatura universal, cine: técnica e historia*, p. 354

donde los escritores poseían pocos conocimientos cinematográficos, lo que entregaban eran sólo sinopsis. Los guionistas no tuvieron el derecho de aparecer en los créditos de la pantalla, sino hasta 1912.<sup>52</sup>

En la época del cine mudo, las historias se escribían sin diálogos, por ello era más sencillo cambiar el sentido de una toma al insertar los rótulos que funcionaban como parlamentos de los actores en distintas secuencias y explicaban las acciones y sus estados de ánimo. La historia se podía escribir sobre la marcha.

Ya desde entonces se adaptaban los grandes clásicos de la literatura, aunque la creación del derecho de autor, en 1910, hizo esta práctica menos conveniente para los estudios porque dependiendo de la obra tenían que pagar una cantidad si ya estaba registrada. Entonces, comienza la creación de guiones originales, al mismo tiempo que la caza de temas en el teatro y otras publicaciones.<sup>53</sup>

La enseñanza de este oficio obtuvo mayor relevancia cuando los norteamericanos consideraron la escritura de guiones como técnica aprendida con base en el estudio y la práctica. Así, desde 1915, se comenzó a impartir una clase de guión en la Universidad de Columbia de Nueva York.<sup>54</sup> Además de su enseñanza en escuelas, surgieron cursos por correspondencia y manuales, que aleccionaban a interesados en pertenecer al oficio cinematográfico, a través de la escritura de guiones.

En 1927 surgió la primera película con sonido, *El cantante de jazz* (*The jazz singer*), la cual modificó radicalmente la manera de hacer cine. En Estados Unidos las nuevas grandes empresas en un principio exhibían películas, continuaban con su distribución y más tarde las producían. Se crea el sistema de las llamadas *majors*, conocidas también como *Big Five*: la *Paramount*, la *MGM*, la *20th Century Fox*, la *Warner Bros* y la *RKO*; otras compañías más pequeñas tenían también su lugar dentro de la industria: la *Universal*, la *Columbia* y la *United Artists*. Este sistema dominó la producción de películas en Estados Unidos, desde los años veinte hasta los cuarenta.<sup>55</sup>

A partir de la inclusión del sonido, se modificaron "drásticamente los alcances de la improvisación en el rodaje y, consecuentemente requirió una preparación cuidadosa [...] El montaje se hizo más preciso y, sobre todo, comenzó a hacerse necesaria la colaboración de especialistas para la elaboración de diálogos y la estructura más acabada de la narración".<sup>56</sup> Esta evolución tecnológica no sólo consolidó el sistema de los grandes estudios, sino también aportó nuevas reglas para la escritura de guiones y provocó el reconocimiento de la importancia del trabajo del guionista.

---

<sup>52</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 86.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 91

<sup>55</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 26 y 27.

<sup>56</sup> Simón Feldman, *op. cit.*, p. 17.

Para estabilizar la grabación del sonido y evitar fallas en la pista sonora, la velocidad de la cinta cambió de 16 o 18 imágenes por segundo a 24; entonces para evitar sonidos ambientales se construyeron foros y estudios insonorizados, evolucionando las escenografías que imitaban al exterior y el decorado en general.

Con este avance tecnológico, el guión ya no podría sufrir cambios en el momento y los diálogos deberían estar escritos. Con la llegada del sonido el guión toma mayor fuerza y forma porque el cine hablado “exigía de los actores que leyeran, ensayaran y pronunciaran diálogos precisos. Como el costo de la grabación no permitía la improvisación –tan común antes de 1925–, los guiones se hicieron inflexibles y sumamente ‘retóricos’”.<sup>57</sup> Sin embargo, mientras algunos escritores crearon argumentos sólidos, compactos y significativos, otros se vieron arrastrados hacia la explosión verbal.

La exactitud de los guiones precisaba que los escritores no sólo tuvieran conocimiento de las técnicas de la narración literaria, sino también del lenguaje cinematográfico, como el desglose detallado de tomas, planos, etc., útiles tanto para la filmación, como para el montaje.

En los años treinta, a pesar de que el texto fílmico se convirtió en un elemento indispensable para comenzar cualquier proyecto, los guionistas quedaron relegados ante los intereses comerciales de productores y directores, y las intervenciones de los actores en aras de su lucimiento. El oficio del guionista, entonces, se condicionaba a los gustos personales y caprichos de quienes controlaban los filmes, muchas veces, en detrimento de la historia.

Bajo el sistema de los *story departments* (departamentos de guionistas), los guionistas trabajaban en varios proyectos al mismo tiempo, y no obstante esto significaría una mayor producción y rentabilidad para los escritores, en realidad les quitaba independencia y les daba mayor control a los productores y ejecutivos. Entre 1948 y 1951, con la ley *antitrust*, las grandes compañías estadounidenses fueron perdiendo poder, y como consecuencia, los guionistas ganaron libertad, escribieron historias propias y las pudieron comercializar a través de agentes.<sup>58</sup>

### **1.2.5. Los movimientos cinematográficos mundiales**

Cuando en estos años la industria norteamericana era la dominante, en otros países también se estaban dando importantes cambios históricos (sociales, políticos y económicos) que definirían el futuro de sus respectivas cinematografías.

El cine en los años cuarenta fue sobre todo un escaparate crítico de las consecuencias de la II Guerra Mundial y tuvo que adaptarse a las condiciones que

---

<sup>57</sup> James F. Scott habla de una tendencia *retórica* de algunos guionistas por concentrar la mayor parte del argumento en los diálogos, que son los que articularan y resolverán los conflictos temáticos del filme. Inclínación inspirada en el teatro. Véase James F. Scott, "Guiones y guionistas: Un proceso inconcluso", en V. Pudovkin, S. Eisenstein, et. al., *El guionista y su oficio*, pp. 141,143.

<sup>58</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 29 y 89; Martha Vidrio, *op. cit.*, p. 27.

dejó la posguerra. Surgirían entonces movimientos que plasmarían los intereses particulares de cada país.

En Francia, por ejemplo, surgió *el realismo poético* durante la década de los treinta (una época de crisis económica donde en Francia tuvo lugar una preocupación por los temas de compromiso social), de la mano, entre otros, de Jean Renoir, y que daría pie una década después a otro movimiento fundamental en la historia del cine: el *Neorrealismo italiano*, que plasmó las devastaciones bélicas y buscó dar testimonio de los sectores más desprotegidos, la desocupación y la miseria.

Las películas del *Neorrealismo italiano* se caracterizarían por rodarse en exteriores (orillados por la ausencia de medios y foros) y por utilizar actores no profesionales. Buscaba estar entre el relato y el documental. En consecuencia, al abordar las historias de manera informal los guiones se construyeron sin tanto rigor.

Los directores más representativos de este movimiento fueron Luchino Visconti (realizador que se caracteriza por trabajar con adaptaciones literarias), Roberto Rossellini, y Vittorio de Sica (quien hizo una importante mancuerna con el guionista Cesare Zavattini).

Otra de las cinematografías inspiradas en el realismo —escenarios naturales, actores no profesionales, historias causales—, fue la española, con representantes ilustres como Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

En los últimos años de la década de los cincuenta y principios de los sesenta surgió en Francia la llamada “Nueva Ola” (*Nouvelle vague*), opuesta al sistema de estrellas hollywoodense. Este grupo —representado principalmente por Jean Luc-Godard, Alan Resnais, François Truffaut, Claude Chabrol, Louis Malle y Eric Rohmer— se alejaba del proceso de producción industrial de Estados Unidos al filmar películas con poco presupuesto y donde toda la responsabilidad creativa recaía en el director. Con él se creó el concepto “cine de autor”, el cual otorgaba todo el reconocimiento de la obra cinematográfica a una sola persona, a pesar de ser una labor colectiva.

Aunque el cine italiano también se basaba en la improvisación, fue el impulso antiacadémico y la búsqueda de innovaciones estéticas de la nueva ola los que extremaron la técnica de espontaneidad ante la cámara —sobre todo, de 1954 a 1959— dado que “[...] el azar es un hecho presente en el curso del rodaje [más si se filma en locación] y el talento del director reside en saber utilizarlo en beneficio a la película”.<sup>59</sup>

Los guionistas no escaparon de esta situación y el guión se sustituyó por anotaciones que, en muchas ocasiones, eran modificadas al momento de filmar. Al

---

<sup>59</sup> Enciclopedia Temática Planeta, *op. cit.*, p. 354.

mejorar los equipos técnicos y hacerse más ligeros para su traslado, como la cámara o el equipo de iluminación, los gastos en foros y decorados disminuyeron porque entonces se pudo filmar con mayor facilidad en locaciones naturales, convirtiendo en innecesario el uso de un texto organizador de la producción de un filme.

En general, entre la década de los cincuenta a los sesenta surgieron otros movimientos en Europa y Latinoamérica: por el cine británico, el *Free Cinema*; en el cine alemán, *Nuevo Cinema Alemán*; el *Cinema Novo*, en Brasil; y el *Nuevo cine latinoamericano* en Colombia, Cuba, México y también Brasil. Todos ellos a partir de la necesidad de los cineastas por inyectar a la cinematografía que les correspondía su visión del mundo y del propio país, pero sobre todo por la exigencia creativa de proporcionar un respiro de nuevas temáticas.

Destaca que entre los años sesenta y setenta hubo una tendencia en la cinematografía mundial por generar sistemas de apoyo económico para las películas y guiones de calidad. Además, surgieron directores y guionistas con nuevas y diversas temáticas que perdurarían, florecerían y serían base de los movimientos y estilos fílmicos actuales.

En Europa destacaría la obra de importantes cineastas: En Italia Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini (quien se concentró en la adaptación literaria) y Bernardo Bertolucci; en España Carlos Saura, Vicente Aranda y Rafael Azcona; de Suecia, Ingmar Bergman; en Gran Bretaña Stanley Kubrick –quien a pesar de ser estadounidense, prefirió producir muchos de sus filmes con capital británico y en locaciones de ese país-, Lindsay Anderson, Tony Richardson o Karel Reisz; en Alemania, Werner Herzog, Wim Wenders y Volker Schlöndorff (quien también trabajaría mucho con adaptaciones literarias).<sup>60</sup>

En Latinoamérica sobresalen Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos y Ruy Guerra, en Brasil; Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Octavio Gómez y Humberto Solás, en Cuba; y Leopoldo Torre Nilsson, Fernando E. Solanas y Octavio Getino, en Argentina.

En general, directores y guionistas hicieron uso del guión para organizar estas producciones que darían pie a las diversas versiones del cine mundial y no en pocas ocasiones, los argumentos estarían basados en obras literarias.

### **1.2.6. Las superproducciones y el cine de hoy**

Mientras esto sucedía en Europa, en Estados Unidos surgían las superproducciones con temas históricos y bíblicos como *Los Diez Mandamientos* (Cecile De Mille, 1956), *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) o *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), que compitieron con la televisión cuya aceptación iba en aumento. En este caso, al cambiar los argumentos, el relato tuvo que adaptarse a

---

<sup>60</sup> Otros cineastas sobresalientes son: Wajda, Munk, Zanussi o Roman Polanski (Polonia); Meszaros, Gabor, Szabo y Jancso (Hungria); Milos Forman, Menzel, Nemeč (Checoslovaquia); Kozintsev o Txujrai (URSS).

las nuevas condiciones, a los intereses de los directores y a los avances de las recientes tecnologías.

Invariablemente, el cine norteamericano fue ganando paso e imponiendo sistemas de hacer cine. Aún cuando hubo directores más inclinados por el cine independiente y de vanguardia, con intereses creativos, culturales e introspectivos (como John Cassavettes, Mike Nichols, Arthur Penn), en general surgieron producciones de gran inversión.

Las superproducciones se caracterizarían entonces por los efectos especiales y los grandes presupuestos.<sup>61</sup> El avance tecnológico requirió una mayor movilización de recursos humanos para la realización fílmica. En consecuencia, el texto cinematográfico tendría un papel importante y sería imprescindible para la organización de un rodaje.

Entre los años setenta y ochenta, otros directores que llamaron atención por su estilo personal fueron Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma o Tim Burton. También resalta la comedia melodramática con Woody Allen. En general, se sabe que estos realizadores trabajan con un texto cinematográfico.

Para los años noventa siguen sobresaliendo las grandes producciones estadounidenses como *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1994) y sus respectivas secuelas,<sup>62</sup> filmes sobre desastres naturales como *Titanic* (James Cameron, 1997); y ficciones virtuales como *The Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999). Destacan producciones francesas como *Dobermann* (Jan Kounen, 1996) y chinas como las de Zhang Yimou con *Héroe* (2002) y *La casa de los cuchillos voladores* (2004).

En los siguientes años continúan las adaptaciones literarias, entre las que destacan *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001) o *Harry Potter* (Chris Columbus, 2001) así como sus respectivas secuelas; y la adaptación de cómics, por ejemplo, *Spiderman* (Sam Raimi, 2002) o *Superman* (Bryan Singer, 2006).

Pero frente a estas grandes producciones también sobresalen historias y cineastas con otros cortes narrativos. En EU han llamado la atención guionistas como Charlie Kaufmann con filmes como *¿Quieres ser John Malcovich?* (1999) o *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004); o un cine de violencia como *Tiempos Violentos* (1994) y *Kill Bill* (2002), ambas de Quentin Tarantino.

En otras partes del mundo se presentan distintas opciones: Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Benito Zambrano y Fernando León, en España; Roberto Benigni y Nanni Moretti, en Italia; Jean-Pierre Jeunet, en Francia; Mike

---

<sup>61</sup> A finales de los años 70 sobresalieron filmes como *La guerra de las galaxias* (1977, George Lucas), -que con sus respectivas secuelas se llegarían a convertir en una película de culto- o *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977) y E.T. (1981), ambas de Steven Spielberg, director que se convertiría en uno de los máximos representantes del género de ciencia ficción y de efectos especiales.

<sup>62</sup> Este filme sobresalió gracias a la tecnología en animación respaldada por Estudios tales como Disney, Fox, Pixar y Dreamworks y que hoy en día siguen generando productos de gran demanda.

Newell, Ken Loach y Jim Sheridan, en Inglaterra; Lars von Trier y el movimiento *Dogma 95*, en Dinamarca; Theo Angelopoulos, en Grecia; Aki Kaurismäki, en Finlandia; Abbas Kiarostami, por Irán. En Latinoamérica, hasta el día de hoy, destacan Eliseo Subiela, en Argentina; Walter Salles y Fernando Meirelles, en Brasil; Victor Gaviria, en Colombia; sólo por mencionar algunos. Del continente asiático sobresalen cineastas como Takeshi Kitano de Japón o Wong Kar Wai y Zhang Yimou de China.

Todos ellos directores, o directores-guionistas, que además de ser premiados en distintos festivales, han enriquecido a la cinefilia mundial con sus propuestas y estilos únicos, y han encontrado en el texto cinematográfico una guía y un orden.

### **1.2.7. La posición del guión**

El aspecto narrativo modificó profundamente el uso y la orientación del cinematógrafo; a partir del desarrollo de una historia, surge el guión en sus dos dimensiones: tanto como elemento de organización y planeación, como relato ordenado en secuencias con una lógica narrativa.

Según Roman Gubern, el cine de ficción narrativo es el resultado de la mezcla de la expresión fotográfica, del teatro como espectáculo y del paralelismo en la narración de acontecimientos de la novela. Al mismo tiempo, señala tres etapas en la historia del cine, vinculadas con estas tres expresiones artísticas: en el primer periodo, bajo la influencia de la fotografía, predomina el cine documental (un solo encuadre, profundidad de campo); en la segunda fase se observa el peso de las técnicas y procedimientos teatrales, sobre todo en las obras de Méliès; y, por último, la narración literaria brinda al cine, en la tercera etapa, nuevas formas de contar una historia.<sup>63</sup>

Como se puede deducir, en todo este proceso el guión va sufriendo cambios, va evolucionando de la mano de las perspectivas narrativas descubiertas por el cine, de los avances técnicos y las variaciones del medio y el lenguaje cinematográfico. Lo que hace difícil la existencia de un formato específico o de reglas para escribir un texto fílmico.

La variedad de métodos para escribir guiones también se ve afectada por los imperativos a los que se somete el cine como industria, “las exigencias industriales tienen en cuenta la necesidad de una planificación que descarte totalmente las modificaciones posteriores o las lleve a su mínima expresión; las necesidades creativas requieren, por el contrario, una gran libertad de decisión en el momento de poner en ejecución la escena imaginada”.<sup>64</sup> Pero en ambos casos será conveniente prever y estructurar bien los textos, tanto en el sentido económico para evitar los gastos innecesarios, como en el sentido creativo, para lograr una buena estructura en la historia.

---

<sup>63</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 264.

<sup>64</sup> Simón Feldman, *op. cit.*, p. 19.

El guión es fundamental en la organización de un proyecto, además de darle forma concreta y codificada al relato, proporciona la base para el desarrollo de la realización. Como hay tanto en juego, no se aceptan de buena gana los cambios de última hora o las improvisaciones.

Desde la llegada del cine sonoro, el guión se impuso como una herramienta de apoyo ante los elevados costos de producción que resultaron de los avances técnicos que iba sufriendo el cine. Así se fue generalizando poco a poco la práctica de un guión escrito previo al rodaje.

### **1.3. El oficio del guionista**

El guión es la base de la filmación de una película y el guionista es el responsable de elaborarlo. Con un buen guión, un rodaje podrá ser llevado con éxito. Por ello, el presente estudio explora el papel del escritor del texto cinematográfico, así como su importancia en el medio fílmico.

#### **1.3.1. La autoría**

Las películas son un esfuerzo colectivo donde colaboran varias personas, sin embargo quienes encabezan, por lo general, la realización de un filme —y cuyos créditos son los principales en la pantalla— son el director, el guionista, el productor, el fotógrafo, el músico, el editor y los actores. Específicamente, el guionista es la persona que se encarga de realizar el texto a plasmarse en una pantalla de cine, es quien construirá el pilar, la guía durante el rodaje.

En cuanto a la autoría y jerarquización en una película, existe la discusión de si ésta pertenece al director o es del guionista. Hay quien considera que el primero es la base, como Víctor Hugo Rascón Banda, para él “las películas son de los directores y el guionista no es más que un colaborador al servicio de una idea”.<sup>65</sup>

Otros puntos de vista ubican al escritor del texto fílmico como fundamental en la creación de la obra cinematográfica. Para Guillermo Arriaga los escritores son también autores de las películas: “siempre he defendido la autoridad del escritor en una película al mismo nivel que la que tiene un director, yo creo que es un trabajo de creación autoral del mismo valor que el de cualquiera que participa en la película [...] me entristece que alguien trabaja cuatro años [por ejemplo] haciendo una película, escribiéndola, poniendo tu corazón, tus vivencias más íntimas, tus intestinos y nadie sepa quién fue el que la escribió como si la obra fuera del director solamente”.<sup>66</sup>

Arriaga no se conforma con ser considerado sólo un guionista porque para él esta definición lo reduce a ser una guía, y esto no le hace justicia a la labor y entrega que conlleva escribir un guión. Prefiere el título de *screenplay*, es decir, un escritor de obras para el cine y cuyos textos pertenecen a un corpus de autor. (Sin

---

<sup>65</sup> Víctor Hugo Rascón Banda, Prefacio, Cuadernos de Cine, Guión *Playa Azul*

<sup>66</sup> Guillermo Arriaga, en entrevista en el programa *Conversando con Cristina Pacheco*, canal 11, 5 de agosto de 2005.

embargo se aclara que sin distinción seguiremos refiriéndonos a él como un guionista, porque sin alterar el concepto, es el oficio al cual pertenece en el cine).

Existirá quien comparta un poco de ambas ideas, como Julio Diamante al decir: "el trabajo del guionista es siempre importante, generalmente discutible, rara vez discutido, frecuentemente olvidado [...]. Generalmente discutible porque, aún suponiendo que el guión pertenezca a una sola persona, la autoría se atribuye sistemáticamente al director, que es quien da la forma última a la obra cinematográfica [y cuya tarea será decisiva en el desarrollo del film]".<sup>67</sup> En tanto reivindica el papel del escritor del texto cinematográfico, subraya que finalmente el realizador es o debe ser el principal autor de una película.

Diamante compartía con el director norteamericano John Huston la idea sobre cómo el dirigir es la extensión de lo escrito. Se sigue escribiendo al darle expresión a las letras a través de las imágenes. Además, el director tiene la libertad para decidir qué elementos en el guión pueden añadirse o cuáles eliminarse.

Jean Mitry se contradecía al apuntar en un principio que cronológica y dramáticamente el guionista tenía la ventaja para imponerse. Después ubicaba al autor entre el director, el guionista o el dialoguista, en tanto imprimiese su carácter y personalidad en un filme; para concluir como una película es del director porque él le da la forma final y reorganiza a su modo el trabajo de los demás colaboradores y sólo el guionista podría ser el creador cuando él mismo realizara la obra fílmica.<sup>68</sup> Concordamos con él cuando dice que lo más cercano a un verdadero autor lo otorgaría la relación como unidad creadora del director y el guionista.

Aldo Monelli confirma esta posición sosteniendo que no hay discusión en la autoría si el inventor del tema hace el guión. Aunque establece que el guionista debe saber que su obra, es decir el guión del cual él es autor, es aportada a otra obra, la película, de la que el director es el autor.<sup>69</sup> Visión que confirma al realizador como el de mayor jerarquía en un filme como producto final.

Aún cuando esta idea sea la más generalizada, al ser un filme el producto de un trabajo colectivo, resume la controversia de quién es su autor, si bien en algún momento puede sobresalir el trabajo individual, la personalidad del director, del guionista o de ambos. La autoridad en un filme dependerá de las circunstancias de cada producción.

Seguramente en los casos donde un escritor de guión pueda fungir como director o hasta productor de una película, su autoridad tendrá más peso y por tanto mayor influencia para impulsar un filme, no obstante, al trabajar con otros expertos jamás deberá ignorar darles su lugar

---

<sup>67</sup> Julio Diamante, *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*, p. 100.

<sup>68</sup> Jean Mitry, *La Estética y Psicología del cine*, pp. 28, 29, 37.

<sup>69</sup> Aldo Monelli, *op. cit.*, p. 28

### 1.3.2. La instancia narrativa

Antes de definir cuál es la instancia narrativa, es necesario aclarar el tipo de narración que el texto categoriza de acuerdo a la mayor o menor presencia del narrador. Platón distingue como *mímesis* (imitación-representación) a la acción de contar los hechos de un relato a través de los diálogos de los personajes sin un narrador presente y evidente en el texto; y como *diégesis*, la parte donde se advierte la existencia de un poeta que participa en la narración y cuenta la historia en su propio nombre sin hacernos creer que es otro el que habla.<sup>70</sup>

En sentido general, las teorías miméticas conciben la narración como la representación de un espectáculo, al hecho de mostrar aplicado a cualquier medio (cinematográfico, teatral, literario). Por su parte, las teorías diegéticas conciben a la narración como una actividad verbal, literal cronológicamente, basada en el hecho de contar y que puede ser oral o escrito.

Superficialmente, se podría pensar que el cineasta se limita a mostrarnos una “realidad”, como si la registrara objetivamente, con ayuda de la cámara en un escenario de representación (para Julio Diamante el cine es mimesis: reproducción, representación, imitación, expresión). El mismo Frank Baiz Quevedo localiza al guionista en el *showing* (que muestra y se opone al *telling*, que cuenta), quien se supone observa las cosas detrás de una cámara.<sup>71</sup>

Es decir, al estar generalmente oculto, el narrador podría parecer una representación mimética, a lo que Christian Metz responde que sólo se trata de un enmascaramiento.<sup>72</sup> El filme puede presentarse a sí mismo como historia porque pueden presentarse los hechos sin que intervenga un hablante, pero es en el discurso donde el narrador da a conocer los acontecimientos. Según Metz “el film tiene una dimensión enunciativa en virtud de las intenciones del cineasta, las influencias que éste ejerce sobre el público, etc., aunque generalmente el filme se presenta a sí mismo”.<sup>73</sup>

Pero Metz antropomorfiza a la cámara y la establece como un agente invisible del discurso, aclarando como al espectador (o lector) le gusta sentirse quien cuenta la historia. André Gaudreault y Neira Piñeiro mencionan que la cámara con simples movimientos, al organizar los elementos en un encuadre puede intervenir en la percepción del espectador forzando y dirigiendo su mirada a través del espacio de ficción. En este caso, el sujeto de enunciación sería el director, el fotógrafo o el camarógrafo, vía la cámara.<sup>74</sup> Neira también establece que la

---

<sup>70</sup> Otras denominaciones para estos regímenes o discursos son: Henry James distingue *telling* y *showing*. Benveniste habla de historia y discurso. Genette de relato de acontecimientos y relato de palabras; en el caso de texto fílmico, se ha distinguido la narración mimética y la diegética (Bordwell) [quien menciona a Platón distinguiendo a la *mímesis* como la forma narrativa imitativa (el drama) y a la *diégesis* como la forma simple o pura narrativa]; y, la mostración y la narración (Gaudreault) o la narración impersonal y personal [O Benveniste con enunciado y enunciación]. José Luis Sánchez Noriega, op. cit., p. 85.

<sup>71</sup> Frank Baiz Quevedo, *Nuevos instrumentos para la escritura del guión*, p. 14, 15.

<sup>72</sup> Más adelante confirmaremos que no se limita a mostrar el mundo, sino ofrece interpretaciones de esa realidad representada y busca influir de alguna forma en el oyente.

<sup>73</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, p. 22.

<sup>74</sup> André Gaudreault y Francois Just, *El relato cinematográfico*, p. 34; María del Rosario Neira Piñeiro, op. cit., pp. 66-69.

instancia narrativa puede relacionarse con el montaje, el cual organiza la sucesión de planos y configura la narración de un filme.

David Bordwell afirma que ciertamente cada plano y cada corte presentan huellas de la dirección del autor pero no deberá privilegiarse el trabajo de la cámara sobre las demás técnicas fílmicas, porque también tienen una función narrativa otros elementos del filme, como el habla de los personajes, su gesticulación, la iluminación, el decorado, la música, cualquier sonido y, en general, todo aquello por comunicar. Es importante darle un peso equilibrado a lo visual y sonoro porque de ambos sistemas se obtienen alcances narrativos.

En resumen –como menciona Bordwell–, la diégesis no se limita a la existencia de alguien que encuadra la acción y son igual de importantes otras técnicas fílmicas como la sonora, pero al mismo tiempo se deberá evitar darle primacía a éstas.

Lo que se presente en la ficción de una película es la diégesis, fuera o dentro de ella. Pero la dinámica comunicativa dependerá también de la percepción del espectador con respecto a su experiencia de “estar” o “ser” parte del cine y esta diferencia se establece no sólo por el conocimiento del espectador sobre el lenguaje cinematográfico, sino también por su edad, origen social y el periodo histórico que vive.<sup>75</sup>

Con base a lo anterior, no deben confundirse la autoría con la instancia narrativa en una película. Pero ¿quién cuenta los acontecimientos de la historia de un filme? En general, la teoría fílmica clásica apunta a que es el director quien decide qué contar y mostrar cuando presenta a través del ojo de la cámara ciertos aspectos elegidos por él. Vsevolod Pudovkin decía que el lente representa al observador de la acción, el ojo del director, y por tanto éste se identificaba con el narrador. Christian Metz, por su parte, identificaba a la cámara con el espectador – el consumidor del relato– otorgándole el papel de narrador.<sup>76</sup> Pero la cámara es sólo un instrumento para la construcción del relato.

El autor crea al narrador para relatar su historia y lo utiliza para hacerse oír. Por tanto, el narrador es una figura intermedia entre el autor y el lector/espectador. Como ser de ficción, la instancia narrativa puede identificarse con un personaje de la historia o no, manifestar o disimular su presencia, pero “[...] no puede ser confundida con los responsables empíricos del film (director, guionista, productor...)”.<sup>77</sup> La instancia narrativa va a ser la fuente a través de la cual el autor emitirá su relato.

Entonces, el narrador sería la instancia narrativa, la voz que emplea el autor implícito para contar el relato o presentar el mundo ficcional al espectador a quien estimula su imaginación. En un filme, un narrador puede no aparecer porque la

---

<sup>75</sup> Gaudreault A. Jost, *op. cit.*, p. 51-52.

<sup>76</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, pp. 9, 22.

<sup>77</sup> María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p. 61.

imagen muestra lo que sucede, pero la historia no se cuenta sola, existe alguien que lo hace (diferencia entre mimé시스 y diégesis).<sup>78</sup> Aunque la presencia del narrador se reduzca al mínimo, es ineludible su existencia, siempre hay quien conduce la narración del filme.

David Bordwell iba más allá de las teorías dedicadas a identificar como narrador de un filme a un personaje dentro de la historia que describa los sucesos, participa dentro de la historia y se presenta físicamente, a quien describe pero no lo vemos (por ejemplo, a través de la voz en *off*), o a la figura artística quien decide qué percibiremos. Para él lo ideal es que el espectador construya al narrador, de acuerdo a ciertos factores de la historia y a la preparación mental del espectador. No se trata de un narrador que crea la narración, sino de una narración que crea al narrador.<sup>79</sup> Para Bordwell, el relato introduce al narrador de forma explícita.

Asumiendo entonces que la instancia narradora no es unitaria, más bien abstracta, el narrador “[...] responsable de la comunicación de un relato fílmico, podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas”.<sup>80</sup> Es decir, el narrador maneja los recursos cinematográficos: las imágenes, los diálogos, la música, el montaje, etc.

En el siguiente apartado se desarrollará la concepción sobre la interpretación conveniente con la dinámica del narrador en la diégesis. Hasta aquí se ha hablado sobre la instancia narrativa pero sin intención de profundizar debido a que el objeto de este estudio es el guionista y su presencia real en la conformación de un filme.

### **1.3.3. El guionista al servicio del director**

Si bien nuestra postura se basa en la inexistencia de una regla general sobre quién tiene más peso en una película, resalta el criterio de que el director posee mayor poder sobre el guionista, al ser aquél responsable de otorgar el toque definitivo al filme.

Para Jean Claude Carrière el guionista, al trabajar con el director compartiendo ideas, debía olvidar parte de su ego, poseer la cualidad de la humildad, debía saber “que de todas maneras la película va a ser del director, [...] que el destino del guionista es desaparecer, ver su nombre olvidado, deformado, no mencionado. Eso es parte del trabajo”.<sup>81</sup> Declaración curiosa de un escritor de textos cinematográficos de gran reconocimiento.

---

<sup>78</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, pp. 84-87.

<sup>79</sup> David Bordwell, *op. cit.*, p. 62.

<sup>80</sup> André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 63.

<sup>81</sup> Susana Cato y Rosario Manzanos “Jean Claude Carrière, guionista de los grandes directores”. *Proceso*, p. 66.

William Goldman poseía esa humildad referida por Carrière. Aún después de haber disfrutado de gran éxito como guionista en la industria hollywoodense, para él la “superestrella” era el realizador, ya que un escritor de guiones no detentaba la suficiente influencia como para impulsar una película. No le interesó ser productor y/o director, o tener más poder del otorgado. Aunque comentaba también de la relación de discordia entre directores y guionistas, por un lado, la frustración de los primeros por su incapacidad para escribir, por otro, el deseo secreto de los segundos por dirigir:

“Intento ser una ayuda, y si hay alguna razón para que me acerque obviamente lo haré; pero mi norma es no hacerlo porque en mi opinión: a) normalmente para cuando se empieza a rodar yo ya he hecho mi trabajo lo mejor que he podido y b) estoy ya trabajando en alguna otra cosa, y creo que soy una perturbación para los actores [por quien hasta podía cambiar los diálogos, pues para él éstos aportaban la emoción en un filme]. Todos lo elogios de las positivas estaban dirigidos al director, a los actores... esto es lo que quiero decir. Sí, la escritura de guiones es trabajo basura”.<sup>82</sup> Para Goldman, el trabajo basura significaba que cuando un escritor ha realizado un buen trabajo, al final pasa inadvertido.

No obstante la actitud afable de este guionista ante un director, aceptaba la importancia de su cargo y el reconocimiento del mismo por parte de la producción, aunque para la mayoría de la gente lo importante es el resultado de la película terminada, no el papel del guionista.

En México puede variar el sistema, porque así como un director con poder puede elegir su proyecto y la historia a filmar, también puede decidir el productor(es) el encargado de financiar la historia, coartando así la libertad creativa del escritor en aras de un producto que funcione comercialmente. (Respecto al apoyo e impulsos que los guionistas obtienen en México se hablará en los capítulos correspondientes).

Una escritora de guiones como Paz Alicia Garcíadiego respeta las posiciones, porque aún cuando hace una perfecta mancuerna con el director Arturo Ripstein, acepta que el trabajo del guionista está escondido detrás de la figura del director, pero este caso no se trata de un sometimiento, sino de una decisión propia por acatarse a lo que corresponde al oficio, es decir el texto, las palabras, y no más allá de eso.

Existe también quien se resiste a someterse a un control y busca trabajar en proyectos donde él sea un participante activo, como Guillermo Arriaga, quien opina: “es cierto que los escritores han sido maltratados, pero ha sido por su propia culpa, yo creo que el guionista debe decir: aquí estoy y esta es mi obra y la voy a defender”.<sup>83</sup> Claro que esta libertad dependerá de las condiciones de la

---

<sup>82</sup> William Goldman en John Brady, *El oficio del guionista*, p. 152.

<sup>83</sup> Roberto Garza Iturbide, entrevista a Guillermo Arriaga en “La vida hecha trizas”, publicado en la revista *Día Siete*, núm. 19, p. 28.

producción donde trabajará, de su relación con el productor y el director, del compromiso con el mismo texto. Además, no todos los guionistas pueden elegir los proyectos.

En general, es irrefutable el papel cumplido por el director y el productor de un filme y el respeto hacia la labor de ambos, que en algunos casos se comparte con una cierta sumisión. Si bien a veces pueden representar un “limitante creativo” para el escritor del texto fílmico, la diferencia radical entre ambos es que mientras el productor guía una operación colectiva, el director sí participa directamente en la creación del filme.

Un aspecto importante sería intentar un acercamiento entre el guionista y el director o el productor, es decir, la persona (o personas) encargada de filmar o guiar la realización de su historia. Estableciendo una comunicación podrían obtener grandes alcances creativos, en sentido argumental y visual. Pero aun cuando no se diera este contacto, el equipo de un filme, incluyendo al director, debe tomar muy en cuenta que en el guión comienza el trabajo de producción. De aquí surge la base para elegir actores, escenografía, efectos especiales, etc.

Carrière declara cómo algunos productores de acuerdo a una práctica mucho más europea, apoyan que el guionista trabaje lo más estrechamente posible con el director desde el principio de su colaboración. Sin embargo, “de hecho, no se concibe ninguna regla universal, y cada película aporta un nuevo tipo de relación, según se trabaje en tal o cual lengua, en tal o cual lugar, sobre tal o cual tema”.<sup>84</sup>

Más adelante se hablará de la relación entre el guionista y el director con los alcances y limitaciones que conllevan este enlace. Por el momento se busca aclarar como independientemente de la postura o nivel de participación alcanzada por los escritores del texto fílmico, la mayoría se preocupa por lo que sucede en sus guiones.

#### **1.3.4. El trabajo del guionista**

El trabajo del guionista consiste en elaborar el guión, la guía para la realización de una película. Él solo, sin ayuda de nadie, deberá ser totalmente responsable de construir el material que seguirá el director y en general, toda la producción de un filme. Su labor será producir el mejor guión posible, donde además de trabajar una idea, deberá cumplir con ciertos requerimientos técnicos.

Para Pudovkin el escritor solo presenta al guión como un simple esquema para quien realiza el acabado es el director, si bien la creación definitiva de éste es imprecisa, el guionista debe tener idea de la forma futura que tomará y así ofrecer un material adecuado capaz de poner al director en condiciones de crear un producto cinematográfico eficaz, por ello es la responsabilidad del escritor de guiones entregar al director una guía detallada del resultado visual.

---

<sup>84</sup> Jean Claude Carrière, *op. cit.*, p. 32.

Si se trabaja con un guión sólido, la filmación de la película estará bajo control, aún cuando el texto fílmico se modifique al exponerse en la pantalla. Porque a pesar de trabajar con versiones definitivas es probable que, de acuerdo a las condiciones de la producción de una película, surjan detalles susceptibles de cambiar en el momento de la filmación. Si se tiene una base consistente, se podrá evitar un mayor descontrol.

“El trabajo del guionista consiste en contar una historia y narrarla según lo requiere el argumento, debe cuidar la dramaturgia correspondiente, la caracterización de los personajes, crear las situaciones y peripecias necesarias para el desarrollo de la trama y describir o narrar en términos plásticos y dramáticos susceptibles de ser traducidos [por el director] al lenguaje cinematográfico”.<sup>85</sup> Es decir, debe establecer la estructura dramática y organizarla en un guión que tomará la forma futura de un filme.

El escritor del texto fílmico deberá tener la conciencia que lo que escribe se traducirá en términos visuales. “El guionista debe pensar con medios exteriores, visibles y prácticos. Debe habituar su imaginación a presentar toda idea en forma de sucesión de imágenes sobre la pantalla. Más aún debe aprender a dominar esas imágenes, y de entre todas las imágenes posibles, saber escoger las más convincentes y expresivas. Debe aprender a dominar la imagen como un narrador domina la palabra y un dramaturgo el diálogo y deberá excluir todo aquello que no sea filmable. [...]. El guionista tiene la necesidad de controlar siempre y en cada momento el diverso grado de intensidad de la acción”.<sup>86</sup>

El guionista debe cuidar los detalles de lo que se va a comunicar, como la expresión. Al tener la libertad de trabajar y elegir la historia, puede moldear la acción y los elementos de la estructura dramática.

En cuanto a estos elementos: “El guionista debe dar a los personajes algo que decir, pero también algo que hacer. Debe tener un buen oído para el diálogo, pero al mismo tiempo debe ser capaz de crear conflicto, mantener el suspenso y encontrar la solución o el desenlace a los problemas. Lo que debe conseguir es lo que se llama el ‘tratamiento fílmico’, es decir, una línea de acción y una serie de escenas dependientes entre sí. [...] Debe escoger y seleccionar las posibilidades dramáticas del material que tiene entre manos, para dar con el punto central de la trama, que es lo que ha originado la película”.<sup>87</sup>

El cine integra la imagen y el sonido, el guión cinematográfico posee ambas indicaciones, y el guionista es quien las organiza. Sin embargo, otro oficio aunado al del guionista es el de *dialoguista*, el encargado específicamente de lo que dirán los personajes, los diálogos, los cuales se remiten a las conversaciones sucedidas en un filme y que pueden ir hasta donde la imagen no llega.

---

<sup>85</sup> Martha Vidrio, *op. cit.*, p. 14.

<sup>86</sup> V. Pudovkin, S. Eisenstein, *et. al. op. cit.*, “El ABC del guionista”, pp. 12-13.

<sup>87</sup> James F. Scott en V. Pudovkin, S. Eisenstein, *et. al. op. cit.*, “Guiones y guionistas: un proceso inconcluso”, p. 140

Si bien los diálogos son una parte muy importante en una película, habrá quien se abstenga de éstos, no obstante el cine se basa en la expresión visual. A través de tomas, encuadres y ruidos se muestran los acontecimientos, por ello tampoco es recomendable abusar del relato verbal (a veces los diálogos breves pueden dar velocidad a una historia). Aún con un buen guión, si los diálogos son inverosímiles o redundantes con una imagen, un filme puede perder credibilidad, seriedad o hasta mostrarse incoherente.

Lo ideal es aprovechar la "[...] posible dualidad entre las palabras y el contenido táctico de la imagen: de esta confrontación puede hacer surgir (como contrapunto o contraste) efectos simbólicos muy ricos desde el punto de vista del lenguaje".<sup>88</sup>

En México, el dialoguista fue muy socorrido, sobre todo en la época de oro. Hoy en día es más común que el guionista se encargue por sí mismo de la construcción de diálogos, aunque no debe descartarse la posibilidad de colaboración entre el escritor del texto fílmico y un dialoguista. En este caso, cada uno recibe el crédito en pantalla. Igualmente, un dialoguista puede acreditarse como coguionista.

### **1.3.5. Lo que necesita un guionista**

Hasta aquí se ha mencionado en qué consiste el trabajo del guionista y aún cuando este estudio no tiene la intención de construir recetas o esquemas –puesto que la efectividad de un guionista va a depender de diversas razones– también se pueden explorar las características y cualidades que ayudarían a formar a un buen escritor de textos cinematográficos.

Nunca faltará quién quiera contar algo por medio de guiones, pero no todos conseguirán que sean buenos. Un guionista puede tener un talento natural, nacer con él y lo mismo será válido que se entrene en el oficio y aprenda a contar historias cinematográficas.

Jean Claude Carrière se refiere a ciertos aspectos que ayudarían a formar a un buen escritor de guiones, como son:<sup>89</sup>

- Ser un individuo móvil y curioso.- Uno de los primeros pasos es observar lo que está a su alrededor. La búsqueda del tema y de la buena historia forma parte de la función misma del guionista, para él todo lo que ve puede ser guión. El guionista debe saber adaptarse en cualquier parte, a un nuevo tema, a un nuevo país.
- Tener conocimiento técnico del cine y conocer aspectos de la producción.- Este elemento es la línea que separa a un escritor de obras literarias al escritor de guiones cinematográficos. Es esencial saber cómo se

---

<sup>88</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p. 189.

<sup>89</sup> Jean Claude Carrière, *op. cit.*, pp. 32-53.

hace una película. No buscar solamente palabras, frases, acciones, acontecimientos, sino sobre todo, imágenes, encuadres, sonidos particulares, movimientos de cámara y un acercamiento a la interpretación de los actores. Carrière subraya el conocimiento del montaje; cuando se conoce este oficio, de luz y de sonido, se da vida a imágenes que las palabras no pueden establecer. Por ejemplo, una iluminación adecuada, una mirada, pueden tensar una acción. (*Ibíd.*, pp. 15-16)

Porque mientras más conocimiento posea el guionista de cómo se realiza una película, menor será el riesgo de escribir algo difícil o complicado de filmar.

- Debe volar la imaginación pero fijando la situación en cada momento.- La imaginación puede volar hasta llegar a temas absurdos, grotescos o lejanos al original, pero se debe buscar consolidar finalmente el tema elegido en un principio. Carrière recomienda entrenar, ponerla en práctica, inventar situaciones, ver historias y contarlas, descubrir lo no reflexionado. Y será válido buscar en el interior de él mismo o en el de otro. Un guionista entonces debe mirar.

- Aceptar que la objetividad del guión es imposible.- Aunque intencionalmente no se haga un guión personal [puesto que no se escribe para uno mismo sino para los demás], la ausencia del guionista será inalcanzable, estará presente en su obra y será un actor como cualquier otro.

Más adelante profundizaremos en la necesidad de realizar temas personales.

Igualmente será básico el uso del sentido común. Lo innegable es que la escritura de guiones es un oficio susceptible a mejorar. Tal vez el don más importante del guionista deberá ser la necesidad de narrar mediante imágenes, de visualizar una historia. Es válido que hayan estudiosos del guionismo porque también este oficio participa de la disciplina y la dedicación. En general, lo importante sería partir de una idea y desarrollarla lo mejor posible.

También existen guionistas natos; Vicente Leñero es un testimonio de talento natural. "Aprendí a escribir guiones escribiéndolos, leyendo los guiones de mis compañeros, viendo las películas desde el punto de vista del guión, escuchando, observando y aprendiendo mucho de mis compañeros talleristas [...]".<sup>90</sup> Siempre existirá quien quiera contar algo pero lo contará mejor quienes, como Leñero, vean cine desde el guión, porque así se podrá comprender mejor la visión del espectador.

Sobre el tiempo para la realización de guiones, es difícil de precisar ya que la conformación del texto dependerá de las mismas necesidades de la producción.

---

<sup>90</sup> Vicente Leñero en el periódico *La Jornada*, Sección Cultura, 4ª, 13 de julio de 2001.

Un guionista puede tener límites para la entrega si es un guión de encargo o encontrar mayor libertad si realiza una obra personal y aún no la ha vendido.

### 1.3.6. ¿Guionista *versus* novelista?

Así como en el siguiente capítulo se explorará la discusión sobre si un guión es un género literario o no, concluyendo en lo segundo, hemos podido apreciar sus similitudes y discordancias con la novela. Lo mismo sucede con la discusión del oficio del guionista con el de novelista.

Frank Baiz Quevedo comentaba que al ser común la expresión de la palabra tanto para los escritores de guión como para los novelistas, los dos ingresaban de algún modo en el terreno de lo literario. Para él, ambos buscan hacer ver formas, luces y sonidos, mediante palabras, pero la finalidad entre los dos difiere,<sup>91</sup> porque desarrollan una historia de acuerdo al medio expresivo donde trabajan.

Carrière expone que mientras el novelista escribe, el guionista trama, narra, describe. Y si bien esto también lo hace el novelista, en ambas labores ya hay un diseño preescrito, el de una trama narrativa condicionada al medio. Es válido que algunos guionistas trabajen en un principio con algún método novelístico si al final el resultado será un guión cinematográfico.

De hecho, un escritor de guiones y novelista como Paddy Chafyefski mencionaba: “Escribo cerca de la mitad del relato en forma literaria para mantener el orden entre todos los elementos de la trama, de modo que no quede atascado al escribir el guión [...]”.<sup>92</sup> No obstante, este procedimiento de trabajo no convierte a su trabajo en una novela.

Finalmente, escribir un guión no es más fácil que escribir una novela, o por lo contrario, simplemente es trabajar con técnicas distintas. Además, la obra del guionista no existe por sí misma, no se publica como se hace con la novela.

Un escritor de guiones sólo podría conservar la obra intelectual, la esencia, o la importancia fundamental del texto cinematográfico si él mismo la filmara. En la actualidad hay editoriales que se encargan de editar guiones pero en definitiva ese no es el principal propósito.

Se observa entonces que “el guionista es –por necesidad, sino por gusto– mucho más un cineasta que un escritor. Saber escribir, evidentemente, no puede perjudicar, pero la habilidad, la elegancia, la densidad de la pluma no es más que una cualidad entre una buena docena de otras. Pues el guión cinematográfico es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película”.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Frank Baiz Quevedo, *op. cit.*, p. 13.

<sup>92</sup> John Brady, *op. cit.*, p. 56.

<sup>93</sup> Jean Claude Carrière, *op. cit.*, p. 14.

Un guionista y un novelista, en algún momento, pueden poseer cierta ventaja sobre el otro. En cuanto a la extensión, el escritor de textos literarios podría tener un aliado. El guionista-realizador Alexander Dovchenko declaró en más de una ocasión sentir “envidia maligna por los escritores que pueden escribir cuentos y largas novelas [...] Un novelista puede detenerse donde quiera con sus protagonistas. Durante páginas enteras puede vivir sus pensamientos o paisajes. Nada ni nadie lo obligará a escribir un número determinado de páginas. Es libre tanto en la forma y magnitud de su narración. Nosotros autores cinematográficos, no poseemos esa libertad. Estamos limitados por el aspecto específico de nuestro oficio...”<sup>94</sup>

Pero al mismo tiempo un guión cinematográfico tiene ciertas ventajas para la narración en relación con la novela. En él se puede tener mayor fluidez en la acción y la historia se puede dimensionar con apoyo de las imágenes. Todo dependerá de las condiciones y la forma en que sea construida la obra.

Un novelista es autor de su obra sin que alguien lo objete –descartando los casos de plagio–, mientras el guionista necesitará compartir y/o demostrar su autoría en un filme junto al director. Otra de las principales diferencias es que la escritura de un texto cinematográfico no es un producto final, sino el principio para la construcción de otra obra distinta, un filme.

Un guionista no es un novelista ni viceversa, ambos poseen talento particular para enaltecer el medio o género donde se mueven. Pero sin duda alguna el escritor del texto fílmico con sus altas y bajas, debe tener al cine en su más alta prioridad.

### **1.3.7. Los problemas a los que se enfrenta un guionista**

Es posible que muchos guionistas puedan sentir cierta “frustración” cuando su texto cambia al filmarse ya sea por razones de tiempo, espacio o estilo del director. Sobre todo si el guión es un encargo de un productor o no exista una comunicación cercana con el director, porque “el guionista visualiza, luego llega el realizador y visualiza de otra manera el trabajo, es todo su derecho y además es él quien se enfrenta a los problemas concretos de la imagen. El guionista puede tener cierto sentido del humor, pero seguramente el del director será distinto porque la sensibilidad de uno y otro son estrictamente individuales. Así, incluso hasta en los casos óptimos existe una frustración que define al trabajo del guionista. [El único consuelo es que sin el guión, sin su trabajo, el cine no existiría y esto nadie lo puede negar]”.<sup>95</sup>

Es comprensible la sensación de pérdida del guionista cuando no existe la oportunidad de trabajar su propio guión. El mismo productor, director y guionista Chayefsky, quien producía sus propios guiones, sabía por experiencia que al venderlos podía resultar algo que no quería o no había imaginado.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Alexander Dovchenko en V. Pudovkin, S. Eisenstein, et. al. *Op. cit.*, “Escribir para el cine”, pp. 20-21.

<sup>95</sup> Tomás Pérez Turrent, *¿Es el guión una disciplina literaria?*, p. 33.

<sup>96</sup> Paddy Chayefsky en John Brady, *op. cit.*, p. 47.

En conclusión, la tarea del guionista dependerá según las necesidades individuales de cada producción. Lo ideal para el guionista sería colaborar directamente en la producción de un rodaje si tiene el interés o la posibilidad de hacerlo, existirá también quien se adecue a un director en especial o a quien no le interesará colaborar más allá de la elaboración del guión.

En realidad, el primer y mayor conflicto para un guionista será con él mismo, porque en algún momento puede sentirse frustrado por no haber captado en el guión lo que su imaginación dictaba al inicio de su idea. Y luego, si se toma en cuenta que al realizar una película, ese guión pueda cambiar (para bien o para mal) surge otra posición.

## CAPÍTULO 2

### Adaptación

#### 2.1. Repaso histórico

No pasó mucho tiempo cuando los precursores del cinematógrafo se dieron cuenta que, además de presentar toma vistas, servía también para contar historias. De la simple toma de hechos pasaron a la utilización del relato en breves anécdotas, al modo del *Regador Regado* (*L'arrouser arrousé*, Francia, 1896), de los hermanos Lumière. Posteriormente, el nuevo invento descubre la dramatización gracias a la reconstrucción de actualidades sobre noticias o sucesos históricos como *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, 1896) o episodios religiosos del Antiguo Testamento y de los Evangelios. Más tarde, la práctica de las adaptaciones de textos literarios daría inicio.

Cuando se comprueba que las películas con actores se venden más que los documentales, surge un importante desarrollo de la ficción, y por tanto, la necesidad de contar con escritores de historias: los guionistas.

En los comienzos de la industria cinematográfica, al mismo tiempo de producirse guiones originales se vigilaba lo que se publicaba o se presentaba en el teatro en busca de temas adaptables. En un principio fueron temas de obras o autores clásicos, reconocidos por distintas sociedades y que representaban los modelos en los cuales se inspiraban distintos medios, entre ellos el cine.<sup>97</sup>

Para 1908, la productora francesa Pathé contrataba escritores y dramaturgos renombrados para rodar obras inspiradas en textos de Alexander Dumas, Víctor Hugo o textos clásicos grecolatinos. Se fundó la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras (SCAGL) y, posteriormente, la Film d' Art, compañía fundada en París que animaba a los actores a presentar en película algunas de las obras más famosas de teatro, como ocurrió también en España hacia 1913.<sup>98</sup>

William Shakespeare fue una de las primeras referencias para el adaptador. Un ejemplo de ello son las producciones, inspiradas en las obras clásicas del autor inglés, de la Nordik danesa y otras productoras escandinavas. Sergio Wolf justifica la elección de Shakespeare por haber escrito ficciones ocurridas en épocas reconocidas por la mayoría de los espectadores, aunado a su prestigio de escritor mundialmente citado.<sup>99</sup> Claro que del gran número de obras adaptadas, generalmente los títulos más famosos, no todas han resultado buenas.

---

<sup>97</sup>En el cine de ficción, el cine clásico ha sido un modo de narración predominante donde se representan e identifican historias de fácil comprensión para la sociedad, recurridas en niveles masivos e industriales por todo el mundo. En el plano del argumento, el cine clásico trabaja sobre una fórmula estructural: el argumento parte de una situación inalterada, luego surge una perturbación, posteriormente la lucha y el objetivo es la eliminación de esa perturbación. Véase David Bordwell, *op cit.*, pp.156, 157.

<sup>98</sup> José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 32.

<sup>99</sup> Sergio Wolf, *Cine/Literatura, Ritos de pasaje*, pp. 25-26.

Según Michel Chion en Francia, la relación entre literatura y cine se dio a partir de que se le encargó al académico Henri Lavedan, en 1908, el guión de *L'Assassinat du duc De-Guise*.<sup>100</sup> En 1911, se filmó *La peau de chagrin* (*La piel de Zapa*, Albert Capellán), basada en una novela de Honoré de Balzac. Posteriormente, los adaptadores acreditados de este país fueron Jean Aurenche y Pierre Bost, quienes transpusieron a escritores como Stendhal, André Gide o Emile Zola.

Para 1926, en Rusia se adaptaba para la pantalla a León Tolstoi, Nicolai Leskov, Antón Chejov, Máximo Gorki y Fedor Mijailovich Dostoievski. La biblioteca universal era la fuente de mayor riqueza para las adaptaciones, además de realizar una obra de divulgación cultural.

Sin embargo, recurrir a estos grandes clásicos representaba un alto costo de producción por los decorados y vestuarios lujosos, cuya majestuosidad muchas veces llegó a parecer acartonada.

En un principio aunque el cine buscaba conquistar al público burgués, cumplía también una gran labor cultural con la sociedad analfabeta. Porque era más sencillo entender una historia a través de imágenes que a partir de textos que muchas veces poseían un lenguaje articulado. Aún así, la literatura también resultaba beneficiada y ciertos títulos iban ganando popularidad. Después la adaptación no sólo fue de clásicos, se empezaron a transponer a la pantalla grande los éxitos comerciales, por ejemplo, la novela policiaca.

Muchos escritores optaron por colaborar con el cine, ya sea adaptando obras propias y ajenas o haciendo guiones originales, entre éstos se encontraban William Faulkner, Dorothy Parker, Clifford Odets, John Steinbeck, Scott Fitzgerald, Thomas Mann, Bet Hetch o Bertolt Brecht. Sin embargo, incluso cuando se sentían fascinados con el cine, era muy común para la mayoría sentirse defraudada con los resultados. Es reconocido el caso de Faulkner, quien en los años treinta trabajó en Hollywood como guionista y dialoguista, vendió y adaptó obras propias, pero el cine no reflejó su literatura porque se acomodó al sistema de estudios sin hacer una obra personal especial para la pantalla.<sup>101</sup>

Esta decepción sucedía muy a menudo porque un escritor y un guionista tienen distintas formas de trabajar, y si un guionista puede sufrir la desmembración de su texto fílmico, un escritor se frustraba al someter su texto literario a resultados más comerciales, aún cuando él mismo lo adaptara. Y si además se ponía a las órdenes del sistema cinematográfico, le era difícil ajustarse al ritmo de la creación de un guión, que generalmente constituía un trabajo de "obras por serie", distinto al tranquilo y flexible quehacer literario donde se trabaja sin horarios, ni presiones.

---

<sup>100</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 92.

<sup>101</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 29.

Trabajar para el cine requiere mayor atención; Mijail Room hablaba de escritores que llegaban al cine sin comprenderlo ni amarlo, "...sólo porque les divertía ensayar también su fuerza en este campo. Sólo les interesa el resultado: la proyección del film en la pantalla. Desde luego, con semejante actitud, escribir una obra literaria de valor para el cine resulta imposible, por grandes que sean el talento y el bagaje literario del autor".<sup>102</sup>

Hoy en día, en la cinematografía mundial, guionistas y escritores interesados en el cine lo mismo realizan guiones originales que adaptaciones de textos y autores clásicos o contemporáneos. Pero, ¿cuál es el significado de la adaptación?

### **2.1.1. Concepto de adaptación**

Una película puede basarse en anécdotas, hechos históricos, notas periodísticas, leyendas, pinturas, fotografías o canciones, pero es en la narrativa literaria donde se guardan tantas semejanzas del cine con la ficción. En este trabajo ocuparemos el término adaptación o transposición de manera indistinta para referirnos a la relación entre una película y un texto narrativo literario.

Una transposición cinematográfica encuentra su raíz en otro texto, que debe adecuar su formato al del medio al cual se transpone. "Globalmente podemos definir como adaptación al proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones) en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico".<sup>103</sup> Es decir, el relato cambia de un sistema a otro.

Para Syd Field, la adaptación se define como habilidad para "...hacer que algo sea adecuado o apropiado a través del cambio o el ajuste [...], modificando una cosa para crear un cambio en la estructura, la función y la forma, lo que da lugar a una mayor adecuación".<sup>104</sup> Para él adaptar una novela es lo mismo a escribir un guión, sin embargo al ser este último un texto originalmente creado para el cine, no necesita ajustarse al medio, mientras que la adaptación sí.

Es muy importante saber cuáles son los puntos clave que un adaptador tomará de cualquier obra escrita para expresarla visualmente. Podría ser la forma de escritura del texto, la anécdota, uno o varios personajes o el contenido en su totalidad; en general, el guionista deberá encontrar lo susceptible de convertir en imágenes. Lo inevitable serán los cambios de la obra original, porque el cine incorpora la narración visual y los recursos tecnológicos.

---

<sup>102</sup> Mijail Room, "Literatura y cine", en *El oficio cinematográfico*, CUEC, núm. 12, p. 68.

<sup>103</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 47.

<sup>104</sup> Syd Field, *op. cit.*, p. 97.

En el presente estudio nos abocaremos a la narrativa literaria y sus distintas variaciones –novelas, cuentos, poesía, etc–. Utilizaremos palabras tales como adaptar, trasladar o transponer en el sentido de llevar una historia a un lenguaje y medio diferente de aquel en que fue concebida originalmente. Igualmente se aplicarán términos como adaptación literaria (al cine) o adaptación cinematográfica (de textos literarios), sin excepción.

A continuación proporcionamos un esquema sobre la tipología de adaptaciones cinematográficas basadas en obras literarias.

### **2.1.2. Tipología de las adaptaciones novelísticas**

Se reconocen la existencia de distintos modelos en cuanto a la tipología de las adaptaciones, susceptibles de ser matizados, y aunque se considera al propuesto por José Luis Sánchez Noriega<sup>105</sup> como el más definido, hemos intentado construir un esquema básico. Para realizar una adaptación, el primer paso es elegir un libro, el segundo será realizar una lectura de él para analizar el modo en que éste se adaptará al medio cinematográfico.

Lo importante en una transposición sería respetar el espíritu de la obra, porque seguramente cada lector común y corriente creará en su imaginación los personajes, los escenarios, las formas. Interpretará de acuerdo a su experiencia personal, a sus referentes visuales, al acercamiento con el autor del libro, a sus gustos literarios, etc., motivos que también influirán en el guionista al adaptar el texto al lenguaje cinematográfico y el director al plasmar ese texto ya trabajado en la pantalla.

Por tanto, la adaptación de un libro no se limitará al grado de fidelidad o adulteración sobre la obra final sino también a la creatividad y criterios de quien la realiza. Estudiosos como José Luis Sánchez Noriega y Sergio Wolf coinciden en que son inevitables las transformaciones en una transposición, pero la forma de realización y el resultado variarán de acuerdo a quien la realice.

La adaptación podrá ser *por transposición*,<sup>106</sup> donde no se darán grandes modificaciones argumentales, se respeta el desarrollo de la trama y en la cual existe una mayor identificación de los personajes y sucesos citados en la obra literaria; y por *adaptación libre* donde el guionista posee mayor libertad en el nivel creativo, también aquí se reconocen elementos de la historia, pero su elección dependerá de las diferencias o acercamientos entre el contexto histórico o cultural, la ideología o el estilo del autor de la obra literaria y el guionista, y si el filme sigue la línea del cine clásico o explora nuevas formas.

La decisión de adaptar por transposición o por la vía libre tendrá que ver con la resolución de quien tenga el control de la película, la inclinación de presentar una alternativa de la obra adaptada o con los deseos de

---

<sup>105</sup> Véase José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, pp. 65-71.

<sup>106</sup> En este caso se utilizará el término transposición sin intención de crear un concepto rígido –adaptación es transposición–, sólo se hace para diferenciar las dos formas en que se puede adaptar.

comercialización para hacer el filme más accesible al público, entre otros factores. De estos tipos se derivan los siguientes tratamientos:

*Tratamiento como transición.*- Se busca fidelidad con el libro, por ello se pueden transcribir diálogos y respetar las referencias visuales citadas en la obra literaria. Se evitan los comentarios. En general, se traslada el mundo del autor al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica. Este tipo también puede intervenir en relatos cortos, obras de baja calidad y novelas susceptibles de transformaciones y que además no ofenderán a más de un fiel lector.

Ejemplos: *Lolita* (1997, Dir. Adrian Lyne, Guión: Stephen Schiff). Basada en la novela homónima de Vladimir Nabokov. Este filme está apegado a la trama novelística en cuanto a personajes, contenido y forma –a diferencia de la versión de Stanley Kubrick en 1962 quien analizó la conciencia del protagonista. Aunque si una adaptación al cine ofrece nuevas posibilidades, el respeto a la obra original la puede limitar un poco.

*Los muertos (The Dead, 1987, Dir. John Huston, Guión: Tony Huston).* Basada en el relato contenido en *Dublineses* de James Joyce. Esta versión fue fiel al libro apoyada en la perfección del relato original. La atmósfera intimista de la sociedad irlandesa y la resurrección del pasado se plasman en el filme con facilidad, gracias a la descripción precisa de los personajes y objetos que habitan en el libro. Además de copiar la mayoría de los diálogos, se respetó en algunos momentos la misma prosa del autor.

Un ejemplo de un cuento corto es *Hilito de sangre* (1994, Dir. Erwin Neumaier, Guión: Alejandro Lubezki). Basado en el cuento homónimo de Eusebio Ruvalcaba donde un adolescente se busca a sí mismo en un viaje de aventuras fantásticas. En esta adaptación se toma al personaje y a la anécdota original.

*Tratamiento por interpretación.*- Aunque la adaptación fílmica conserve el mismo espíritu y tono narrativo del libro, sufrirá transformaciones importantes en la historia o en cuanto a los personajes. Generalmente este tipo proporciona un nuevo punto de vista, resultado de la lectura crítica y del análisis interior que realiza el guionista y/o el director.

Ejemplo: *Deseos/Al filo del agua/a la memoria de una gran novela* (1977, Dir. Rafael Corkidi, Guión: Corkidi y Carlos Illescas). Basada en la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. En la película se respetan algunas introducciones de los capítulos de la novela, el escenario está cargado de simbolismos y aborda el tema de una manera fantasiosa. Corkidi se concentró en la profundidad psicológica de los personajes, los monólogos interiores, la ausencia de grandes descripciones y el ritmo narrativo (murmullos, exclamaciones, chismes), que proporcionó el autor para explorar en el interior de los personajes. Como la interpretación de este filme no gustó a Agustín Yáñez fue exhibido hasta después de su muerte.

*Apocalypse now* (1979, Dir. Francis Ford Coppola, Guión: John Milius y Francis Ford Coppola). Inspirada en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. En este caso, la trama de la novela sucedida en el Congo a finales del siglo XIX y Coppola y Milius ubicaron la historia en el contexto de la guerra de Vietnam. No obstante, se estructuró el filme a partir de la anécdota central, se aumentó el material a partir de los intereses de los cineastas para exhibir la crueldad y la ambigüedad moral de la guerra.

*Tratamiento libre.*- Es cuando se toma un elemento muy general de la obra literaria como el argumento, el tema, la anécdota, el esqueleto dramático, la atmósfera, algo más particular como los personajes, o cualquier otra cosa y se reinventa la historia original. Debería ser acreditada esta adaptación como “inspirado en...” o “basado libremente en...”.

Ejemplo: *Cenicienta, por siempre amor* (2000, dirigida y escrita por Andy Tennant). Basada en el cuento homónimo de los Hermanos Grimm y donde el guionista y el director reelaboran la historia al suprimir a las hermanastras e incluir a Leonardo Da Vinci como padrino.

*Tratamiento por intercambio estilístico.*- Esta modalidad se divide según el tipo del relato que puede ser clásico o moderno. El primero se caracteriza por manejar generalmente la narración lineal y presentar la realidad de una forma más común, donde las herramientas cinematográficas son más discretas. Por su parte, el cine moderno ahonda y explora los alcances narrativos del medio, alterando la inmediatez de la realidad.

Sánchez Noriega se refiere a una coherencia estilística cuando:

Se adapta una obra clásica literaria a un filme clásico; ejemplo: *La dama de las camelias* (1943, Dir. Gabriel Soria, Guión: Roberto Tasker. Diálogos Renato Leduc, Ramón Pérez Pelaez). Basada en la novela homónima de Alejandro Dumas hijo. Respeto la ambientación clásica de la obra original y la forma en que está relatada.

De una moderna a una película moderna: *Naranja mecánica* (1971, Stanley Kubrick, Guión: Stanley Kubrick). Basada en la obra homónima de Anthony Burgess. Además de abordar la temática sobre la revolución de los jóvenes contra la sociedad durante los años sesenta, la película plasma la violencia visual del libro con ayuda de los ángulos y los contrastes musicales.

Una divergencia estilística sucede cuando se adapta una novela clásica a un filme moderno y donde se consiguen nuevas dimensiones en contenido y en estética: *Romeo y Julieta* (1997, Dir. Baz Luhrman, Guión: Graig Pearce y Baz Lhurman). Basada en la novela homónima de Shakespeare, donde la historia de amor y el odio entre familias se adapta a la actualidad. O "Juegos sexuales" (1999, Dir. Roger Kumble, Guión: Roger Kumble). Basada en la novela *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, en la cual las relaciones de seducción y

sexo en la aristocracia francesa del siglo XVIII, se transponen al ritmo de la sociedad neoyorquina del siglo XX.

*Tratamiento por extensión.*- Como un libro posee más páginas que un guión generalmente se aplica la “reducción”, donde se simplifica el argumento suprimiendo acciones y personajes o se seleccionan los episodios más importantes –La trilogía épica de *El señor de los anillos*: “La Comunidad del Anillo”, “Las Dos Torres” y “El Retorno del Rey” (dirigidas por Peter Jackson, quien también colaboró en el guión). Basadas en las novelas de J. R. R. Tolkien, y aún cuando cada uno de los filmes tienen larga dirección (más de 3 horas), se suprimen acciones pero no el espíritu de la obra.

La “equivalencia” se dará en dos textos con extensión similar y misma historia –*Dos crímenes* (1995, Dirigida y escrita por Roberto Schneider). Basada en la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia. En este caso, el texto literario contiene elementos susceptibles de ser traducidos a la pantalla en un lapso menor a las dos horas.

La “ampliación”, donde se incorporan elementos que no habían en el texto. Se pueden desarrollar acciones, añadir personajes o episodios –*La guerra de los mundos* (2005, Dir. Steven Spielberg, Guión: David Koepp y Josh Friedman). Sobre la novela de H. G. Wells, escrita en 1898. Se añaden los papeles de los hijos del protagonista y a diferencia de la obra original, se exalta a la familia como eje y motor de la trama.

*Tratamiento por omisión.*- Es parecido al tratamiento libre ya que no se adapta la trama completa de la obra literaria sino ciertas líneas narrativas, efectos de estilo o frases pero no se cita a la fuente, algunas veces el guionista o cineasta ocultará, maquillará o dejará a la sombra el origen literario; en otras, habrá quien intente continuar o hipotetizar los huecos narrativos de ciertos libros. Sergio Wolf se refiere a este tipo como “la transposición encubierta. Las versiones no declaradas”.<sup>107</sup>

Ejemplo: *Amor sin barreras* (1961, Dir. Robert Wise y Jerome Robbins. Guión: Ernest Lehman). Basada en la historia de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, donde se traspa en versión contemporánea, el conflicto de las familias Montesco y Capuleto, por el de la rivalidad entre pandillas del barrio latino de Nueva York.

*Lolo* (1991, Francisco Athié) que aunque su director confiesa haberse inspirado en filmes como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y la novela *Crimen y Castigo* de Dostoievsky que trata sobre un joven pobre o en un ambiente apocalíptico que comete un crimen, no lo aclara en los créditos.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 148.

*El diario de Bridget Jones* (2001, Dir. Sharon Maguire, Guión: Helen Fielding, Andrew Davies y Richard Curtis). Inspirada de una forma muy libre en *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen, en donde además de compartir situaciones del argumento original, conserva frases, nombres de personajes y lugares.

*Tratamiento por conjunción.*- Aquí se da una “fusión de textos”;<sup>108</sup> se crea una obra cinematográfica a partir de la unión de dos o más referentes literarios. Este tipo de adaptación es más libre al retomar ciertos aspectos que identifican la referencia de anécdotas o personajes provenientes de más de un libro.

Ejemplo: *Los confines* (1987, dirigida y escrita por Mitl Valdés), inspirada en los cuentos “El hombre”, “Talpa”, “Diles que no me maten” y fragmentos de un capítulo de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En esta adaptación de varios relatos se mezcla el universo mágico del escritor, donde los personajes, Juan Preciado de *Pedro Páramo*, los hermanos de “Talpa” y Juvencio Nava de “Diles que no me maten”, se unen en una sola historia y son víctimas de sus contradicciones y debilidades.

*Alatriste* (2006, dirigida y escrita por Agustín Díaz Yanes). Basada en las novelas *Las aventuras del Capitán Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte. Este filme retoma el espíritu de las historias de mosqueteros –el honor, la valentía y los espadachines– para armar un argumento a partir de muchos libros. Pero en algunos casos podría suceder que al extraer de ellos sólo pinceladas, se fuercen la presencia de los personajes y la trama provocando que la narración pierda consistencia.

Cualesquiera de estos tratamientos de adaptación son susceptibles de convertirse en una buena adaptación o no. Independientemente del éxito que pueda conseguir, su valor comercial o del prestigio del autor de la obra literaria tratada, del guionista que construye el nuevo texto, o del director quien reproduce el guión a través de imágenes.

### **2.1.3. Comparación cine-novela**

Si un espectador de cualquier adaptación ha leído con anticipación la novela en que está basado un filme, le será inevitable, en un acto espontáneo, comparar, es más, existirá quién sólo vea un filme para comprobar qué opciones se han tomado para su adaptación.

El analista se puede concentrar en buscar “...las pistas del delito: escenas que estaban en el texto y desaparecieron en la película, personajes que se llamaban, decían o era de cierta manera y ahora se llaman, dicen o son de otra, el desenlace que era de tal forma y ahora es de otra, la acción que transcurría en un lugar y ahora se sitúa en otro”.<sup>109</sup> Y sucederá con mayor razón si se ha adaptado

---

<sup>108</sup> Agustín Faro Forteza, “Cine y literatura [Hacia una sistematización de los modelos de adaptación]”, en *Revista de Cultura Argaya*, núm. 24, octubre 2002, p. 47.

<sup>109</sup> Sergio Wolf, *op. cit.*, p. 21.

la obra consentida del espectador-analista, para quien al parecer sería preferible encontrarse con un filme “novelado”.

Pero esta comparación surge sólo cuando al cine y a la literatura se les puede colocar en igualdad de circunstancias artísticas. Finalmente, ambos son artes aunque su expresión sea distinta. La novela y el cine coinciden en su estructura narrativa, pero mientras la primera se lee, la segunda se ve. Aún cuando hoy en día la comparación ha disminuido, cuando sucede, la obra cinematográfica es más severamente criticada ante la literaria.

Y esto podría explicarse cuando no se ha separado al cine y a la literatura con sus alcances y limitaciones particulares, por eso resulta natural la insistencia del lector por buscar en un filme la historia, los personajes y en general, las acciones que más recuerda de su lectura, todo esto imposible de ubicar en una película de poca duración. El proceso de adaptación no significa mudar simplemente elementos de un lenguaje a otro, es decir, traducir. Este acto sólo es válido cuando se comparten códigos. Por ello, ninguna historia será adaptada fielmente –en el sentido de copia– a la fuente original.

El medio cinematográfico y el literario son dos formatos, dos obras de arte y dos lenguajes diferentes, y cada una puede ser mejor o peor de acuerdo a sus propios parámetros, por ello nos parece obstinado poner a competir a una película con un libro. Porque “la versión cinematográfica de un material no cinematográfico no puede someterse literalmente a éste, sino que ha de ser, en todos los casos, una reversión del mismo al lenguaje propio y privativo del cine”.<sup>110</sup>

Además, la relación entre cine y literatura cumple una función retroalimentativa y benéfica, los formalistas rusos lo observaron cuando explicaron que “el cine es considerado desde la literatura, en cuanto «adapta» textos literarios y sugiere confrontaciones y un inicio de teoría de transcodificación. Al mismo tiempo, los nuevos procedimientos establecidos por el cine, su funcionamiento social, etc. obligan a un reordenamiento de los lazos entre las diferentes artes”.<sup>111</sup> Es decir, el estudio de la adaptación de textos ha enriquecido los estudios literarios; al comparar ambos soportes se ha podido apreciar cuáles son los alcances narrativos de cada uno. No obstante, lo más importante en una transposición será el entendimiento entre los medios.

Pero lo más relevante es el hecho de que ambos medios, tanto cine como literatura, ofrecen un discurso, y por lo tanto los dos están destinados a comunicar algo.

#### **2.1.4. Crítica a la adaptación**

No se pueden dejar de lado las críticas que desde un principio provocó la adaptación de textos literarios al cine; la literatura considerada como un arte y el

---

<sup>110</sup> José Revueltas, *op. cit.*, p. 55.

<sup>111</sup> Francois Albera, *Los formalistas rusos y el cine*, p. 27.

cine devaluado como espectáculo. Por lo general, la reprobación surgía de los escritores más conservadores.

Al tener la literatura una mayor tradición, se asomaba inmediatamente la premisa de que el cine debía respetarla, sobre todo porque en los inicios se adaptaban textos y obras de teatro de autores renombrados mundialmente, y si estos textos eran apreciados como obras maestras se convertían en el parámetro calificativo para un filme. Como aún no se entendía la diferencia de medios entre cine y literatura, frecuentemente el primero era más susceptible de críticas, culpando a las adaptaciones de vulgarizar la obra artística del escritor o simplemente de popularizar las historias.

En los albores del siglo XX cuando teóricos del arte y escritores de diversos movimientos artísticos (formalistas rusos, surrealistas, expresionistas, etc.), comenzaron a apreciar las capacidades narrativas del cine y a vislumbrar los alcances creativos que podían obtener en su relación con la literatura.

Aún así, en los años sesenta se seguía calificando de plagio o saqueo un filme basado en un texto. Según Pío Baldelli “la modernización del material narrativo, la reducción del diálogo, la eliminación de alguna palabra que produzca confusión, la supresión del fondo histórico y de todo problema político, social o económico [...], la representación de un concepto de carne y hueso, la acentuación exagerada de las características de un personaje, la reducción de personajes...”, o atribuirle al personaje acciones, era con el objeto de vender más. Para el autor italiano, lo anterior era inaceptable, en su opinión el cine estaba al servicio de la obra literaria al difundir su conocimiento. Lo mismo decía sobre los riesgos de distanciamiento entre obra y film porque el director en algún momento impondría su sello personal.<sup>112</sup>

Lo substancial sería analizar la razón de esas decisiones; si por capricho del guionista o porque cinematográficamente no funcionaban. Aunque un(os) personaje(s) o alguna parte del contenido de la obra original no aparezca en la adaptación, le puede ser fiel al estilo o al espíritu del autor original. Sólo entendiendo lo específico de los medios, se puede decir en qué se unen o se diferencian.

Otra opinión es que “adaptar una novela al cine es como traducir un poema de una lengua a otra, no sirve, el ideal [de un realizador] debe ser las obras escritas [directamente] para ser filmadas, no deberían trabajar sobre un libreto sino sobre notas y materiales cinematográficos [en su defecto]. Se debería hacer lo de Truffaut: tomar una novela menor [...] con elementos que han movido y recrearlo a nuestro modo e intuiciones [...] convertirla en nuestra forma de expresarnos cinematográficamente”.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>113</sup> Ernesto Sábato, *Cine, literatura y otros laberintos*, p. 29.

Cuando Emir Rodríguez Monegal y Ernesto Sábato coinciden en proponer tomar una novela menor como base para la adaptación cinematográfica, lo hacen en el sentido de evitar la ofensa hacia un autor u obra afamada, y en consecuencia a sus fieles lectores, por si no se respetara el material original. De lo contrario, terminaría siendo una película que no le hace honor al texto.

Bela Balász aconsejaba adaptar textos mediocres por la libertad y posibilidad que otorgaban para una transformación verdaderamente cinematográfica.<sup>114</sup> No obstante, al basarse en este tipo de obras donde se pueden tomar mayores licencias en el argumento por ser generalmente de autores no prestigiados, esta situación no asegura un resultado satisfactorio. La cuestión sería rechazar las críticas basadas en las comparaciones literarias al analizar una adaptación.

### 2.1.5. La influencia del cine en los textos literarios

A la par de las críticas al medio cinematográfico en comparación con el literario, éste por su parte también se ha inspirado y enriquecido con el cine.

Se ha utilizado el término *précinéma* para denominar a la literatura “cinematográfica”, es decir, que posee elementos fílmicos, utilizados antes de la invención del cine.<sup>115</sup> Se menciona a *La Eneida* de Virgilio y a textos de Homero como modelos para los movimientos de cámara y encuadres. Pero si es anterior a su invención, el cine no puede tener un predominio sobre estas obras y si ciertos elementos coinciden es porque son parte de su forma narrativa.

Más allá de las adaptaciones, el cine se ha basado en ciertos aspectos de la narración literaria. Pueden ser las técnicas espaciales (primer plano, montaje, *close up*, *zooms*, *travellings*, panorámicas) o temporales (cámara lenta, cámara rápida, *flash back*); o estructuras literarias como “[...] la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo [...]”.<sup>116</sup>

J. Patrick Duffey menciona que en los estudios sobre el empleo de técnicas y temas en la narrativa se compara el primer plano con una sinécdoque y el montaje con una metáfora o la relación del plano de conjunto (*long shot*) con pasajes que parecen transmitir un movimiento en cámara lenta.<sup>117</sup> Finalmente, el cine tiene mayor facilidad de adaptarse a estos elementos porque, como ya se ha mencionado, tanto la novela y el cine narran ficciones.

Aún así, puede llegar a confundirse la utilización de algunos de estos elementos y atribuirlos al medio cinematográfico, cuando o solo sean coincidencias o intencionalmente un escritor de novelas los utilice en un afán de trabajo exploratorio y/o de búsqueda de estilo.

---

<sup>114</sup> J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas.*, p. 91.

<sup>115</sup> J. Patrick Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 9.

<sup>116</sup> José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, pp. 33, 34.

<sup>117</sup> J. Patrick Duffey, *op. cit.*, p. 8.

Duffey ha explorado el empleo de estos aspectos en la narrativa literaria mexicana. Habla de la influencia del cine en la novela a través de la utilización de recursos cinematográficos, técnicas cinematográficas temporales y espaciales y temáticas en obras creadas desde la revolución, pasando por estilos vanguardistas hasta la novela de finales del siglo XX, como *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (escritor a quien se le atribuyó una estructura cinematográfica apoyada en el expresionismo alemán), *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El apando* de José Revueltas, *Aura* de Carlos Fuentes, *Obsesivos días circulares* de Gustavo Sainz y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, entre otros.<sup>118</sup> El mismo Xavier Villaurrutia se inspiró en la técnica del cine para su relato “El amor es así”, subtulado también Cuento Cinematográfico.<sup>119</sup>

Otro interés surge en los temas cinematográficos. En el siglo XX, cuando se establece el cine universalmente, surge el interés por su ambiente, sus temas, argumentos, personajes o escenarios fílmicos.

Existen novelas referentes al mundo del cine como *La estrella vacía* de Luis Spota (1950), donde se relata la historia de una actriz aspirante a estrella, o *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi (1996), “escrita con tintes de ensayo iconográfico”<sup>120</sup> y en la cual se cuenta la historia de un cineasta. Estos ejemplos, más que influencias en cuanto al formato, son un reflejo del medio y su inclusión en la vida cotidiana.

En otros casos, un guión puede convertirse en una obra literaria, como sucedió con *Par de reyes* (1983) de Ricardo Garibay, basada en el guión de la película *Los hermanos de Hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), de él mismo. *Par de reyes* aprovecha el manejo del diálogo, característico de Garibay, y el uso cinematográfico de las secuencias –apoyado en su vasta experiencia como guionista y argumentista en el cine mexicano–, para contar la historia de dos hermanos buscando vengar el asesinato de su padre. En el caso del filme *El Tercer hombre* (Carol Reed, 1949), aunque antes del guión su autor Graham Greene había construido un relato, fue después cuando se publicó como una novela corta. En estos ejemplos, resulta más lógico la influencia directa del lenguaje cinematográfico a la obra literaria.

Si bien generalmente se realiza la adaptación de obras y/o autores reconocidos mundialmente que proporcionan cierto prestigio a una película, puede suceder lo contrario. Autores poco leídos que al adaptarse obtienen mayor reconocimiento, como le sucedió a Joanne Kathleen Rowling en México (aunque en Inglaterra y en otras partes del mundo ya era muy conocida), quien llamó la atención principalmente cuando salió la primera película; *Psicosis* de Robert Bloch también es otro ejemplo de una obra literaria famosa gracias a la versión fílmica. Y películas de calidad superiores a las novelas en que se basan: las películas

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>119</sup> El cine y Xavier Villaurrutia. Por Efraín Huerta. El Nacional. No. 7835, 7 de Enero de 1951. P. 10.

<sup>120</sup> Contraportada de libro *El temperamento melancólico*, Jorge Volpi.

dirigidas por Clint Eastwood, *Los puentes de Madison* y *Río Místico*, basada en los *best seller* de Robert James Waller y Dennis Lahane respectivamente. Por tanto, el medio cinematográfico también puede lograr ser un apoyo para la literatura.

### 2.1.6. Dos medios diferentes

No se puede comparar un libro con una película basada en éste porque ambos medios cumplen disciplinas específicas y se representan de diversa manera. La adaptación es llevar cierta información a otro registro o sistema; es decir, es utilizar un texto literario y adecuarlo a las características visuales y técnicas del lenguaje cinematográfico.

El cine y la literatura son medios diferentes que emplean sistemas de significación también diferentes. Una de las principales divergencias se ubica en el espacio de descripciones, Seymour Chatman dice “en el cine la imagen es, a la vez, descriptiva y narrativa, mientras en la novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones. No es que el lenguaje fílmico esté imposibilitado para ello [...] pero separar el relato de hechos de la descripción se lleva a cabo a costa de cierta naturalidad o realismo del cine”.<sup>121</sup> Además, apartar la acción de los elementos físicos en una pantalla, sería desaprovechar el medio que por sí solo los ofrece.

Otra de las discusiones entre literatura y cine consiste en la duración y extensión de cada uno, en una novela existirá más libertad de descripción, y podrá ser leída en el tiempo decidido por el lector, mientras que una película tiene una duración específica, técnica y un presupuesto limitado y la adaptación se ve condicionada por esto.

Sin embargo, Carrière expone lo opuesto cuando declara que no todo puede ponerse en una novela pero “...todo parece posible en un guión”.<sup>122</sup> En una obra literaria las palabras valen por sí mismas, en un guión son las imágenes la principal fuente de emisión y las palabras solo son un soporte. La limitación de la novela se da cuando el autor decide imprimirla, por lo contrario, con un guión siempre hay la posibilidad de realizarle cambios durante el rodaje a los diálogos o a alguna escena. Pero también existirán casos donde el escritor de obras literarias tenga el control de su tiempo.

Por otro lado, aunque el guión pueda sufrir distintos tratamientos, también existe un límite, más aún cuando lo exige el plan de rodaje. Además, los cambios originados durante éste ya no los haría el guionista, o por lo menos ya no sería su responsabilidad, porque a estas alturas la labor del escritor del texto fílmico habría finalizado.

No se puede favorecer a una u otra postura porque cada medio tiene sus propias ventajas y limitaciones, sin embargo, la novela tiene mayor libertad de

---

<sup>121</sup> Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 40.

<sup>122</sup> Jean Claude Carrière, *op. cit.*, pp. 92-93.

descripción porque forzosamente adaptar al cine una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, por ello uno de los principales problemas será el de la extensión. El guionista deberá simplificar la historia y concentrar en dos horas hechos que a veces en una novela suceden durante años.

### **2.1.7. Narración en literatura y cine: historia y discurso**

El análisis de las adaptaciones permite ver cómo la narración se desarrolla a través de los medios literario y fílmico. Al ser ambos un relato que comparten ciertas estructuras, se puede establecer una comparación para definir cuáles son los recursos narrativos propios de cada soporte discursivo. Debido a esta relación, se busca aclarar globalmente el ejercicio del texto narrativo sin intención de profundizar.

Una película se compone de un guión que desarrolla en fragmentos una historia a través de diálogos, descripciones y narraciones; al mismo tiempo un film es un discurso –como establece la semiología moderna– en la medida en que constituye un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples producidos con ayuda de imágenes, ruidos, palabras, músicas y menciones escritas.<sup>123</sup> En una transposición, la historia de la obra literaria se adecua al discurso cinematográfico y se puede cambiar si el medio lo exige. Por ello se pueden añadir, cambiar o eliminar personajes o anécdotas pertenecientes al argumento original.

Las estructuras narrativas cambian de acuerdo a cada medio, por lo cual en la transposición literaria al adecuar el relato al nuevo soporte, será necesario reestructurar el argumento.

La teoría estructuralista –de acuerdo a la Poética de Aristóteles– sostiene que cada relato, hablemos de texto literario o fílmico, se compone de dos partes: una *historia*, es decir, el contenido o cadena de sucesos: acciones si son realizados por personajes, acontecimientos si son experimentados; más los existentes: personajes, detalles del escenario; y un *discurso*: la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido y que se puede dar de distintos modos.<sup>124</sup>

Los formalistas rusos en cambio usaron los términos fábula o historia básica para referirse a los sucesos relatados en la narración a lo largo de la obra, “lo que efectivamente ha sucedido”; y la trama, que es la historia tal y como es contada y donde aparecen y se enlazan los sucesos, como “la manera en que el lector se entera de lo que sucedió”.<sup>125</sup>

En resumen, cada uno de los medios fílmico o literario se compone de la historia (o fábula), el qué de una narración y del discurso (o trama), el cómo, el modo de expresión dentro de la narratividad, sea cine, novela, teatro, etc. en que

<sup>123</sup> Norberto Mínguez, *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*, p. 16.

<sup>124</sup> Seymour Chatman, *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, p. 19.

<sup>125</sup> Boris Tomashevsky, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 203.

la historia se nos contará. El primero será la base, la materia prima y en el segundo se realizará la organización artística. A veces la historia podrá tener más peso, otras ocasiones se antepondrán los elementos propios del discurso.

El ejercicio de adaptación nos demuestra como una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos, y que aún cuando sufra ciertos cambios, en general, la historia seguirá siendo una.

En relación al mensaje narrativo, los estructuralistas franceses como Claude Bremond, sostienen que la historia tiene un nivel de significado autónomo, dotado de una estructura que puede ser aislada de la totalidad del mensaje. Por ello, el mensaje narrativo será independiente y podrá adaptarse a otro medio sin importar su modo de expresión.

De esta forma, el tema de una historia, en este caso de una novela, podrá servir de argumento para la realización de una película. Podemos seguir una historia leyendo un libro, viendo un filme, describiéndola verbalmente, pero finalmente será la misma historia. Y los elementos importantes de ésta no son las palabras, ni las imágenes, ni los gestos, sino los sucesos, situaciones y conductas que representan esas palabras, imágenes y gestos.<sup>126</sup>

En las transposiciones existe una reestructuración argumental, que en realidad es un cambio en la estructura superficial, porque gracias a la autonomía de la estructura narrativa la forma narrativa seguirá reconociéndose y precisamente es ésta la que se puede traducir a cualquier medio.<sup>127</sup> Una adaptación puede no estar bien realizada o no ser aceptada por el espectador, pero no deja de ser una transposición por lo que la identifica con la obra original.

La historia sería entonces lo que Julio Diamante denominaba como “el estilo” –más característico de un autor que de la forma del arte relacionada con los recursos del medio–, para él no es fundamental respetarlo, antes de éste se encuentra la verdadera realidad estética de una novela en el personaje o el medio. No obstante, el estilo va más allá de la fuente literaria puesto que en el cine se ve influido por otros factores.<sup>128</sup>

Aún así, considerando las posibilidades cinematográficas, es importante en las adaptaciones mantener la esencia principal, “la intención sustantiva” como lo diría Revueltas.<sup>129</sup> Si se conserva ésta, no importa por qué medio, tanto el lector como el espectador experimentarán un efecto parecido, por ejemplo en el sentido emocional: tensión, alegría, tristeza, melancolía, terror, etc. Pero esto es posible si la esencia del texto no está en el lenguaje. La adaptación no sería imposible, pero

---

<sup>126</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>127</sup> Robert Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, p. 97.

<sup>128</sup> Bordwell expone que la teoría narrativa separa al argumento como el sistema donde se organiza y se representa la historia de la película, como un proceso “dramatúrgico”; y al estilo que se refiere al uso de recursos cinematográficos (puesta en escena, fotografía, montaje y sonido), como un proceso “técnico”. Véase David Bordwell, *op. cit.*, p. 50.

<sup>129</sup> José Revueltas, *op. cit.*, p. 48.

probablemente perdería el valor de la obra literaria y sería forzosa una reconstrucción muy libre de la historia, y entonces ¿qué caso tendría realizar una adaptación y no una historia original?

Sería importante también captar la simbolización de una novela, aquello que no está explícito y resulta solo de una cuidadosa lectura de la obra. Una adaptación no defraudará así se supriman o transformen acciones y personajes, finalmente se deberá crear un mundo con sus propias leyes narrativas pero respetando el espíritu de la obra original, la verdadera naturaleza.

Una adaptación como *El perfume* (Tom Tykwer, 2006), basada en el libro *betseller* de Patrik Süskind, demuestra cómo cine y literatura se apoyan cada uno en sus posibilidades, porque aunque se creería casi imposible trasladar las sensaciones producidas por la descripción del escritor a través de los olores, en la versión fílmica estas emociones se compensan con los colores y las texturas visuales.

### **2.1.8. Consideraciones del guionista para la adaptación**

Cuando un guionista va a realizar una adaptación tiene que tomar en cuenta ciertos requerimientos de oficio al elaborar un texto que sirva como guía para la realización de una película.

Maximiliano Maza enumera cuatro ventajas entre el oficio de un guionista y un adaptador:

1. El guionista no tiene que preocuparse por crear la historia. Los personajes y la acción dramática ya están establecidos.
2. [...] Normalmente, el proceso de adaptación implica la eliminación de diversos elementos de la historia original (personajes, diálogos, escenas, etcétera).
3. Al no tener que escribir la historia, el guionista puede concentrarse en los recursos que le ofrece el medio para el cual está adaptando.
4. El guionista tiene la posibilidad de *abrir* el material original para crear escenas, situaciones o personajes que no existían en la historia.

Al mismo tiempo, Maza menciona una desventaja al trabajar sobre un material ya realizado con respecto a la decisión del guionista de eliminar o adicionar personajes, diálogos o escenas, porque al ser éstos la fuerza en la estructura dramática de la historia, un cambio no adecuado provocará un reajuste de la estructura original.<sup>130</sup> Es decir, su decisión subjetiva o moral será el conflicto pero al mismo tiempo el escritor del texto fílmico tendrá derecho a la libertad para la eliminación o inclusión de elementos.

Para lograr este objetivo, el escritor del texto debe conocer la teoría del guión y cómo aplicarla, así conseguirá que el material quede bien estructurado y

---

<sup>130</sup> Maximiliano Maza, *op. cit.*, p. 77.

con un buen desarrollo de los personajes. Y sobre todo es importante evaluar el texto original para respetar su importancia estética.

Un guionista podrá decidir si se apega al material lo más posible o aporta su visión personal, es más, puede o no mantener la “intención sustantiva”, la esencia, referida por José Revueltas, o el “estilo” del que habla Diamante; pero no podrá evitar en algún momento obtener críticas respecto a la fidelidad de la obra original.

Otto Preminger opinaba que si un autor desea fidelidad debe dejarlo bien claro antes de vender los derechos pues de lo contrario su obra es simplemente un material a emplear como se desee. John Huston se mostraba partidario de penetrar en el tema esencial de la novela o la obra de teatro, y luego reelaborarlo en lenguaje cinematográfico. Ambas posturas no carecen de fundamento. En las adaptaciones, hasta donde se puede, la libertad es deseable, pero el punto es evitar una contradicción total con la obra primigenia; por supuesto, mientras que no se busque intencionalmente crear una obra de oposición respecto a la original.

Entonces, “el rechazo de las [...] adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la poca entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valora el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc.”.<sup>131</sup> Pero también se tomará en cuenta si se aprovechó o banalizó la obra literaria.

Este rigor disminuye con mitos y temas convertidos y constantemente movidos del acervo cultural y popular como La llorona, Drácula, Frankenstein, Don Juan Tenorio, etc. Pero hasta en estos casos y aún con diversas versiones de cada mito, el argumento siempre se reconoce.

#### **2.1.9. ¿Cómo y qué adaptar?**

Según Etienne Fuzellier para adaptar se necesita:

- a) definir si hay que separar una parte del original;
- b) elegir qué se conserva y qué se modifica, a fin de determinar el género del relato fílmico y el nivel de adaptación;
- c) elegir sobre qué aspecto del relato va a hacerse hincapié: el ambiente, los personajes, el ritmo y valor dramático de la acción, el flujo del tiempo, etc;
- d) buscar las equivalencias de expresión y los procedimientos del estilo.<sup>132</sup>

Pero aunque se presenten estos requerimientos como una guía para realizar una adaptación, es imposible establecer una metodología, por ello lo más

---

<sup>131</sup> José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 56.

<sup>132</sup> Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, p. 134.

recomendable es proceder como se elabora un guión original, sin dejar de lado que hay que saber trabajar con los elementos dados por el material literario.

#### **2.1.10. Material susceptible de adaptar**

Para Sánchez Noriega serán más adaptables las novelas que tengan las mayores probabilidades de ser traducidas de un modo audiovisual, si:

- a) se basa en un texto literario en el que predomina la acción exterior, narrable visualmente, sobre los procesos psicológicos a las descripciones verbales;
- b) cuando se basa en un relato no consagrado; (pues las películas no estarán tan basadas en la comparación) y;
- c) cuando las acciones narradas en el relato pueden trasladarse por completo a la pantalla.<sup>133</sup>

Si bien estos puntos resultan convenientes para una transposición, son sólo recomendaciones y no una regla general. Un guionista también puede intentar adaptar alguna obra que parezca imposible de llevarse a lo audiovisual. Adaptar un material no tan conocido da ventaja a la nueva versión fílmica, pero también es posible trabajar con un éxito y salir bien librado.

En cuanto a la extensión, el relato corto sería el género literario que mejor se prestaría a la adaptación porque existe la oportunidad de desarrollar lo que el autor se ha callado; en cambio, en la novela el mayor problema será eliminar mucho de lo dicho por el escritor. Pero generalmente, no todo el relato puede concentrarse en un filme y mucho de él será compensado con el uso de las imágenes.

#### **2.1.11. Razones por las que existen las adaptaciones**

Martha Vidrio menciona que la historia del cine quedaría dañada si se suprimieran las adaptaciones porque éstas pueden otorgar y cumplir con:

- a) Necesidad de historias. La industria de cine crece y si bien existe el oficio del guionista de cine, siempre la literatura dará gran patrimonio de relatos.
- b) Garantía de éxito comercial. Si un libro tuvo grandes ventas (los que se convierten en *best sellers*) se cree que ya está gran parte ganada: el reconocimiento y la difusión. De la misma forma se recurre mucho a guionistas renombrados cuyo prestigio serviría a la película.
- c) Acceso al conocimiento histórico. Resulta cómodo buscar una obra literaria que condense el espíritu de alguna época y la vivencia de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos.
- d) Recreación de mitos y obras emblemáticas. Algunos cineastas adaptarán obras emblemáticas por su valor, por admiración, por reto o por

---

<sup>133</sup> Carmen Peña-Ardid citada en Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 57.

identificación. Lo mismo puede suceder con los mitos, o personajes y temas literarios (Drácula, Frankenstein, Orfeo) que son interpretados por cada generación. [Situación no sólo propia del cine porque hasta en la literatura antigua sucedió: El texto original *Medea* de Eurípides es reelaborado por Séneca].

e) Prestigio artístico y cultural. El adaptar obras consagradas de clásicos o contemporáneos se presenta al público como una operación cultural.

f) Labor divulgadora. Han sucedido como propuesta de divulgación cultural, conscientes de que la película puede potenciar el conocimiento de la obra adaptada. Akira Kurosawa lo hacía con Dostoievski y Gorki argumentando que la gente no leía demasiado pero por lo menos a través del cine se conduciría a la literatura.

Además de todo lo anterior, las adaptaciones fílmicas existen porque literatura y cine son arte y el encuentro entre ellos enriquece a los medios y sus alcances comunicativos.

### **2.1.12. La reunión entre cine y literatura**

Sin embargo, ninguno de los temas anteriores, por más que se lleven a cabo con rigor, asegurarán el éxito total de una película, o principalmente, que la calidad se exprese en ella. La novela y el cine son dos medios distintos con grandes capacidades cada uno; no existe una pureza total en una adaptación pues en el momento de transponer el material surgirán forzosamente cambios, por eso es igual de válido.

No se puede subestimar a una obra literaria solo porque “no se cuente cinematográficamente”, ya que además de encerrar un gran potencial, puede significar un reto satisfactorio y enriquecedor para un guionista.

Lo mismo es difícil diferenciar una obra menor de una obra reconocida; una obra de calidad justamente puede gozar de gran prestigio pero también muchas veces se sublima a algún autor y a su material sólo por el hecho de tener fama, la cual a veces será influida por una buena promoción a cargo de una editorial, por el paso del tiempo al permanecer en la memoria colectiva, porque el autor se mantiene presente en el ejercicio de la escritura o porque su material obtuvo buenas críticas.

Tanto la literatura y el cine son expresiones dominantes. Las adaptaciones no surgen para suprimir la lectura del libro en que están basadas, ni el texto literario es superior al cine. Se debe valorar a ambos desde la perspectiva de su propia forma.

Una película será buena o mala independientemente de la trama en que se haya basado (sea un guión original o adaptado), y de igual forma, un libro no ganará o perderá si la película que lo adaptó sea buena o no.

A veces, el éxito de una película hecha con un guión original ha provocado la edición literaria de la historia (como *Los olvidados* de Luis Buñuel, editado por Fundación Televisa) o del guión de la misma, ejercicio que practica, por ejemplo, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) con Ediciones El Milagro, Plaza y Valdés-CONACULTA o la Universidad Veracruzana, donde se editan guiones originales y adaptados.

En otras películas, la literatura se ha convertido en protagonista al mostrarnos las vivencias de un escritor o escritora, real o ficticio. Ejemplos: *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) y *El ocaso de un amor* (Neil Jordan, 1999), las cuales abordan las aventuras de escritores en periodos de conflicto, sólo que el primer filme durante la posguerra en Viena, una ciudad semidestruida, y el segundo, durante los años cuarenta, cuando los nazis bombardeaban Londres. En *Wilde* (Brian Gilbert, 1997), el escritor se defiende ante las acusaciones de contaminar las conciencias; *Shakespeare apasionado* (John Madden, 1998) utiliza al escritor inglés para contar una historia de amor; *Quills, letras prohibidas* (Phillip Kaufman, 2000) describe pasajes de la vida del Marqués de Sade.

Otra opción para adentrarse al universo literario, ha sido utilizar directamente las novelas y escritos de los autores para los filmes *Henry y June* (Phillip Kaufman, 1990), donde se plasman ciertas experiencias de la vida de Henry James y su compañera Anaïs Nin basado en los pasajes suprimidos de los diarios de Nin; *El amante* (Jean-Jacques Annaud, 1992), repasa la experiencia adolescente de Marguerite Duras durante su estancia en Saigón, y *Antes que anochezca* (Julian Schnabel, 2000), basado en el libro de Reinaldo Arenas, describe su vida y los conflictos ocasionados por su homosexualidad y anticonformismo literario. Aunque cabe mencionar el riesgo que se corre al retratar a un personaje de la vida real, con mayor razón a un escritor reconocido y admirado por muchos, porque puede llegar a caricaturizarse si no se capta su emoción humana y se lleva por buen camino la historia.

El guionista y su oficio también han sido retratados en los filmes *Barton Fink* (Dir. Joel Cohen. Guión: Ethan y Joel Cohen, 1991), sobre un escritor de obras de Broadway al que le ofrecen trabajar en Hollywood –ante su renuencia de “venderse”– y sufre de un bloqueo a su inspiración. En *Adaptation* (Dir. Spike Jonze, Guión: Charlie Kaufman, 2002), un guionista, el mismo Kaufman, curiosamente también sufre un bloqueo de escritor cuando le piden adaptar el libro “Ladrón de Orquídeas” –en el cual realmente se basa el filme. Al mismo tiempo su hermano gemelo busca convertirse también en escritor de guiones tomando un seminario rápido, para crear un filme con clichés hollywoodenses.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> En esta película se plasman varios de los avatares y conflictos del oficio: El personaje principal del guionista se presenta neurótico, solitario y humilde; en el set de su anterior trabajo *¿Quieres ser John Malcovich?* (referencia al propio Kaufman) ni lo reconocen porque finalmente su trabajo es de escritorio. Cuando comienza a trabajar sobre la adaptación del libro que le encarga su agente, frente a su máquina de escribir se hace la pregunta clave ¿por dónde empiezo? Situación que se complica ante la labor de adaptar una obra de otra persona, lo que le confiere mayor responsabilidad. En este caso se refuerza la idea de que es más sencillo partir de una idea original en la cual el guionista puede tener mayor control, que cuando se adapta un texto ajeno. Asimismo, aún cuando es un encargo, empieza a sentirse apegado con el libro y a valorar su belleza, por lo que con mayor razón teme defraudarlo con su versión. Es significativo cuando al no saber por dónde avanzar, imagina a la misma autora diciéndole que no se complique y se concentre en lo que a él le atraiga más. El filme

Entonces la principal diferencia entre escribir un guión original y adaptar una obra literaria para el cine, será en el primer caso inventar la historia y crear a los personajes, y en la adaptación, así sea sólo aprovechando el argumento, ya existen estos elementos.

Sin embargo, en una adaptación, el desafío para establecer su lugar es mayor para la labor cinematográfica que para la literatura, tampoco podemos apoyar la premisa de Griffith de que el cine venía a remplazar a la literatura como modo de narración dominante, porque ambos medios ofrecen cultura y entretenimiento.

## 2.2. Interpretación-transformación

### 2.2.1. Discusiones

La adaptación de las obras literarias es una de las prácticas guionísticas que generan mayor reto cuando la historia es llevada a la pantalla. El tema de la transposición despierta siempre controversias, porque aún no se ha creado un marco dentro del cual se defina una buena adaptación de la que no lo es. En este trabajo no se persigue ese objetivo, sin embargo, consideramos este hecho como una de las razones por las que las adaptaciones son objeto de polémica. Lo que se pretende aclarar es que la libertad creativa del guionista que adapta debe ser la principal característica de dicho ejercicio.

Este ejercicio surgió poco después de utilizar al cinematógrafo con fines narrativos; alrededor de este procedimiento hay distintos puntos de vista: que nunca podrá superarse la historia original, los que otorgan al guión un aspecto literario, los que defienden los casos donde la narración cinematográfica es elaborada con gran éxito...

Estas discusiones son motivadas por la inevitable comparación entre el texto literario y la obra cinematográfica, los aspectos más controvertidos son la fidelidad del filme respecto a su origen y la interpretación que el director, guionista o productor dan a la historia original. Podemos mencionar dos circunstancias sobre las principales diferencias entre la obra literaria y la obra cinematográfica: las transformaciones provenientes del traslado de la obra de un lenguaje a otro y las basadas en interpretaciones personales.

Lauro Zavala explica que “los estudios sobre las relaciones entre cine y literatura están enmarcados por la distinción entre [...] el problema de la *fidelidad* al texto literario original [...] y el problema de la *especificidad* del lenguaje cinematográfico”,<sup>135</sup> por lo tanto, tenemos dos variantes del proceso, las adaptaciones apegadas a los requerimientos técnicos del cine para efectuar los

---

termina acumulando los elementos “hollywoodescos” en los que el personaje se negaba a caer: sexo, armas, persecuciones, lecciones de vida. Finalmente, como le indica el guionista del curso al cual se negó a tomar (porque según sus argumentos “Escribir es ir a lo desconocido no construir un avión a escala”) se debe concentrar en la historia porque siempre en la vida pasa algo y sus personajes deben cambiar y debe venir de ellos mismos.

<sup>135</sup> Lauro Zavala, *El giro semiótico*, p. 4.

cambios en la narración, y las que se modifican con base en la selección de elementos por parte del guionista, independientemente de que se respete o no a la obra original.

Por lo tanto, el proceso de adaptación no implica únicamente contar una historia a través de la recreación visual de los sucesos, no se trata sólo de representarlos en acción viva, sino de todo un tratamiento al cual se someten los elementos de la historia a través de las herramientas y recursos del cine y dónde se involucra el manejo del lenguaje cinematográfico por parte del guionista, y su criterio para la supresión, inclusión o el desarrollo de ambientes y personajes. Las transposiciones fílmicas además de recrear un relato preconcebido, poseen un toque personal depositado ahí por el creador del guión.

Sería imposible trasladar una obra íntegra a la pantalla, forzosamente hay modificaciones: “que haya transformaciones es inevitable en el proceso de transponer un texto al cine, pero su productividad va a depender del criterio que las anima”.<sup>136</sup> De ahí parte la gran responsabilidad de un guionista.

### **2.2.2. Transformaciones derivadas de la técnica / lenguaje**

Trasladar un relato de las letras a las imágenes, es tratar con dos lenguajes distintos. Un lenguaje es un conjunto de elementos que funcionan mediante un código, es decir, existen reglas para combinar estas unidades y para descifrar los mensajes que con ellas se construyen. Cada lenguaje posee componentes y soportes distintos, así, la literatura se crea con letras sobre una superficie, el autor construye una historia con personajes, lugares, objetos y situaciones. En el cine, los autores conciben el aspecto y la ubicación física de los elementos de la historia.

En el caso de la literatura, cada lector puede darle una cara diferente al mismo personaje, una fachada nueva al mismo escenario. En un filme, representar una historia no implica sólo narrarla, en su creación interviene la labor de muchas personas, cuyos esfuerzos culminarán en la forma final del filme. El guionista se involucra en estas dos etapas, es lector y creador visual de la historia, depositará sus percepciones e interpretaciones en la escritura del texto fílmico.

Entonces, las estructuras narrativas se modifican al ser trasladadas a otro soporte, a un sistema distinto al del texto escrito; lo primero que debe tenerse en consideración en este nuevo medio es concebir el relato en imágenes, sonido y acción. Si no se puede pensar de esta manera, no puede surgir el relato cinematográfico.

El tratamiento hecho al relato escrito, el cine lo modificará de manera sustancial. Todos los elementos de la narración se transformarán para que la acción fluya visualmente o para adaptarse a las condiciones de la producción, esto

---

<sup>136</sup> Sergio Wolf, *op. cit.*, p. 104.

supone que surjan elementos nuevos (situaciones, diálogos, personajes) y se desechen otros.

Las herramientas de la producción cinematográfica determinan ciertas formas de expresión, por eso para adecuar el relato al nuevo soporte, se realizarán restricciones al relato.

El guionista desarrolla una gramática (reglas que dictan un orden) para manejar la imagen y la dimensión acústica, también sigue el modelo de comunicación al crear un mensaje, parecido en su estructura narrativa a la literatura, pero con un formato específico para cine.

El narrador del filme debe poseer la facultad para “manejar al mismo tiempo imágenes, sonidos, lenguaje hablado, etc., derivada directamente de las características del discurso fílmico (pluralidad de los materiales empleados, posibilidad de combinar varios canales de información [visual y auditivo] simultáneamente), constituye una diferencia fundamental con respecto al relato literario”.<sup>137</sup>

Es necesario deformar el texto original para lograr una narración efectiva dentro de otro medio. Pero como ya se ha mencionado, cada lenguaje posee una autonomía expresiva y no se debe comparar una obra con otra, “muchas de las mejores versiones de la literatura en el cine oscilan, cualquiera que sea el texto original, entre el descubrimiento de las convenciones cinematográficas y la reflexión sobre las fronteras y posibilidades del medio”.<sup>138</sup> Además el autor original del texto puede llegar a sorprenderse al ver que un pasaje que le costó trabajo desarrollar en su texto, se solucionó con ayuda de una toma en especial, o de un acorde musical.

### **2.2.3. Transformaciones derivadas de la interpretación personal**

Cuando leemos una obra literaria, imaginamos el mundo descrito. Cada persona que lea la historia tendrá concepciones diferentes. “Desde la lectura como interpretación con la obra literaria el lector transforma la imagen abstracta que le ofrece el texto en imagen mental mediante la asociación de lo leído con su horizonte experimental”.<sup>139</sup> Antes que ser el autor de un guión adaptado, el guionista es un lector.

Durante el proceso de adaptación, será inevitable que el guionista, encargado de recrear la historia en su versión cinematográfica, aporte su propia visión de los acontecimientos, su representación para cada objeto y sujeto, porque cada individuo posee su propio marco de referencia y bagaje cultural. “Siendo los guiones elaborados por individuos, puede suponerse que, en algunos aspectos, sus modelos de referencia se inscriben en la vida psíquica, en la historia personal,

---

<sup>137</sup> María del Rosario Pineiro, *op.cit.*, p. 29.

<sup>138</sup> Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 12.

<sup>139</sup> José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 55.

en el imaginario de esas personas”.<sup>140</sup> Es decir, la experiencia personal del guionista y sus gustos particulares serán reflejados tanto en los personajes creados originalmente como en los proporcionados por alguna obra, en el caso de una transposición.

Todas las adaptaciones implican una apropiación del texto original, por tanto no debe compararse con la película, porque la obra literaria desaparece cuando el guionista la convierte en guión, el director construye la película y los actores la representan. Cada una de las personas con injerencia en un filme la interpretan y pueden aportar su particular visión en el producto final.

La adaptación de una obra literaria al cine va más allá de la estricta traducción, y, como a toda traducción, le es inherente la interpretación de quien traduce. Los guionistas que adaptan dejan tras de sí su rastro, su estilo, sus referencias, su subjetividad.

La fuente de inspiración de cualquier relato es la realidad, el mundo tal cual es. Se trata de una relación basada en la ficcionalización,<sup>141</sup> plasmada en obras literarias y fílmicas que nos aportan versiones de la realidad, en consecuencia, no se puede ser objetivo, en el sentido más estricto, dentro de los límites de los relatos.

Esta ficción se reproduce entre los textos literarios y los textos fílmicos, así, en una adaptación, el resultado será una versión, no objetiva, de la obra original, y esta subjetividad también gobernará la personalidad de los personajes y el entorno de la historia misma.

El guionista, como emisor de un mensaje, además de narrar una historia en acciones visibles, como es necesario en el cine, deposita en el texto cinematográfico su perspectiva acerca de la historia, sus inclinaciones por ciertos personajes o algún otro aspecto relacionado con él de alguna forma, ya sea sutilmente o no.

Las adaptaciones pueden tener dos variantes: tomar las ideas y las propuestas dramáticas originales y presentarlas de manera distinta, pero conservando la esencia del texto original, o guardarle gran fidelidad a éste y únicamente ilustrar la historia, conservar la cronología, el hilo narrativo, los personajes, acontecimientos, etc. Sin embargo, por motivos de extensión, el hecho de que un guionista elija un pasaje en vez de otro, contendrá cierta intención interpretativa.

Aunque originalmente la historia haya sido escrita por otro autor, los guionistas escriben historias inspiradas en hechos de la vida real, en poca o gran medida, o, más en general, en la conducta y acciones de los seres humanos. La

---

<sup>140</sup> Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 192.

<sup>141</sup> José Pablo Feinmann, *La debida desobediencia. El guión cinematográfico y su relación con la literatura y la realidad*, <http://www.mediapolis.com.ar/cine/guion/desobed.doc>.

personalidad de él mismo y el mundo a su alrededor, quedan plasmados en el texto, aún cuando esté consciente que trabaja sobre el material de otra persona, William Goldman expone: “El mismo hecho de *elegir* esto en lugar de aquello otro es puramente autobiográfico. [...] Son mis gustos y mi personalidad”.<sup>142</sup>

Francis Vanoye menciona que más que autobiográfico, un cineasta (director o guionista) crea un cine personal –otorgándole algunas veces la categoría de cine de autor– y que caracteriza al conjunto de su producción.<sup>143</sup> Aún cuando no hable de sí mismo, plasmará su visión, cómo percibe su entorno y a la vida real, la cual otorga un material infinito. Y esos juicios, al ser sus referentes culturales, sociales, ideológicos, serán inseparables de sus creaciones artísticas.

De una narración se pueden desprender ciertas pistas sobre cuáles son los intereses de un autor, sus referentes visuales, sus inclinaciones. Esta característica origina el *cine de autor*, que engloba la obra fílmica de un director (Quentin Tarantino y la violencia como eje central en sus historias); y en algunas ocasiones de un guionista (Charlie Kaufman y su tendencia a la introspección de los personajes o Guillermo Arriaga y su obsesión por la muerte).

Entonces, el filme que surge de un guión adaptado no es la obra literaria llevada a la pantalla, se trata de una nueva creación a través de un proceso de selección impulsado por las afinidades entre una obra y un cineasta-lector.

La interpretación y el proceso de selección que conlleva surge desde el momento de narrar algo; ya sea de manera oral, escrita, en teatro o en cine, elegimos una forma de hacerlo, decidimos a cuáles sucesos darles mayor relevancia, si incluimos a todos o a pocos personajes, qué orientación tendrá la historia, etc., incluso, podemos modificar el orden de los acontecimientos. De esta manera, hacemos algo nuevo y único, porque nadie más pensará como nosotros.

---

<sup>142</sup> William Goldman entrevistado por John Brady, *op. cit.*, p. 118.

<sup>143</sup> Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 193.

## CAPÍTULO 3

### **El desarrollo del guión y la adaptación literaria en México**

Hemos explorado en el nivel mundial la evolución del guión desde los inicios del cine hasta nuestros días, así como la legitimidad y el reconocimiento que el escritor de guiones ha adquirido. Y aunque por lo general es imprescindible la existencia de un texto cinematográfico como eje de una filmación, la participación e importancia del guionista dependerá de la situación en cómo se encuentre la industria del cine a la que pertenezca.

En este apartado intentaremos recorrer el camino del guión y del guionista en el caso particular de México. Al no encontrar un dato preciso sobre la primera vez que se utilizó el guión en una producción cinematográfica mexicana, suponemos que el empleo de un antecedente de guión pudo haber ocurrido a la par del desarrollo del cine de argumento y posteriormente del cine de ficción, por ser imprescindible la utilización de una herramienta que apoye la realización de un rodaje exento de improvisaciones.

Por este motivo, en el presente trabajo nos concentraremos en el repaso de largometrajes donde se maneje un argumento, así como en las adaptaciones basadas en obras literarias a las cuales se recurrió desde el origen del cine.

#### **3.1. El arribo del cinematógrafo a México**

La primera exhibición del cinematógrafo al público mexicano fue el 14 de agosto de 1896 en la Droguería *Plateros*. En esa ocasión, se mostraron vistas como *Llegada de un tren*, *Salida de los talleres Lumière en Lyon* y *El regador regado*. Se tiene noticia que una semana antes, los agentes de Lumière, C.J. Von Bernard y Gabriel Veyre, habían mostrado al presidente Porfirio Díaz en el Castillo de Chapultepec las primeras imágenes filmadas en México.<sup>144</sup>

A partir de este momento, el cinematógrafo se establecería en México. Entre 1897 y 1906 se había difundido por el país y aun cuando la programación era escasa, se combinaban con bailables, piezas musicales, teatro de vodevil y/o trucos de magia. Más adelante, surgirían compañías abastecedoras de material como la francesa Pathé Frères.<sup>145</sup>

Sobresalen empresarios como Ignacio Aguirre (el primer mexicano en adquirir un proyector Lumière), Enrique Rosas, Salvador Toscano, Juan C. Aguilar, Guillermo Becerril (quien también compitió con el *vitascopio* de Edison), Enrique Mongrand, Enrique Moulinié y Jorge Stahl, quienes al no provenir directamente del mundo del espectáculo, principalmente vieron al cine como una fuente de ganancias. Pero mientras que países como Francia y Estados Unidos adoptaban características industriales, en países latinoamericanos como México, la

<sup>144</sup> Aurelio De los Reyes, *A cien años del cine en México*, p. 15.

<sup>145</sup> Emilio García Riera, *Breve Historia del cine mexicano*, p. 28.

producción y exhibición de filmes “[...] se trataba más bien de pequeños negocios con rasgos artesanales”.<sup>146</sup>

Para 1910, la producción, distribución y exhibición comienza a ser sólo de mexicanos. De esta forma los cineastas se independizan; ellos mismos son su productor, director, editor y guionista.

### 3.1.1. En busca del argumento

En los albores del siglo XX, mientras en otros países se desarrollaba el lenguaje cinematográfico y se optaba por el cine de argumento, las pocas películas mexicanas que se producían filmaban a la gente en su vida cotidiana.

Si se entiende como cine de ficción al que emplea actores para contar un argumento, se tendría que considerar a *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, 1896), basada en un duelo real entre dos diputados en el bosque de Chapultepec. Esta película significaría el tránsito de un cine hecho de vistas, “[...] hasta el relato y la dramatización, es decir, hasta que existe un argumento que vertebra la obra con cierta coherencia”.<sup>147</sup>

También se aprovecharon las condiciones naturales (huracanes, inundaciones, hundimientos, etc.), para extraer de ellas un argumento. En 1898 Salvador Toscano realizó *Paseo de la Alameda de México*, y *Gavilanes aplastado por una aplanadora*, financiada por la fábrica de cigarros “El Buen Tono” —un antecedente de la publicidad en el cine— (donde un muñeco suplía al actor en el aplanamiento).<sup>148</sup>

Otro ensayo de argumento considerado como el primer filme de ficción fue *Don Juan Tenorio* de Salvador Toscano, basado en la novela de José Zorrilla (1899); que era documental pues registraba la representación teatral de la obra, pero también ficción porque únicamente mostraba el desempeño de los actores.

En su mayoría, las películas eran sencillas y sin pretensión narrativa, hasta 1906 con *La visita Díaz a Yucatán*, donde Salvador Toscano construyó un relato lineal, utilizando como argumento el viaje del presidente desde su salida a México hasta su despedida de Yucatán y para la cual utilizó dos reportajes, uno de vistas fijas y otras en movimiento. “Como en las películas de Méliès, cada una de las vistas de movimiento tenía su lugar en el relato [...] Ambos conjuntos de vistas eran reportajes ilustrados sobre el viaje en los que el montaje jugaba un papel importante”.<sup>149</sup>

En 1907 se produjeron dos películas con argumento: *El grito de Dolores* o *La independencia de México*, “[...] la primera película mexicana con un *script*

<sup>146</sup> Carlos A. Flores Villela y Aleksandra Jablonska, *Un siglo de cine en América Latina*, Texto sobre imagen, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Colección de la Fimoteca de la UNAM, Núm. 10, pp. 5 y 6.

<sup>147</sup> Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza, Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven, Filmografía mexicana 1896-1910*, p. 17.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>149</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp. 22-23.

original específicamente preparado para ella”<sup>150</sup>, y *Aventuras de Tip Top*, ambas dirigidas por Felipe de Jesús Haro. A fines de ese año se estrenó otra película con argumento, *El san lunes del velador* de Manuel Noriega Hope, rodada en Orizaba por la Compañía Bretón y Aguilar.

En 1909, Enrique Rosas realizó su primer filme de ficción, *El rosario de Amozoc*. Este mismo año se estrena la *Entrevista Díaz-Taft* de los Hermanos Alva, que aunque es un documental “agregaba la intención de contar dos historias paralelas con el mismo fin, estructura tomada, sin duda, de las películas de argumento”.<sup>151</sup>

El 11 de junio de 1911 en la película *El asalto y toma de Ciudad Juárez* los camarógrafos añadieron un nuevo elemento en la estructura: la apoteosis (el punto fuerte, el clímax de un filme). Este elemento fue inspirado por el cine de George Méliès, quien a su vez lo tomó del teatro.<sup>152</sup>

Hasta este momento se filmaban los primeros documentales y testimonios sobre la vida del país; el documental se iba puliendo y se buscaba una fidelidad espacio temporal de los acontecimientos filmados. Pero como se puede apreciar, no pasó mucho tiempo desde la llegada del cinematógrafo a México para que productores y realizadores exploraran más allá de la captura de la realidad, encaminados hacia la búsqueda del argumento.

### **3.1.2. La revolución mexicana y el cine de ficción**

Durante el conflicto de la Revolución Mexicana, hubo un paréntesis en los filmes de ficción. El cine de esta época se caracterizó por la vertiente documental y realista. La Revolución fue el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine.

Entre 1910 y 1917, la lucha fue por la programación principal de las salas de cine, el público se interesaba en estos filmes por su valor noticioso; los cineastas filmaban los preparativos de ambos bandos. Al alargarse la duración de los documentales de la Revolución a dos horas, se orilló a “[...] a desarrollar su estructura narrativa y a acrecentar el repertorio de los recursos expresivos”.<sup>153</sup>

Aún así, en 1912 se estrenó una de las pocas películas de ficción que buscó divertir a la gente, *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* de los hermanos Alva.

Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores realizaron dos películas catalogadas cada una como el primer largometraje de ficción: la película histórica *1810 o los libertadores de México* en 1916 y *El amor que triunfa* en 1917.<sup>154</sup> Sin embargo, García Riera declara que si bien fueron películas de

<sup>150</sup> Jorge Alberto Lozoya, *Cine mexicano*, p. 12

<sup>151</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 25.

<sup>152</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 28.

<sup>153</sup> Carlos A. Flores Villela y Aleksandra Jablonska, *Un siglo de cine en América Latina*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>154</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 54.

argumento, no superaron la fase experimental (además no se consideraron mexicanas por realizarse en Yucatán y no en la capital).

Por lo anterior, se considera el primer largometraje "oficial" del cine mexicano a *La luz* (1917) –cuya autoría ha estado dividida entre J. Jamet como seudónimo del realizador Manuel de la Bandera y a Ezequiel Carrasco–, calificado como copia de la película italiana *El fuego* (basada a su vez en una obra de Gabriel D'Annunzio) pero con escenarios típicos mexicanos.<sup>155</sup> En estas fechas el público comienza a interesarse por los melodramas italianos y franceses a la manera del *film d'art*.

La creación de la compañía Azteca Films, primera empresa mexicana fundada por la actriz Mimí Derba y Enrique Rosas, reflejó la necesidad de instalar la producción comercial del cine en México –aunque en un principio los temas que trataban sobre condes, duques y palacios estaban muy alejados del contexto mexicano.

En 1919, Enrique Rosas filma *El automóvil gris*, considerada como la película más importante de la época muda del cine mexicano y clasificada por Aurelio de los Reyes como cine-verdad<sup>156</sup> con carácter documental al fusionar la ficción y la realidad.

A partir de este momento, se recurrió frecuentemente a la literatura como fuente de inspiración, sobre todo a las obras de mayor fama. En este periodo principalmente se adaptaron obras románticas, lo mismo con tema campirano (*El caporal* y *La parcela*), argumentos sobre la clase media o la burguesía (*Carmen* y *La dama de las camelias*), basadas en poemas (*Confesión Trágica* y *Amnesia*) y dramas amorosos donde resaltan *Santa* y *La llaga* de Federico Gamboa (1918 y 1919, dirigidas y adaptadas por Luis G. Peredo) y *María* (1918, Rafael Bértudéz Zatarín) de Jorge Isaacs, que darían pie a segundas o terceras versiones durante el sonoro y representarían el estereotipo a seguir: la búsqueda del amor puro, la redención de la pecadora y la exaltación de las buenas costumbres y los valores. (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

La adaptación literaria entonces conseguiría la simpatía de los escritores mexicanos por participar en el nuevo invento, que en un principio no lo aceptaban del todo.

### **3.1.3. Los antecedentes de una escuela de cine en el periodo silente**

Se podría decir que los primeros maestros en relación al cinematógrafo fueron los hermanos Lumière, quienes aleccionaban a los primeros empresarios mexicanos

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>156</sup> En este filme se adaptó un argumento real sobre una banda asaltante, donde, al final de la historia, se insertan escenas verídicas del fusilamiento de algunos de sus miembros. Dziga Vertov se refería al "cine verdad" como los filmes que intentaban escribir la historia "sobre lo vivo". El *kino glaz* (los cine-ojo, la cámara) registraba la verdad, en este caso los modelos vivos con la ficción, la puesta en escena a través de medios cinematográficos. Véase George Sadoul, *Historia del cine mundial*, pp. 166, 496.

cuando les vendían los proyectores (cuyo manejo se aprendía de la noche a la mañana al tratarse de aparatos sencillos).

Pero fue hasta 1916 cuando surge el primer indicio de la enseñanza sobre cine. Manuel de la Bandera, empresario teatral, funda la “Escuela de Arte Cinematográfico” con la finalidad de preparar a los actores de la incipiente industria y donde él mismo impartía clases apoyado con publicaciones extranjeras sobre estudios cinematográficos.<sup>157</sup>

De la Bandera filmó con un grupo de estudiantes *Triste Crepúsculo* (1917), melodrama campirano cuyo argumento, dividido en cuatro partes y un epílogo, fue escrito por su alumna Guadalupe Vela<sup>158</sup> (García Riera señala al mismo Manuel como autor). Es evidente entonces el uso del guión en la realización de filmes.

Con su productora Quetzal filmó *La obsesión* (1917), basada en un argumento de la escritora y periodista María Luisa Ross. Se dice que un grupo ajeno trató de exhibirla comercialmente –un antecedente de la piratería–, pero al asegurar Ross la propiedad literaria, la exhibición sin su permiso hubiera sido un fraude que acarrearía consecuencias.<sup>159</sup> Como se observa, el derecho de autor ya estaba institucionalizado y respaldaba a la creación de guiones originales. Y aunque posteriormente este pionero de la enseñanza se retiró, sobresaldría su intención por formalizar la educación cinematográfica.

#### **3.1.4. Cine sonoro y novela mexicana del siglo XIX**

Los primeros intentos de sonorización en México se dieron en 1929 con *Abismo/Naufragos de la vida* (Salvador Pruneda) y *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla), la cual ya presentaba diálogos hablados, música de fondo y canciones mediante el sistema de discos.<sup>160</sup> Otros ensayos de sonorización basándose en la adaptación de discos sincronizados, pero con sonido indirecto, fueron *Dios y ley* (Guillermo Calles, 1928) y *El águila y el nopal* (Miguel Contreras, 1929), filmes que presentaban temas nacionalistas y/o folclóricos.<sup>161</sup>

Sin embargo, fue la segunda versión de la adaptación sobre la novela de Federico Gamboa, *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la primera cinta mexicana filmada con sonido óptico –integrado a la cinta– que representó el primer intento serio de industrialización en el cine mexicano y se convirtió en el primer éxito de taquilla. Más adelante, en 1936, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, encontraría la fórmula comercial al combinar el tema campirano con la música ranchera.

Para los años treinta, si bien el documental sobre la revolución había muerto, existieron filmes con este tema, aunque tratado moderadamente a causa de la crudeza post revolucionaria que seguía imperando en el ambiente político y

<sup>157</sup> Javier Castanedo Cervantes, *Tres momentos en la enseñanza del cine en México*, p. 44.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>160</sup> Antonio Balmori Cinta y Jorge Cantú (cuidado de la edición), *Cine Sonoro Mexicano 40 aniversario*, p. 33.

<sup>161</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *El primer cine sonoro, 7 décadas de cine en México*, Filmoteca, p. 4.

social. Como la literatura, estos filmes estudiaban al pueblo y retrataban a los caudillos. Fernando de Fuentes realizó otras cintas representativas de esta década, entre las cuales se encuentra la trilogía de *El Compadre Mendoza*, *El Prisionero 13* (ambas de 1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935).

Esta última, adaptación de una novela de Rafael F. Muñoz, donde "...los guionistas tomaron sólo la primera parte de la novela para redactar su argumento",<sup>162</sup> es considerada por Jorge Ayala Blanco como la mejor adaptación realizada de una novela mexicana en el cine nacional.

Las novelas del siglo XIX adaptadas durante los años treinta buscaban convertirse en un estandarte de identidad nacional; ante la producción hollywoodense se necesitaban autores que presentaran a un México propio. El cine retomó novelas extranjeras [tanto de autores latinoamericanos como europeos] y las conjugó con su propio lenguaje para alimentarse de forma creativa y expresiva en su proceso de autoconstrucción.<sup>163</sup>

Hubo adaptaciones fílmicas de novelas relacionadas con la transición del campo a la ciudad como *La Calandria* y *Clemencia*. El uso de melodramas de este tipo aseguraba el éxito cinematográfico, puesto que el espectador se reconocía en las imágenes. Otros filmes inspirados por la literatura mexicana fueron *Nobleza Ranchera*, *Martín Garatuza*, *Monja y casada, virgen y mártir*, *Los de abajo* y *Mala yerba*. Resalta *Los bandidos de Río Frío*, basado en un clásico de la literatura mexicana del siglo XIX. (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

Cabe mencionar que desde 1936 se formó un club de estudios y censura cinematográficos, llamado también *Cinema Skipit Club*, cuya tarea principal estaba en seleccionar los argumentos cinematográficos que debían ser filmados y cuáles eran o no viables comercialmente,<sup>164</sup> limitando de esta forma a los escritores de guiones.

### 3.1.5. La época de oro

Existen distintas opiniones acerca de cuál es el periodo exacto de la "época de oro" del cine mexicano. La mayoría coincide en que fue durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), debido a la expansión del mercado mexicano cuando la industria líder estadounidense se encontraba en conflicto. Gustavo García se refiere a ella desde la conquista comercial de *Allá en el Rancho Grande*, la afirmación con el conflicto bélico mundial y la decadencia a principios de los años cincuenta.<sup>165</sup>

Julia Tuñón extiende el periodo desde 1931, con la llegada de la primera película oficial sonora, *Santa*, hasta 1953 con la aplicación del Plan Garduño.

<sup>162</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 21.

<sup>163</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, pp. 133-140.

<sup>164</sup> Rogelio Jr. Agrasánchez, *Miguel Zacarías. Creador de estrellas*, p. 42.

<sup>165</sup> Véase Gustavo García, *Época de oro del cine mexicano*.

Divide los años treinta como la instalación de una industria de películas con espíritu de búsqueda y experimentación en donde los géneros, como el melodrama, sentarán las bases del siguiente cine; los cuarenta será la época de bonanza cuando el cine mexicano recibe facilidades económicas y técnicas (que darán la base de una industria nacional) y con proyectos interesantes; hasta los cincuenta, donde comenzará la crisis.<sup>166</sup>

Con base en esta premisa, se puede señalar que antes del éxito comercial de *Allá en el rancho grande* también hubo películas interesantes que reflejaron la búsqueda de un estilo como la sórdida *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933); la historia indigenista *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934); el experimento expresionista *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934); el horror mexicano *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934); y la influencia de Eisenstein en *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), filmes cuya temática reflejan ese espíritu de búsqueda referido por Tuñón.

Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940), el Estado se fortaleció política y económicamente. El cine se protegió al producir divisas al país. Se expidieron leyes a su favor como la de octubre de 1939 cuando se impuso la exhibición de una película mexicana al mes, con la intención de proteger el empleo del cine.<sup>167</sup>

En esta época, el Estado intervino en la producción filmica por medio de estudios como lo son la Compañía Nacional de Películas, México Films, Industrial Cinematográfica, Azteca, San Ángel, Tepeyac y Cinematográfica Latinoamericana S.A. (CLASA), que respaldarían las ambiciones comerciales y artísticas de los integrantes de la industria.

Cabe destacar que con Cárdenas se respaldaría la inmigración de intelectuales y artistas españoles exiliados por la guerra civil que llegaron a enriquecer a la cultura nacional, incluido el cine, y que en los siguientes años participarían, muchos de ellos, como guionistas, dialoguistas y adaptadores. Entre ellos: Eduardo Ugarte, Paulino Masip, Manuel Altolaguirre, Álvaro Custodio, Luis Alcoriza (quien trabajaría hasta la década de los ochenta), Carlos Velo y Julio Alejandro.

“Al tomar el poder, Manuel Ávila Camacho (1940-1946) heredó un Estado fortalecido por las medidas cardenistas, por lo tanto, de conciliación nacional”.<sup>168</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos suministró al cine mexicano recursos (película virgen, dinero para la producción y refacciones de equipo) ayudando al país a impulsar la producción cinematográfica.

En este sexenio se fundó el aparato financiero, el Banco Nacional Cinematográfico. Se establecieron compañías como Filmex, Films Mundiales,

<sup>166</sup> Julia Tuñón, “Época de oro del cine mexicano de la A a la Z”, *Somos*, núm. 194, abril 2000, p. 11.

<sup>167</sup> García Riera, *op. cit.*, p. 104.

<sup>168</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 12.

Posa Films y Grovas. Y estudios como los Churubusco (establecidos por la compañía estadounidense RKO en 1944) y Cuauhtémoc.<sup>169</sup> Además, en 1945 se creó la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Miguel Alemán (1946-1952) intentó continuar con un desarrollo a la industrialización, pero cuando ya no existían los beneficios de la Segunda Guerra Mundial. En este tiempo Estados Unidos buscó recuperar su lugar, por tanto, aumentaron las importaciones, disminuyeron las divisas y comenzó el endeudamiento.<sup>170</sup>

A principios de los años cuarenta, con la creación de la Academia Cinematográfica de México, surgió un Taller de Escritores Cinematográficos. Dentro de la organización gremial para los escritores de cine, los argumentistas y adaptadores se integraron a partir de 1945 a la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.<sup>171</sup>

Uno de los guionistas y argumentistas más notable en esta época fue Mauricio Magdaleno, quien además de trabajar con directores como Emilio Gómez Muriel, Fernando de Fuentes y Ramón Peón, entre otros, destacó en su colaboración con Emilio "El Indio" Fernández en *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *Río escondido* (1947), *Maclovio* (1948), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *La malquerida* (1949) y *Victimas del pecado* (1950).

Otros realizadores también sobresalientes fueron Julio Bracho (*Distinto amanecer*, 1943); Juan Bustillo Oro (*México de mis recuerdos*, 1943); Roberto Gavaldón (*La otra* 1946, *La diosa arrodillada* 1947, *En la palma de tu mano* 1950); Alejandro Galindo (*Campeón sin corona* 1945, *Esquina bajan...!* 1948, *Una familia de tantas* 1948); Ismael Rodríguez (*Los tres García* 1946, *Nosotros los pobres* 1947, *La oveja negra* 1949, *A toda máquina*, 1951); y Alberto Gout (*Aventurera* 1949, *Sensualidad* 1950). En general, la temática de los filmes se abocó al romanticismo, el melodrama y el rescate de los valores como la familia y el matrimonio.

Este periodo también fue el más prolífico en cuanto a las adaptaciones fílmicas basadas en material literario –muchas veces de clásicos y/o de contenido ético y moral– de autores tanto nacionales como extranjeros, debido a que durante la Segunda Guerra Mundial hubo flexibilidad con los derechos de autor. (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

A fines de los cincuenta México alcanzó un alto nivel de producción (136 películas en 1958) y aunque la calidad artística disminuyó, destaca la obra mexicana del español Luis Buñuel quien tomó como inspiración varias veces a la literatura para *Gran Casino*, *Robinson Crusoe*, *Una mujer sin amor*, *Él*, *Abismos*

---

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>170</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>171</sup> Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, p. 121.

*de pasión, El río y la muerte, Ensayo de un crimen y Nazarín.* (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

En 1958 se creó la Sociedad Civil de Autores y Adaptadores Cinematográficos, donde participó José Revueltas, quien también formó parte de otras iniciativas que buscaban apoyar a escritores.

Para Francisco Sánchez se habla de una época de oro por nostalgia, cuando existía prosperidad industrial y monetaria, donde “los empresarios se hacían ricos, los trabajadores eran bien pagados y las estrellas disfrutaban de *glamour*”, aunque no siempre hubo progreso artístico.<sup>172</sup> Sin embargo, esta bonanza fue producto del arduo trabajo que realizaban el equipo de actores, directores, camarógrafos, productores y, por supuesto, los escritores de los textos fílmicos, quienes alcanzaron prestigio ya sea inventando historias o adaptando obras literarias.

En el cine mexicano, sobre todo en esta época, los recursos tecnológicos fueron limitados, por ello la trama era determinante y la narración seguía la estructura convencional: “abren con un prólogo, desarrollan el conflicto de la historia hasta llegar a un clímax y hacernos respirar con el desenlace”.<sup>173</sup>

El panorama brillante de la época de oro permitió al grupo artístico e intelectual de pintores, fotógrafos, músicos y literatos, entre otros, integrarse a la industria cinematográfica. Como consecuencia, la escritura de guiones contó muchas veces con el prestigio literario de personas como Celestino Gorostiza, Romúló Gallegos, Mariano Azuela, Salvador Novo, José Revueltas, Xavier Villaurrutia, Luis Spota, Ricardo Garibay, entre muchos más.

En esta periodo, los guionistas tenían carreras con decenas de películas filmadas, como ejemplo se puede nombrar a Fernando Galiana (con 140); Ramón Obón (108); Alejandro Galindo (88); Edmundo Báez (86); Luis Alcoriza (85); Juan Bustillo Oro y Tito Davison (60), Pedro de Urdimalas (51); seguidos por muchos más que ofrecieron al cine mexicano historias hasta el día de hoy apreciadas.

### **3.1.6. Empieza la crisis**

Surgieron varios acontecimientos que entorpecieron el camino del cine mexicano para afianzar la industria.

El Banco Nacional Cinematográfico se fortaleció económicamente pero empezó a descartar a las pequeñas empresas y a apoyar a los productores más fuertes. La Ley de la Industria Cinematográfica, expedida en 1949 y cuyos objetivos eran regular la censura-, el tiempo de películas mexicanas en pantalla y otorgar presupuestos a la industria, se reformó en 1952 al no poder cumplirse.

---

<sup>172</sup> Francisco Sánchez, *Una luz en la obscuridad*, p. 78.

<sup>173</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 25.

Después de problemas suscitados entre el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), —creado en 1940— y el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), el sindicalismo reforzó su apoyo a sus directores agremiados y cerró las puertas a quienes aspiraban ser directores, limitando al cine mexicano de renovación.<sup>174</sup>

Para 1953 Eduardo Garduño crea el Plan Garduño, que reguló la cinematografía en su conjunto y reorganizó la distribución en el nivel nacional e internacional, orillando a los estudios a trabajar a su máxima capacidad. En tanto limitó el número de películas extranjeras a exhibirse cada año, esta ley no se cumplió. En general, este decreto incrementó la presencia de Estado en una actividad, hasta ese momento, de mayor autonomía. Al mismo tiempo, las salas de cine dejaron de apoyar igual otra vez a la exhibición de filmes nacionales y el precio en taquilla se elevó.<sup>175</sup>

En un principio, la exhibición se realizaba por particulares, el productor generalmente tenía su distribuidora y el distribuidor llegaba a un acuerdo con el exhibidor. Para 1947 se creó el *Monopolio Jenkins* (auspiciado por el Grupo Puebla), que junto con la compañía exhibidora Operadora de Teatros y su injerencia en el Banco Nacional Cinematográfico, decidían qué películas se presentarían o no.<sup>176</sup> Al mismo tiempo, Hollywood se reintegra al mercado fílmico, convirtiéndose en la mayor competencia en el mercado y el consumo televisivo se incrementaba paulatinamente.

Entre 1957 y 1958, tres de los estudios de cine más importantes, Tepeyac, Clasa Films y Azteca, desaparecieron. En 1960, el gobierno de Adolfo López Mateos adquirió las salas de Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro, desbaratando así el monopolio Jenkins. De esta suerte, el financiamiento, la distribución y la exhibición del cine mexicano, quedaría bajo el control del Estado.<sup>177</sup>

### **3.1.7. El cine mexicano en la década de los sesenta y la primera escuela de cine**

En los años sesenta la tendencia de realizar un cine para consumo casi exclusivo de las capas populares se acentuó y el sistema de producción-distribución-exhibición se cerró casi por completo.<sup>178</sup>

Ante la crisis temática y económica, mientras la clase media prefería el cine hollywoodense, los sectores más sofisticados optaban por la vanguardia europea (como la *Nueva Ola* en Francia, Ingmar Bergman en Suecia y Akira Kurosawa en Japón). Aunque también hubo cineastas mexicanos que buscaron crear obras a la altura de las mejores cinematografías mundiales.

---

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>175</sup> *Ibid*, pp. 20-21.

<sup>176</sup> *Ibid*, pp. 22-23.

<sup>177</sup> Rafael Pérez Gay, "Siglo XX: letras y artes II", en *Gran Historia de México ilustrada*, núm. 96, 2001, p. 336.

<sup>178</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 22.

Los equipos de cine semiprofesionales (8 mm y 16 mm) hicieron su entrada al mercado, de esta forma cineastas profesionales pudieron hacer cine a bajo costo. Una década antes, *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, significó una nueva forma de producción cinematográfica, independiente de las grandes compañías productoras. Frente a un cine burocratizado, los cineastas independientes representaron una opción de mayor calidad dentro del panorama del cine nacional.

Hasta este momento, los aspirantes a cineastas aprendían por sí mismos, en algunas ocasiones en talleres no tan especializados, o en el mejor de los casos, practicaban directamente en las filmaciones.

En 1945, Gabriel Figueroa lideró un segundo intento –después de Manuel de la Bandera–, por establecer una escuela de cine. La duración de este proyecto fue de dos o tres años y entre los maestros que participaron fueron Ernesto Alonso para la clase de dicción, Manuel Álvarez Bravo en fotografía y Matilde Landeta para *script girl*.<sup>179</sup>

Ante la falta de una escuela formal, los cineclubes habían sido fundamentales para la formación “amateur” de cineastas. La UNAM fue pionera en este campo desde 1931, pero hasta 1957 se creó la Asociación Universitaria de Cineclubes. Para 1959, después de que se estableciera el Departamento de Actividades Cinematográficas, se fundan los cineclubes de Arquitectura y Filosofía y Letras; el de Movimiento y el de Debate Popular, organizados por la UNAM, y el Cine Club de México, dependiente del IFAL.<sup>180</sup>

En 1961, el grupo Nuevo Cine editó una revista donde críticos y cineastas hablaban de la necesidad de un instituto de cine serio y donde afirmaban que “el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad”.<sup>181</sup> Entre los hombres de letras que participaron en él estaban Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y José de la Colina.

Para 1962 se daban en la Universidad “lecciones de Análisis Cinematográficos”, en donde se exhibían películas y se analizaban al final de su proyección por uno de sus realizadores, ya fuese su director y guionista.<sup>182</sup>

En 1963 se crea el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la primera escuela de cine fundada en América Latina, con la intención de formar cineastas –y técnicos– integrales, que dominaran la teoría y práctica cinematográfica e hicieran cine de calidad. Dentro de sus primeras materias se incluyó la de guión cinematográfico, siendo el primer maestro José Revueltas.

Posteriormente, en el taller de realización, como parte del programa de estudios del CUEC, se tratarían los “problemas de una adaptación literaria”,

---

<sup>179</sup> Javier Castanedo, *op. cit.*, pp. 137-138.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 166.

materia que subrayaba como indispensable en la educación cinematográfica la adaptación. Entre las funciones de esta escuela se encontraba conseguir la colaboración de especialistas como escritores, periodistas e intelectuales, que compartieran las finalidades con el CUEC.

Diez años después habían egresado 110 alumnos, de los cuales sólo 5 — entre las generaciones de 1964 y 1966— se interesaron por el guionismo.<sup>183</sup> Y si en un principio el oficio de guionista no fue tan explorado, pudo ser porque en esta época literatos ya consagrados participaban en la realización de guiones.

### **3.1.8. La nueva generación**

En 1961 se filma *En el balcón vacío* (1961), de Jomi García Ascot, que alentó entre 1964 y 1965 el surgimiento de una nueva generación de cineastas. En este periodo se llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental, donde literatos y críticos de cine se manifestaron en contra de ciertas conductas predominantes en la industria cinematográfica mexicana y experimentaron con diversas propuestas temáticas y visuales.

En este concurso, la producción se orientó hacia la adaptación de textos literarios, sobre todo de autores contemporáneos, así, *La fórmula secreta*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Amor, amor, amor* (conformado por los medimetrajes *Tajimara*, *Las dos Elenas*, *Un alma pura*, *La sunamita*, *Lola de mi vida*) y *El viento distante* (compuesto por *En el parque hondo*, *Tarde de agosto*, *Encuentro*) —los primeros cuatro lugares— contaron con la participación de Juan Rulfo, Jaime Sabines, Gabriel García Márquez, Juan José Gurrola, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Juan de la Cabada, José Emilio Pacheco, Elena Garro, Juan Vicente Melo, Sergio Magaña e Inés Arredondo. Como en los años treinta y cuarenta, los novelistas volvieron a interesarse por el medio, sus obras sirvieron de argumento y ellos mismos participaron como guionistas o actores.

En 1966 la Dirección General de Cinematografía, el Banco Nacional de México y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, convocan al Primer Concurso de Guiones y Argumentos Cinematográficos.

Esta nueva generación continuaría con el gusto por las adaptaciones en su obra posterior durante la misma década y la siguiente. (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano). Sin embargo, hubo un alejamiento del público popular porque aún cuando estos directores y guionistas representaron una opción de calidad, sus producciones generalmente se presentaban en los cineclubes y en festivales internacionales.

1968 representó la efervescencia política de México a finales de los sesenta, reflejo de una gran inconformidad con el sistema político en el poder desde la revolución. Un año después se formaría el grupo Cine Independiente formado por Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Pedro F. Miret,

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 197.

Paul Leduc y Tomás Pérez Turrent.<sup>184</sup> La línea que tomaría el cine mexicano en la siguiente década iría por estos derroteros.

### **3.1.9. Los años setenta y la creación de una segunda escuela**

Gustavo García menciona que al asumir la presidencia en 1970, Luis Echeverría se enfrentó a un país en crisis profunda; aún así, le dio gran importancia a los medios masivos de comunicación. El Banco Nacional Cinematográfico recibió una gran inversión para modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. En 1974 se inauguró la Cineteca Nacional y en 1975 el gobierno creó las compañías de cine para la producción Conacine, Conacite I (desaparecida en 1977) y Conacite II.<sup>185</sup> Los más beneficiados en esta época fueron los productores privados. Desafortunadamente debido a la ambición en este periodo muchas veces se gastó más de lo que se podía recuperar. En 1971 se reinstauró la Academia y la entrega del Ariel se reinició el siguiente año.

El presidente nombró a su hermano Rodolfo Echeverría a la cabeza del Banco Nacional Cinematográfico (1970-1976), quien propiciaría la libertad creadora y alentaría el quehacer personal de los cineastas. Se apoyó a los autores para hacer el cine que ellos querían; además de abrirse las puertas al sindicalismo, se creó la Cineteca Nacional.<sup>186</sup> Con estas medidas, los nuevos cineastas conseguirían mayor libertad.

Otra contribución por parte del Estado fue la creación en 1973 del Taller de Escritores Cinematográficos, cuyo principal objetivo era cuidar los guiones – generalmente de compromiso social y cultural– que se filmarían, desde las correcciones hasta los tratamientos.

En 1975, durante el echeverrismo y dentro de la revolución del cine independiente, se crea el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); institución que se propuso crear y desarrollar las condiciones necesarias para formar profesionales de cine y cuya finalidad era estudiar, experimentar y enseñar procesos, métodos y técnicas del cine; también capacitar y formar directores, escritores y productores. Desde su fundación, incluyó en su plan de estudios en el área de expresión –y no en técnica– la materia del guión cinematográfico.

En un principio, su producción consistió en la realización de corto y medio metrajes. También destacó en la incursión de un gran número de mujeres con sus primeras películas independientes en el cine mexicano; algunas de ellas continuarán trabajando en las siguientes décadas.<sup>187</sup>

Con el hermano del presidente Luis Echeverría “se alentó a los escritores. En la sección autoral del STPC, con Rafael Baledón como dirigente, se creó un

---

<sup>184</sup> Rafael Pérez Gay, *op. cit.*, p. 336.

<sup>185</sup> Gustavo García y José Felipe Coria, *op. cit.*, p. 21.

<sup>186</sup> Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>187</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 321.

taller en el que se trabajó con un fervor inusitado. De él surgiría un importante grupo de guionistas”.<sup>188</sup>

Como en la década anterior, el cine de estos días buscaba atraer a los intelectuales, quienes participarían directamente como guionistas u ocupándose de su obra literaria. Por ejemplo, Carlos Fuentes realizaría, entre otros, el libreto cinematográfico de *Aquellos años* (Felipe Cazals, 1972) y José Emilio Pacheco trabajaría para Arturo Ripstein en *El castillo de la pureza* (1972) y *El Santo oficio* (1973), sólo por mencionar algunos ejemplos.

En general, los filmes trataron temas como la marginación social en, *Fe, esperanza y caridad* (1973), de Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons, este último también dirigió *Los Albañiles* (1976); *Chin chin el teporocho* (1975), de Gabriel Retes. Hubo cintas provocadoras como *Ángeles y querubines* (1971), de Rafael Corkidi, *Nuevo mundo* (1976), de Retes, *El apando* y *Canoa*, ambas de Felipe Cazals de 1975; Jaime Humberto Hermosillo exploraría el tema de la sexualidad en *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), *El cumpleaños del perro* (1974), *La pasión según Berenice* (1975) o *Las apariencias engañan* (1977). Esta nueva generación de cineastas también trabajaría sobre los guiones que filmaban.

Hasta antes del lopezportillismo, el cine fue crítico, preocupado por temas sociales y políticos e interesado por retratar la clase media en pantalla; un cine que buscaba encontrar un punto neutro entre la calidad y el éxito comercial. Pero pronto se quebraría esta línea.

En 1976, el presidente José López Portillo nombró a su hermana Margarita como Directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Con ella sufrió un retroceso la industria cinematográfica al dismantelar las estructuras estatales creadas un sexenio antes:<sup>189</sup> retiró el apoyo estatal a los nuevos directores y dejó de apoyar a los cineastas que habían producido filmes de éxito en el mandato anterior, intentó cerrar la escuela de cine, acabó con el Banco Nacional Cinematográfico y endeudó de por vida a la Operadora de Teatros. En resumen, el presupuesto oficial para el cine mexicano desapareció en la deuda externa.<sup>190</sup>

En este sexenio se daría un ambiente favorable para una nueva industria privada caracterizada por producir películas de bajo costo, el cine de ficheras y albures. Ejemplos: *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1976), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, o *Noches de cabaret/Las reinas del talón* (1977), *Las cariñosas* (1978) y *Muñecas de medianoche* (1978), de Rafael Portillo. Este cine sería tan rentable que hasta la producción estatal participaría y prosperaría hasta los años ochenta.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>189</sup> Federico Dávalos Orozco expresa que si Rodolfo Echeverría desde el Banco Nacional Cinematográfico respaldó los proyectos renovadores de la burguesía democrática, Margarita López Portillo desde RTC respaldó a la burguesía económica. Véase Federico Dávalos Orozco, *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, p. 11

<sup>190</sup> Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 174-179.

Aún con los obstáculos, entre 1977 y 1978 se filmaron adaptaciones literarias de escritores como Jorge Ibarguero, Juan de la Cabada o Luis Spota. Entre los títulos más sobresalientes se encuentran *El lugar sin límites*, *Deseos*, *Llovizna*, *Misterio*, *Cadena perpetua* y *Estas ruinas que ves*. Y donde continuaban participando guionistas de la talla de Vicente Leñero, entre otros. (Véase Anexo Historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

El lopezportillismo no secundaría la libertad experimental del echeverrismo, y censuraría filmes como *La viuda negra*, de Arturo Ripstein; *Las apariencias engañan*, de Jaime Humberto Hermosillo; y *Deseos*, de Rafael Corkidi. Esta última, rechazada también por el mismo Agustín Yáñez al no estar de acuerdo con la adaptación de su libro *Al filo del agua*.

En 1978 se fundó Televisión, como filial de la poderosa empresa de medios de comunicación, Televisa. Después de 1979 el golpe al cine fue aplastante, los nuevos directores se quedaron sin trabajo y algunos para sobrevivir tuvieron que aceptar cine de encargo.<sup>191</sup>

Durante este sexenio, los realizadores de cine, incluyendo a los guionistas, dejarían de estar respaldados y el piso antes firme donde se encontraban, ahora se tornaba pantanoso. Ante este panorama, los realizadores consolidados tendrían ante sí un grande reto para continuar en la industria y seguir haciendo obras personales, al mismo tiempo los nuevos autores tendrían que luchar por colocarse dentro del cine mexicano. La búsqueda y la creación por ejercer en un cine de calidad sería una constante lucha en las siguientes décadas.

### **3.2. Los años ochenta: la década de los extremos**

Según José Felipe Coria, mientras que el cine de ficheras gozaba de gran popularidad, la directora del RTC dilapidaba el presupuesto de esta institución importando cineastas extranjeros en búsqueda de la “dignificación del cine nacional”.<sup>192</sup>

Al mismo tiempo que el lopezportillismo censuraba o retrasaba la exhibición de películas que consideraba “inmorales”, apoyaba otras con el honor del favoritismo, por ejemplo, *Rastro de muerte* (1981) de Arturo Ripstein, basada en la novela de Mercedes Manero, amiga de Margarita López Portillo. Curiosamente, *La viuda negra*, película del mismo director, realizada cuatro años antes, no tendría la misma suerte hasta el siguiente sexenio.

El 24 de marzo de 1982, al quemarse la Cineteca Nacional se reforzaría la ineficacia de la hermana del presidente. Dentro del sexenio lopezportillista el Estado produjo poco; entre los realizadores que apoyó se encontrarían tanto el novel director Nicolás Echeverría, como el experimentado Felipe Cazals. Uno de

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>192</sup> Coprodujo con Francia *Más locos que una cabra* (1981, Francis Veber) e importó a Sergei Bondarchuk para *Campanas rojas* (1981), Carlos Saura para *Antonieta* (1982); y Gabriel García Márquez para *Eréndira* (1982), dirigida por Ruy Guerra. Gustavo García y José Felipe Coria, *op. cit.*, pp. 54, 55.

los filmes que sobresalió en los dos primeros años de esta década fue el drama-comedia *El Mil usos* (1982, Roberto G. Rivera).

La producción privada seguiría explotando el tema de las ficheras con uno de sus mayores exponentes, Víctor Manuel Güero Castro, con *La pulquería* (1980) o *El sexo me da risa* (1981).

Por su parte, Televisine buscaba hacer un cine para familias, por ello producía filmes como *El Chanfle* o recurría a estrellas televisivas como Cepillín; al mismo tiempo apoyaba cine de autor comercial con *La ilegal* (1979), de Arturo Ripstein. En 1981 realizó películas de búsqueda esteticista y dramática como las adaptaciones *Los renglones torcidos de Dios*, de Tulio Demicheli; y *El héroe desconocido*, de Julián Pastor. (Véase Anexo Historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

### **3.2.1. Sexenio de Miguel de la Madrid: De IMCINE, Fondos y descuidos**

En 1982 asumió la presidencia Miguel de la Madrid. Una relevante medida durante su sexenio y como parte del sistema de comunicación social del Estado, fue la creación en 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuya premisa era “[...] alentar un buen cine producido por el estado” ante la baja calidad que poseía el cine privado, principalmente desde los años setenta. Inicialmente el instituto fue subordinado a la dirección del RTC y por tanto a la Secretaría de Gobernación. Su primer director fue Alberto Isaac, quien se encontró con restricciones económicas –consecuencia de la crisis de 1982– y barreras administrativas.<sup>193</sup>

Al frente de la Dirección de Cinematografía<sup>194</sup> quedó Fernando Macotela, quien autorizó la exhibición de las películas censuradas durante el lopezpotillismo (*La viuda negra*, *Deseos*, *Las apariencias engañan*). Sin embargo, no se presenta *Yo te saludo María* (1985), de Jean-Luc Godard, debido a que su contenido se califica de “anticlerical”.

En enero de 1984, RTC convoca al Primer Concurso Nacional de Guiones Cinematográficos. Resultó ganador el guión *Astucia* de Xavier Robles, basado en la novela de Luis G. Inclán, producido por Antonio Aguilar y dirigido por Mario Hernández. Para Federico Dávalos Orozco el resultado de este filme comprueba que “[...] una buena película parte de un buen guión, pero que un buen guión no hace necesariamente una buena película”.<sup>195</sup>

El 27 de enero del mismo año se inauguraron las instalaciones de Cineteca Nacional. En esta misma época guionistas como Julio Alejandro, Xavier Robles y José de la Colina, daban cursos respecto a la elaboración de guiones cinematográficos en la Filmoteca de la UNAM.

<sup>193</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 330.

<sup>194</sup> La Dirección de Cinematografía se encarga, por una parte, de la censura a través de la Subdirección de Supervisión; y por otra, de la promoción cultural, a través de la Cineteca Nacional.

<sup>195</sup> Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 15.

En julio de 1985, por instrucciones del IMCINE, se fusionaron la administración de Conacine y Conacite I, las cuales, aún con bajo presupuesto, se encargaban de las producciones estatales; mientras que IMCINE sólo apoyaba con las coproducciones.<sup>196</sup>

En 1986 se celebra el III Concurso de Cine Experimental donde resultan diez finalistas, entre los ganadores de los primeros lugares estuvieron, en primer lugar, *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés; en segundo, *Crónica de Familia*, de Diego López; y, en tercero, *La banda de los panchitos*, de Arturo Velasco. A diferencia de sus antecesores, en este concurso los nuevos cineastas se abocaron más a géneros tradicionales que a lo experimental.

En este mismo año Alberto Isaac fue sustituido por Enrique Soto Izquierdo, quien promovió, a través de Jesús Hernández Torres, director de RTC, un Plan de Renovación Cinematográfica que incluiría un Banco de Guiones (auspiciado por SOGEM) y crearía un Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) con aportaciones de los exhibidores favorecidos por el aumento de precios de entradas a cines.<sup>197</sup>

El Fondo de Fomento auspició en 1988 *El costo de la vida*, de Rafael Montero; *El secreto de Romelia*, de Busi Cortés; y *Mentiras Piadosas*, de Arturo Ripstein. Debido al Fondo o a capital público o privado que se reunía en producciones colectivas, se apoyó también a cineastas como Marisa Sistach con *Los pasos de Ana*, Arturo Velasco con *Un lugar en el sol* y Óscar Blancarte con *El jinete de la divina providencia*.

Otra de las medidas de Soto Izquierdo fue apoyar a Servando González para la filmación de *El último túnel* (continuación de su película favorita *Viento negro* de 1964), dejando en el tintero a *Cabeza de vaca* de Nicolás Echeverría, quien ya había realizado gastos de preproducción. También coprodujo con Rusia *Esperanza*, de Sergio Olhovich. Ambas películas costaron más de 2 mil millones de pesos cada una y no resultaron un éxito.<sup>198</sup>

Al mismo tiempo, los gobiernos estatales ponían mayor atención a la cinematografía. Fue así que Jaime Humberto Hermosillo impulsó la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara desde 1986 y que después sostendría la Universidad de Guadalajara.

Federico Dávalos Orozco expone los factores que afectaron al cine durante el sexenio delamadrista: debido a la elevación de los costos de producción, en el 82 una película costaba 30 millones de pesos, en el 87 ya eran 150 y para el final, 500 millones, lo que dificultaba al cine independiente avanzar; la ausencia de

<sup>196</sup> Javier Arath Cortés Javier, *Mecanismos de apoyo del Estado a la producción cinematográfica con en México* (1983-2002), p. 105.

<sup>197</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 331.

<sup>198</sup> Jorge Ayala Blanco opina que *El último túnel* fue el "perfecto exponente fílmico del sexenio delamadrista, de la cuenta económica, del caos oscilante, de la renovación inmoral [y sobre todo] del autoritarismo". Véase Jorge Ayala Blanco, *La disolución del cine mexicano*, p. 301.

productos de calidad que llamaran la atención al público de clase media ilustrada y al del extranjero; un sistema de distribución y exhibición a favor del estadounidense, aunado a la proliferación de cines descuidados, orilló a la gente a preferir la televisión o el video, para lo que la industria, productores y trabajadores no supieron darle competencia.<sup>199</sup>

### 3.2.2. Entre *cachunes*, caponeras y machetes

Entre las producciones que se basaron en adaptaciones de obras literarias durante este sexenio se encuentran *El otro* (1984) y *El imperio de la fortuna* (1985) de Ripstein;<sup>200</sup> *Mariana, Mariana* (Alberto Isaac, 1986) o *Días difíciles* (Alejandro Pelayo, 1987). René Cardona Jr. dirigió las adaptaciones *Toña Machetes* y *La casa que arde de noche* en 1986. Antonio Aguilar produjo *Zapata en Chinameca* (Mario Hernández, 1988). (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

Un subgénero que inició en estos años fue el de retomar figuras de la televisión —provenientes de programas y telenovelas— y cantantes juveniles como protagonistas de filmes para la pantalla grande. Ejemplo de ello fueron *Cachún Cachún ra ra* (1983, René Cardona Jr), *Fiebre de amor* (1985), *Chiquita pero picosa* (1986, Julián Pastor). También autobiografías como *Gavilán o paloma* (1984, Alfredo Gurrola) y *Pero sigo siendo el rey* (1988, René Cardona Jr). Cantantes de éxito como Vicente Fernández y Antonio Aguilar revivirían y representarían una nueva generación para el género ranchero.

Otra alternativa de producción era la de unirse a una cooperativa, cuya fórmula resultó de gran apoyo para cineastas que buscaban continuar con su trabajo, así como para los debutantes. Las más destacadas fueron Fecoci, DASA, Río Mixcoac, la de Artistas y Técnicos Asociados, José Revueltas, Kinman y la Séptimo Arte.<sup>201</sup> Estas cooperativas apoyaron transposiciones como *Toña Machetes* (1983, Raúl Araiza) y *Noche de califas* (1985, José Luis García Agraz); Gabriel Retes, quien frecuentemente trabajaba con cooperativas, lo haría con *Los naufragos de Liguria* y *Los piratas* (1983). (Véase Anexo Historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

Instituciones como la UNAM participaría en filmes como la adaptación *Los confines* (Mitl Valdés) y *Nocturno amor que te vas* (Marcela Fernández Violante) en 1987 o *Historias de ciudad* (1988, de Ramón Cervantes, Gerardo Lara, Rafael Montero y María Novaro).

Muchas películas fueron realizadas en esta época con el formato de videos porque no consiguieron apoyo o porque representó una opción económica, diez veces más barato que en cine. Por este medio Rafael Corkidi realizó *Figuras de la pasión* (1983) y *Las lupitas* (1984) —filme ignorado por IMCINE, debido a sus

<sup>199</sup> Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 13.

<sup>200</sup> Emilio García Riera menciona que *El imperio de la fortuna* fue comprada por dos televisoras europeas que cubrieron su costo, una opción disponible para cineastas mexicanos reconocidos en el extranjero que busquen una recuperación económica de sus filmes. Véase Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 334.

<sup>201</sup> *Ibid.*, pp. 333, 340.

temas religiosos y políticos—. Retes también acudió al video para *La muerte de un paletero* (1985) y José Luis García Agraz en *Yo te amo Catalina* (1986). Otro recurso utilizado por estudiantes del CUEC y CCC fue trabajar en 16 mm para la realización de cortos y medimétrajes.<sup>202</sup>

### 3.2.3. El *narcocine*, la violencia y el albur

Una vertiente del cine privado que caracterizó al sexenio delamadrista fue el del cine violento, el narcotráfico y la frontera, con títulos como *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1983), *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo, 1984), *Operación Marihuana* (José Luis Urquieta, 1985), *La revancha* (Rafael Villaseñor Kuri, 1985), *Cabalgando con la muerte* (Alfredo Gurrola, 1986), *El ansia de matar* (Gilberto de Anda, 1987); además de las películas de Mario y Fernando Almada, los mayores representantes del género. En comparación al cine estatal, este cine costaba menos y funcionaba en taquilla.

Ayala Blanco opina que “tal como lo fue el cine de masacres incendiables en el echeverrismo y el cine de ficheras en el lopezportillismo, el narcocine fue el género por excelencia del sexenio de Miguel de la Madrid; su tópico más frecuentado y disuadido, su autorretrato en apariencia desviado pero fiel [...]”.<sup>203</sup>

En general este cine representó la lucha y complicidad entre narcotraficantes y policías; a la zona fronteriza con EUA, emigrantes ilegales y “polleros; a la violencia urbana a través de cadáveres y violaciones. Se inspiró en la nota policíaca o roja, en el narcotráfico, la corrupción y la crudeza consecuente.

Dentro del cine privado y barato también se encontraba el género del albur y lo lépero, que seguía la tradición del cine de ficheras. Entre sus representantes que continuaron con la línea se pueden mencionar a Fernando Durán (*Las movidas del Mofles*, 1987), Alfredo B. Crevenna (*El gran relajó mexicano*, 1983), Víctor Manuel “Güero” Castro (*El rey de las ficheras*, 1987) o Alejandro Todd (*Las calenturas de Juan Camaney*, 1988).<sup>204</sup>

Estas películas se basaron en la vulgaridad, la desnudez y el arrabal y fue interpretado por actores como Alfonso Zayas, Lalo “El Mimo”, El “Flaco” Guzmán, Alberto Rojas “El caballo”, Rafael Inclán, Luis de Alba, entre otros.

### 3.2.4. Y con el salinismo llegó la lluvia...

En 1988 Carlos Salinas de Gortari llegó al poder. Mercedes Certucha sucede en 1989 a Fernando Macotela en la Dirección de Cinematografía; José Felipe Coria expone que su primer conflicto fue una cuestión burocrática que retrasó la exhibición de *Rojo amanecer*, dirigida por Jorge Fons y de producción privada, y cuyo guionista Xavier Robles —quien en 1984 había ganado el Concurso Nacional de Guiones Cinematográficos— se respaldó con la SOGEM argumentando

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>204</sup> En esta década estos directores fueron los que filmaron más. Alfredo B. Crevenna (30), Víctor Manuel Castro (29) Fernando Durán (26) y José Luis Urquieta (26).

censura.<sup>205</sup> Finalmente el filme fue autorizado por Javier Nájera, director de RTC y logró gran aceptación.

Salinas de Gortari anunció la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) al mando de Rafael Tovar y de Teresa. Este organismo se ocuparía de la producción y exhibición cinematográfica, incluyendo a IMCINE.

Durante este sexenio, Enrique Soto Izquierdo fue sustituido en la dirección de IMCINE por Ignacio Durán Loera, quien gracias a la presión por parte de la comunidad del cine y la capacidad negociadora de su equipo, logró reubicar esta institución a CONACULTA. Al IMCINE también pasaron a depender el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Cineteca Nacional (pero ésta saldría del dominio de RTC a mediados del siguiente sexenio).<sup>206</sup>

En el periodo del salinismo, el Banco Nacional Cinematográfico quebró. Sus distribuidoras se desmembraron, la exhibidora estatal Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA) fue puesta en venta e IMCINE recibió apoyo mínimo para producir. La industria parecía estar en declive y los cineastas que buscaban realizar algo se encontraban desamparados.

La función básica de IMCINE no era tanto la de producir películas por su cuenta como la de promover, auspiciar y gestionar el financiamiento colectivo de las filmaciones. Así, la única película que produjo el estado en 1989 fue *La leyenda de una máscara* (José Buil); pero *La risa en vacaciones*, de René Cardona hijo sería el mayor éxito para una película de bajo presupuesto y redituable para la empresa Televisine en varias secuelas.

Cabe mencionar que al mismo tiempo, el *videohome* representó un gran problema. Desde que el diario oficial publicó en mayo de 1985 un decreto para proteger la producción, distribución, renta y venta de videocasetes –un paso que beneficiaría a Televisa y sus filiales Fonovisa, Videovisa y Videocentro–,<sup>207</sup> la libertad para el *videohome* afectaría a los realizadores del formato en cine. Esta modalidad tenía la ventaja de ser más barata y de dar a los productores la oportunidad de recuperar lo invertido. Sería común entonces que los productores de cine popular continuaran con los géneros ya agotados como el del albur o las historias policíacas y de frontera y se convirtieran en los favoritos para el *videohome*. En general, para 1988 estos temas disminuyeron en las salas de cine.

Aún cuando la situación general no auguraba una estabilidad en la producción nacional en cuanto a cantidad y calidad, la siguiente década lo demostraría.

---

<sup>205</sup> Gustavo García y José Felipe Coria, *op. cit.*, p. 70.

<sup>206</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 357, 358.

<sup>207</sup> Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 18.

### 3.2.5. Los años noventa y la venta de *garage*

A fines de marzo de 1990, se disolvió la infraestructura estatal en el cine: se liquidaron las empresas estatales Conacine y Conacite II y la distribuidora PELMEX con sus filiales latinoamericanas. Finalizó el poder sindical sobre la producción del cine y terminó la división entre el cine industrial y el independiente o experimental (clasificado así anteriormente por realizarse sin el apoyo del STPC o el STIC).<sup>208</sup>

1990 abrió con la exhibición de *Rojo Amanecer* de Jorge Fons, y ese mismo año se desenlató el filme censurado durante tres décadas, *La sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho. Sin embargo, la exhibición no fue acompañada de un plan promocional.

Con la ley de 1992 la comunidad cinematográfica y el gobierno decidieron poner fin al control de precios sobre el boleto de taquilla. Además, excluyó la presencia de supervisores en las filmaciones extranjeras, estableció doblaje en filmes de niños y en documentales educativos, abrió los conceptos de salas cinematográficas, estableció la reducción del 30 al 10% de tiempo en pantalla para el cine mexicano, creó el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) y subordinó a IMCINE y Cineteca Nacional a cargo de CONACULTA, que a su vez dependía de la SEP.<sup>209</sup> Benéficamente para los escritores de cine, se suprimió la censura previa de los guiones.

En este panorama, el anteproyecto de la iniciativa de esta Ley, aprobado el 29 de diciembre, sería el resultado de las políticas del Tratado de Libre Comercio y su eliminación de restricciones aduaneras y arancelarias de Estados Unidos y Canadá en México, porque no era conveniente para las empresas norteamericanas cinematográficas, ni para las exhibidoras que les convenía presentar películas norteamericanas, dar más pantalla para el cine nacional.

Es importante señalar que durante 1992 cerraron 189 compañías productoras en el país, sobre todo de productores privados,<sup>210</sup> a consecuencia de la baja producción imperante; mientras en los años ochenta se realizaban alrededor de 84 filmes por año, en los noventa se derrumbó a 30 reduciéndose después a 15 películas por año.

Mientras la asistencia a las salas de cine aumentó de 1990 a 1992, el video fue ganando mercado y la mayoría de las casas de clase media contaba ya por entonces con una videocasetera. Por otro lado, esta modalidad también cumplía con la tarea de difusión para algunos filmes.

El 18 de julio de 1993, el Estado remató un paquete de medios que incluía COTSA (Compañía Operadora de Teatros) y los canales 7 y 13. Si las salas

<sup>208</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 358.

<sup>209</sup> Javier Arath Cortés Javier, *op. cit.*, p. 33.

<sup>210</sup> Enrique Sánchez Ruiz, "La industria audiovisual mexicana ante el TLC", en *Revista Mexicana de Comunicación*, enero-febrero, 2000, p. 9.

dedicadas al cine mexicano se vendían, las millonarias compañías distribuidoras norteamericanas tendrían el control de las películas nacionales. “La nueva COTSA, entregada en pésimas condiciones a nivel de instalaciones y de tecnología, en su primer año cerró 100 de las más de 200 salas de la cadena. Luego, también como distribuidora, se dedicaría a distribuir mayoritariamente cine porno en video”.<sup>211</sup>

### 3.2.6. Las nuevas propuestas

En mayo de 1991, IMCINE, CONACULTA, el RTC, el Departamento del DF y el STPC fundaron un Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano (FECIMEX) para apoyar monetariamente a películas que no pretendían ser de cine experimental como los anteriores.<sup>212</sup> Los premios se dividieron en tres categorías: Tema libre, Ciudad de México y Clásicos de México.

Entre los debutantes que obtuvieron algún lugar estaban Guillermo del Toro con *La invención de Cronos* (1992), Juan Carlos de Llaca con *En el aire* (1992), Ignacio Ortiz y *La orilla de la tierra* (1994), Fernando Sariñana con *Hasta morir* (1994); o quienes se basaron en historias de novelas como Eva López Sánchez y *Dama de noche* (1993), Guita Schyfter con *Novia que te vea* (1993) y Roberto Schneider con *Dos crímenes* (1994). (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano). La mayoría de estos cineastas continuarían trabajando hasta hoy.

En el sexenio de Salinas de Gortari otras películas que tuvieron buen recibimiento, ya sea del público o de la crítica fueron *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echeverría, 1990), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1990), *La tarea* (Jaime Humberto Hermosillo, 1990), *Danzón* (María Novaro, 1990), *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991), *El bulto* (Gabriel Retes, 1990), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1992) y *Bienvenido Welcome* (Gabriel Retes, 1993).

Entre las adaptaciones cinematográficas de relevancia se encuentran *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1990) –que además de partir de una novela de éxito, gozó de gran aceptación en el nivel internacional–, *Mirolava* (Alejandro Pelayo, 1992), *La vida conyugal* (Carlos Carrera, 1992) y *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), la primera adaptación de una novela del premio nobel Naguib Mafuz al contexto mexicano, antes de *El callejón de los milagros*, de Jorge Fons). O la trilogía basada en Paco Ignacio Taibo II y dirigida por Carlos García Agraz, *Algunas nubes y amorosos fantasmas* (ambas de 1993) y *Días de combate* (1994). (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

Estas películas, por hablar de las más representativas, resultaron distintas al cine de los ochenta; frente al *narcocine* y el albur significó una búsqueda de calidad. Sin embargo, hubo realizadores debutantes con filmes de producción privada que siguieron el género de violencia y el del cine lépero o erótico, como los actores Andrés García, Hugo Stiglitz y Sergio Goyri. Ismael Rodríguez, Gilberto

<sup>211</sup> Marién Estrada, “Historia de película”, *Revista Mexicana de Comunicación*, septiembre–octubre de 2003, p. 34.

<sup>212</sup> Javier Arath Cortés, *op. cit.*, pp. 119-120.

Martínez Solares y los hermanos Almada también siguieron trabajando. Por su parte, Televisine continuaría basando su producción en actores de televisión o cantantes y grupos musicales como Alejandra Guzmán, Garibaldi o Los Bukis.<sup>213</sup>

### 3.3. Zedillismo: la herencia neoliberal

La administración de Ernesto Zedillo comenzó en medio de la crisis económica: la devaluación del peso, la caída del producto interno bruto, el aumento de la inflación, el retiro de las inversiones del país y el crecimiento del desempleo. En este año surge la guerrilla chiapaneca, suceden asesinatos políticos como los de Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruíz Massieu. 1994 fue decisivo para la situación política, económica y social que repercutiría en la industria cinematográfica.

La estrategia neoliberal heredada con Salinas –e iniciada por De la Madrid– daría pie para que los Estudios América se destinarán a la grabación de novelas de Televisión Azteca; a su vez, en diciembre de 1994 los Estudios Churubusco perderían dos terceras partes al construirse en este territorio el Centro Nacional de las Artes.

Con el Tratado de Libre Comercio, promovido por Salinas de Gortari, el cine se consideró como una “industria de entretenimiento” y no como un producto cultural. Esto provocó que al otorgar mercado libre a Estados Unidos y Canadá aumentara la entrada del cine norteamericano, y por tanto, su posicionamiento en los cines nacionales.<sup>214</sup> De esta forma se entregaría la distribución y exhibición del cine mexicano a capital extranjero.

En febrero de 1995, Durán Loera fue sustituido por Jorge Alberto Lozoya en IMCINE. “En abril de 1996, la Cineteca Nacional quedaba por fin en manos de la SEP, una instancia dedicada a la educación y a la cultura y no, como estaba, dentro de la Secretaría de Gobernación, cuya función se centra en cuestiones de seguridad nacional con todas las implicaciones de censura y control que ello significaba para la actividad fílmica”.<sup>215</sup>

En 1997, Diego López encabezó brevemente el IMCINE<sup>216</sup> y posteriormente lo haría Eduardo Aremena, quien dejó de lado los Consejos Consultivos. Al mismo tiempo se creaba, por parte del gobierno federal – promovido por el mismo Diego López– el Fondo para la producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) con 135 millones de pesos y en el que también cooperaría la iniciativa privada.<sup>217</sup> Esta medida daría una esperanza de

<sup>213</sup> Juan Antonio de la Riva después de dirigir filmes como *Vidas errantes* (1984) o *Pueblo de madera* (1990) también realizó productos de encargo como *¡Soy libre!* (1992) con Yuri, exaltó a Eduardo Capetillo en *Más que alcanzar una estrella* (1992) o a *La chilindrina en apuros* (1994).

<sup>214</sup> En *Revista Mexicana de Comunicación* se menciona que “según la revista norteamericana *Variety*, México compró en 1995, con todo y el peso devaluado, películas estadounidenses por un total de 125 millones de dólares, lo que lo situó en el onceavo consumidor mundial de este tipo de cine”. Véase Marién Estrada, “Historia de película”, *op. cit.*, p. 35.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Se dice que fue porque *Cilantró y perejil* ganó 9 preseas del Ariel, superando sólo en uno más a *Profundo carmesí*, que López expresó su descontento y ello motivó a Tovar y de Teresa para removerlo del cargo. Véase *Ibidem*.

<sup>217</sup> Javier Arath Cortés Javier, *op. cit.*, pp. 127-128.

reactivación para el cine mexicano; sin embargo, la aprobación a la reformas de la Ley Cinematográfica sería atendida hasta 1998.

Durante la administración de Eduardo Aremena fue reestructurada la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (en 1998), que consiguió autonomía de IMCINE y de diversas asociaciones y sindicatos filmicos.

En noviembre de 1999, durante el Cuarto Festival de Cine Francés, Aremena no permitió la exhibición de *La ley de Herodes*, medida por la cual fue destituido.<sup>218</sup> Esto dio pie a que Alejandro Pelayo asumiera la Dirección de la Cineteca y luego de IMCINE en diciembre de ese año, quien afinó la operación de fideicomisos y buscó fomentar las producciones privadas a través de compañías como Altavista Films, Titán Producciones, Argos y otras productoras y distribuidoras que garantizaron mejores condiciones de difusión y competitividad, como igualar el número de copias de filmes nacionales con el de las producciones hollywoodenses.<sup>219</sup>

Dentro de las medidas para la producción, IMCINE también realizó “[...] programas de promoción, apoyo y fomento al cine, entre los que destaca el fomento a la escritura y retratamiento de guiones. [Como ejemplo, entre] 1994 y 1995 [...] se llevó a cabo un taller de escritura y estructura de guiones, tratamiento de personajes y diálogos, a cargo de Syd Field [...]”.<sup>220</sup>

Mediante “el Programa de estímulo al guión y al desarrollo de proyectos cinematográficos, se adquirirían los derechos de guiones susceptibles de ser producidos”.<sup>221</sup> IMCINE además promovía los filmes que distribuía, participaba en festivales nacionales o internacionales y compraba derechos de películas de calidad para exhibirlas en México.

En 1998 se publicó el Decreto de reformas y adiciones a La Ley Federal de Cinematografía. Desde la publicación de la ley del 92, habían buscado su modificación, legisladores, directores, productores, distribuidores independientes, y en general, funcionarios y trabajadores del cine mexicano. Cuando el PRI perdió la mayoría en la Cámara de Diputados, el anteproyecto fue apoyado por unanimidad. Sólo el PRI proponía dejar al libre arbitrio a los exhibidores el tiempo de pantalla para el cine mexicano y estableció 10% obligatorio de tiempo de pantalla, mientras no afectara con los tratados internacionales comerciales de México.

Esta iniciativa se proponía que el cine mexicano recuperara las inversiones y generara divisas estimulando la producción a través de un Fondo; aprovechar las instalaciones cinematográficas y propiciar su crecimiento para competir con los mercados internacionales; al considerar la preservación de la obra cinematográfica

<sup>218</sup> Tiempo después Aremena mencionaría que esta orden la recibió directamente de CONACULTA por Rafael de Tovar y de Teresa.

<sup>219</sup> Javier Arath Cortés, *op. cit.*, pp. 112-114.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 108.

como patrimonio cultural, controlar la venta de negativos de películas mexicanas al extranjero. En general, el propósito de esta ley era reconsiderar el precio en taquilla, acoger a la cinematografía como producto cultural y conseguir recursos a través de un fondo administrando los recursos de un Fideicomiso de Inversión y Estímulos para el Cine Mexicano (FIDECINE).<sup>222</sup>

Distribuidores y exhibidores se negaron a apoyar al FIDECINE negándose a aportarle un 5% sobre el precio del boleto en taquilla y 3% por derechos de transmisión de películas en televisión. Por ello, el Estado asumió aportar al fideicomiso 135 millones de pesos anualmente.<sup>223</sup> FOPROCINE entonces financiaría un cine destinado a festivales y con intereses más culturales y FIDECINE para proyectos de mayor potencial comercial. Pero esta ley tuvo atrasos y los recursos del FOPROCINE se suspendieron.

### **3.3.1. La exhibición: la era del multiplex**

Después de que el Estado remató la compañía COTSA –en julio de 1993–, la exhibición de cine mexicano fue cambiando. Primero clausuraron los cines populares y luego los Ecocinemas, en consecuencia, la venta de boletos bajó considerablemente. Se necesitaba hacer algo que ayudara a recuperar al público.

Así, en 1994, bajo la protesta del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), Cinemark comenzó por construir los Cineplex, complejos de hasta diez o más salas. En febrero se instalarían en Aguascalientes y Monterrey, en mayo en el Centro Nacional de las Artes. De esta forma se irían multiplicando.

Los palacios cinematográficos entonces presentarían un mayor número de películas al dividirse en pequeñas salas, lo que significaría más público y más entradas en taquilla.

Coria describe que en mayo de 1995, la empresa exhibidora Cinemex se asoció con el banco PJ Morgan y en agosto estableció su primer complejo en DF. Después siguió Altavista, Santa Fe y Manzar (1996), continuando su expansión, a ritmo constante, a lo largo de todo el territorio nacional. Por su parte, la compañía mexicana Organización Ramírez creó su propio concepto, el multiplex Cinépolis.<sup>224</sup> La nueva oferta de cines hizo repuntar la venta de boletos: empezó con 20 pesos hasta llegar actualmente a 50. Las exhibidoras serían las más beneficiadas con la liberación del tope al precio en la taquilla.

Estos nuevos complejos atraerían a la clase media que ya no asistía por las pésimas condiciones de las salas; los cines populares como el “Cine Nacional”, “Atlas” 1 y 2, “Álamos”, “Los Multicinemas Zodíaco”, “El Jalisco” “Teresa” y “El Olimpia”, al no poderles hacer frente, se tuvieron que conformar con exhibir

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, pp. 34-36.

<sup>223</sup> Marién Estrada, “Historia de película”, *op. cit.*, p. 35.

<sup>224</sup> Gustavo García y José Felipe Coria, *op. cit.*, p. 77.

pornografía<sup>225</sup>. Por su parte, el público que no tenía un poder adquisitivo, acorde a los nuevos cines, se refugió en el video.

Desde el principio estos cines prefirieron al material estadounidense sobre el mexicano, sin embargo, éste seguía exhibiéndose y al final del sexenio surgiría un importante repunte de entradas para la industria nacional. Por un lado, la producción cinematográfica había disminuido notablemente,<sup>226</sup> pero al mismo tiempo surgía una nueva forma de hacer y ver cine mexicano. El giro temático, la aportación de una nueva generación, la reformulación de la vieja guardia y las condiciones en que se encontraba el país, darían pie a una distinta era.

### 3.3.2. Del ¿resurgimiento? a *Amores perros*

Mientras IMCINE buscaba ofrecer un cine con propuestas de valor, Televisine trató de conciliar la calidad con la taquilla, dejando a un lado los temas populares y produciendo cine de mayor factura, con más recursos y pretensiones.<sup>227</sup> Los filmes fueron *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1995), *Sin remitente* (Carlos Carrera, 1995), *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac, 1994), *Salón México* (José Luis García Agraz, 1995), *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardán, 1995), *Sobrenatural* (Daniel Gruener, 1995), *Elisa antes del fin del mundo* (Juan Antonio de la Riva, 1996) o *La primera noche* (Alejandro Gamboa, 1997) y sus secuelas. Cintas que alcanzaron éxito entre el público y la crítica pero que no opacaron películas de entretenimiento como las secuelas de la rentable *La risa en vacaciones* (serie cancelada en 1997).

Por su parte, los filmes que se basaron o inspiraron en textos literarios fueron *El callejón de los milagros* (1994, Jorge Fons), segunda adaptación de Naguib Mafuz, que logró gran éxito de crítica y taquilla; *Un dulce olor a muerte* (1998, Gabriel Retes), basada en una novela del guionista y escritor Guillermo Arriaga, quien señaló su inconformidad con la versión fílmica; y, *El coronel no tiene quien le escriba* (1999, Arturo Ripstein), sobre una obra del laureado escritor Gabriel García Márquez. Otras transposiciones fueron *De noche vienes Esmeralda* (1997, Jaime Humberto Hermosillo), *Santitos* (1997, Alejandro Springall), *Un embrujo* (1997, Carlos Carrera) y *En un claroscuro de la luna* (1999, Sergio Olhovich). (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

No obstante, entre las películas más significativas y que gozaron de gran audiencia, ya fuera por su éxito comercial, repercusión en el extranjero y

---

<sup>225</sup> Los cines que exhibían películas para adultos como el "Sonora", "Ciudadela" e "Hipódromo" que transmitían sexy-comedias de albur mexicano; o el "Venus", "Multicinema Río", "Savoy" y "Marilyn Monroe" que preferían los filmes eróticos franceses e italianos, se convirtieron francamente en cines de pornografía *hardcore* hasta el debacle de las salas de COTSA. Actualmente los pocos que funcionan gracias al material en video o dvd son el "Cinema Río", "Teresa", "Venus", "Savoy", "Cine Tacuba" y el "23 de Abril".

<sup>226</sup> Para el zedillimo, el cine violento y fronterizo había decaído gracias a la Ley Simpson-Rodino, y por otra el del albur sufrió la mayor competencia al permitirse la exhibición pública de la pornografía declarada. Sólo la empresa Televisine, respaldada por Televisa, tuvo producción continua al realizar 19 de las 28 cintas exhibidas en 1994. Véase Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 357.

<sup>227</sup> Política iniciada con la entrada de Jean Pierre Leleu a Televisine en 1993 y que Roberto Gómez Bolaños procura continuar con su llegada en enero de 1996.

reconocimiento en general, pero sobre todo, por representar una nueva forma de hacer cine, en cuanto a la temática y manera de producción, se encuentran:

*Sexo, pudor y lagrimas* (1998, Antonio Serrano), que abrió la brecha en taquilla al ser una de las películas más vistas, inyectó de esperanza a la industria fílmica mexicana, y significaría un arropo para los siguientes filmes, al dar a la gente confianza de ir al cine y ver un buen producto nacional; aunado al hecho que su tema trataba a una clase media urbana alta e inauguraba el respaldo de las nacientes productoras Titán y Argos. Otro importante filme fue *Amores perros* (1999, escrita por Guillermo Arriaga y dirigida por Alejandro González Iñárritu) el cual cautivó crítica y público, ganando el segundo lugar del listado general de taquilla del 2000 gracias a la forma novedosa en como se estructuraba y a su habilidad narrativa y técnica.<sup>228</sup>

*Todo el poder* (1999, Fernando Sariñana trata sobre la inseguridad y la corrupción en el país en tono de comedia y *La ley de Herodes* (1999, Luis Estrada), es una sátira del sistema y el poder político mexicano realizada en tiempo de elecciones y a la cual las amenazas de censura le sirvieron de promoción.

Antes de acabar el sexenio de Ernesto Zedillo, el cine nacional llamó la atención de los espectadores. A pesar de la baja producción, el público mexicano asistía a las salas a ver los filmes que surgían. La siguiente década demostraría si sería un deslumbramiento o se afianzaría esta aceptación.

### **3.3.3. Los nuevos presupuestos con Fox**

En enero de 2000, Luz Fernández de Alba suplió a Alejandro Pelayo en la dirección de Cineteca Nacional, quien por su parte iría a la dirección de IMCINE. En julio de este año, surge victorioso de las elecciones presidenciales el candidato del Partido Acción Nacional, Vicente Fox, quien desde el principio expresó su apoyo a la industria cinematográfica. Con la nueva administración, Sari Bermúdez quedó al frente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alfredo Joskowicz en IMCINE y Magdalena Acosta sucede a Luz Fernández de Alba en Cineteca Nacional.

Aunado al ya creado FOFROCINE, el 8 de agosto de 2001 el gobierno federal constituye el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE). El 26 de marzo de 2001, Vicente Fox emite el *Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía*. Especialmente concentrado en la comercialización (por ejemplo, en el mercado de video, láser disc y dvd), este ordenamiento legal establecía las bases de operación del FIDECINE y sus integrantes para impulsar la producción; además, se destinaría anualmente 70 millones de pesos (primero eran 135 y luego

---

<sup>228</sup> *Amores perros* costó 2 millones de dólares, pero se le invirtieron 10 en publicidad. Esta película logró recuperar la inversión debido también a que Altavista, además de fungir como casa productora, fue distribuidora. Consúltese la entrevista a Alfredo Joskowicz por José Antonio Fernández, *Pantalla de Cristal*, Radio Educación, 1060 de AM, publicada en *Cine Canal 100*, núm. 91, 23 de octubre de 2006.

100 hasta quedarse en 70).<sup>229</sup> Se pretendía generar recursos y permitir un ambiente propicio para la producción.

Sin embargo, el gobierno se tardó en depositar el dinero y el FOPROCINE, que ya había agotado sus recursos, tampoco recibió capital. Para el año 2002, los diputados no agregaron fondos para FIDECINE. En general ni los legisladores ni el ejecutivo se responsabilizaban por no aportar nada a los fondos, en consecuencia, la producción bajó.<sup>230</sup> Aún así, el Programa Nacional de Cultura 2001-2006 dispuso que para el final del sexenio, entre FIDECINE y FOPROCINE produjeran 60 películas al año (pero para el 2006 no se logró esta meta).

En 2002, Diana Bracho se convierte en presidenta de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y sale Jorge Fons, quien ocupaba el cargo desde 1998. Entre los vocales se encontrarían el cineasta Carlos Carrera y el escritor y guionista Vicente Leñero.

Este mismo año, por la Ley Federal de Derechos, se estableció que un peso de cada boleto pagado en taquilla se destinaría a apoyar la producción cinematográfica a partir de 2003. Así, la recaudación ascendería a 140 millones de pesos anuales, a repartir entre el FOPROCINE y el FIDECINE; sin embargo, algunas compañías distribuidoras se ampararían en enero de 2003 y la *Motion Pictures Association of America* (MPAA) advertiría que este cobro bloquearía inversiones planeadas anteriormente y cancelaría la inversión directa en filmes mexicanos.<sup>231</sup>

Esta medida esperaba atraer a más inversionistas privados para generar proyectos y apoyarán a los ya existentes; para algunos esto no había sido bien negociado y existían otras alternativas como los incentivos fiscales. La queja concentraba la idea de que ese peso extra respondía a impuestos especiales para financiar un sector privado y particular.

En este escenario, el IMCINE coopera con los Talleres y Seminarios de Guión Cinematográfico que se realizan al nivel nacional e internacional. En reconocimiento a los escritores de cine, se buscan las modificaciones a la Ley Federal de Derecho de Autor para pagarles regalías por las películas transmitidas por televisión abierta, privada y de la renta en centros de video.

Otro punto importante se refiere a la mejora de las inequitativas condiciones del reparto de la ganancia en taquilla. De cada boleto vendido, los productores sólo reciben 15 centavos de cada peso recaudado, y ante esto, dudan en invertir.<sup>232</sup>

<sup>229</sup> Javier Arath Cortés, *op. cit.*, pp. 36-38.

<sup>230</sup> Marién Estrada, "El cine, entre glamour y penurias", en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 74, marzo-abril, 2002, p. 14.

<sup>231</sup> Marién Estrada, "Cine de contrastes", en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 80, marzo-abril, 2003, p. 37.

<sup>232</sup> De cada peso generado por concepto de entradas pagadas, 13 centavos los recibe el productor (el que más arriesga), a quien se le entrega 60 días después de que ingresa el dinero en taquilla; de 20 a 25 centavos el distribuidor, quien se le da 28 días después; y 51 centavos son para el exhibidor. Véase Marién Estrada, "Más cines y menos espectadores", en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 85, febrero-marzo, 2004, p. 39.

En enero de 2003, la taquilla aumentó de 1 a 4 pesos. En el Presupuesto de Egresos de 2003 se asignaron 14 millones para coproducciones (apenas suficiente para tres largometrajes). IMCINE tendría 70 millones de pesos y Fidecine 138 millones.<sup>233</sup>

Un limitante más para el cine nacional surgió cuando el gobierno propuso en su Proyecto de Presupuesto de Egresos del 2004 la desincorporación, liquidación, extinción o fusión de 16 infraestructuras culturales, entre ellas, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco Azteca. Tres instituciones cinematográficas que han jugado un papel clave para fomentar el cine y la cultura nacional.

Esta iniciativa recibió un rotundo rechazo nacional e internacional, de la comunidad cinematográfica, intelectuales y legisladores que calificaron la propuesta como un atentado contra la cultura. Demostraba además la intención del Estado de conseguir ingresos liquidando a la industria cinematográfica, cuando es innegable el papel del cine en la cultura nacional y que requiere del apoyo estatal (aunque posteriormente se dijo que esta decisión había sido de la Secretaría de Hacienda y no del presidente Fox).

Para 2005, el Presupuesto de Egresos otorgó 70 millones para el Foprocine, 70 para el Fidecine y 10 para cortometrajes, además de contar con 83 millones de pesos de recursos no impugnados del peso en taquilla. Otro punto a favor fue que el Congreso de la Unión autorizó la deducción fiscal de hasta un 3% de ISR a cualquier persona o empresa con deseos de invertir en la industria cinematográfica.<sup>234</sup> Ante el panorama incierto, otra vez el cine nacional se inyectaría de esperanza.

#### **3.3.4. Otros bloqueos**

Se ha demostrado que muchas veces el gobierno no ha proporcionado el apoyo económico correspondiente a la cinematografía, pero a esta situación se agregan eventos relacionados con la censura.

En ciertas partes de la historia del cine mexicano, los gobiernos en turno y distintas instituciones han sido los encargados de decidir qué guión es apto para contarse en una película y cuál no, afectando directamente a los guionistas y a su libertad de expresión.

Pero también han existido contradicciones: desde los inicios de cine con la prohibición de filmes que hicieran ver mal al país; los treinta a cincuenta manejando la dualidad virginidad o prostitución; los sesenta y setenta con una nueva generación erótica y transgresora; los ochenta con la premisa del regreso a

---

<sup>233</sup> Marién Estrada, "Cine de contrastes", *op. cit.*, p. 37.

<sup>234</sup> Marién Estrada, "Respira la pantalla grande", en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 91, febrero-marzo, 2005, p. 31.

un cine familiar pero el principio del cabaret y el arrabal; y los noventa hasta el día de hoy con diversas propuestas pero de regreso a la represión.

Algunos filmes se han sometido a tabúes sociales (*Las apariencias engañan*, Hermosillo, 1977), políticos (*La sombra del caudillo*, Julio Bracho, 1960) o religiosos (*Nuevo mundo*, Gabriel Retes, 1976). Después de *Rojo Amanecer*, y una década después *La ley de Herodes*, podría pensarse que en pleno siglo XXI las prohibiciones quedarían de lado, pero la realidad es distinta.

Fue el caso de *Y tu mamá también* (2002), clasificada con "C", es decir para adultos, aludiendo el abierto consumo de drogas –aparentemente no al fuerte contenido sexual–, donde director y productor, Alfonso Cuarón y Jorge Vergara, denunciaron censura en contra de su obra por parte de RTC. Finalmente, este “escándalo” dio publicidad a la cinta.

Por ello tuvo relevancia que en el 2002 se publicara en el *Diario Oficial de la Federación* sobre la clasificación cinematográfica, como el criterio B15 para películas no recomendables para menores de 15 años (además se definieron términos como horror, procaz, sexo sugerido, sexo implícito y sexo explícito), como establecía el Artículo 5 transitorio del Reglamento de la LFC.<sup>235</sup>

Por otra parte, la adaptación fílmica *El crimen del padre Amaro* dirigida por Carlos Carrera y adaptada por Vicente Leñero de la novela de Eça de Queiroz, fue lanzada a mediados de 2002 con el intento de censura por parte del grupo de ultraderecha Pro Vida presidido por Jorge Serrano Limón. Como en el caso anterior, la situación ayudó a la promoción del filme, y la convirtió en una de las más taquilleras en la historia del cine nacional, recaudando varios millones de pesos (107 para ser exactos).

A veces estas decisiones retrógradas, muchas veces asumidas como consecuencia lógica de un partido conservador en el poder, suelen parecer simples estrategias publicitarias.<sup>236</sup> Pero curiosamente terminan favoreciendo a los filmes al inyectar al público la curiosidad de irlos a ver.

Algunos cineastas también han tenido que recurrir a la auto-censura de sus filmes para evitar que tengan problemas de proyección, evitar su enlatamiento o simplemente para que sean vistos por una mayor cantidad de público. Un ejemplo de esto es *Batalla en el cielo*, película en la cual su director Carlos Reygadas para exhibirla en México tuvo que retocar (difuminando) tanto escenas de sexo como el cartel de promoción, no tanto por una exigencia estatal, sino para adaptarse al criterio mexicano y proteger la propia intimidad de los actores (aunque con este acto no sólo mitiga o reprime su propia obra, sino también al espectador al negarle su derecho a valorar y criticar un trabajo completo).

<sup>235</sup> Marién Estrada, “El cine, entre glamour y penurias”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>236</sup> Epigmenio Ibarra argumentó censura al cartel del filme que produjo Argos para *La habitación azul* pero al no prosperar nunca se aclaró si había sido un invento. Marién Estrada, “Cine de contrastes”, *op. cit.*, p. 36.

Sin embargo, “lo cierto es que la censura tiene mil formas de actuar que rebasan la burda y cínica prohibición abierta y esos métodos son mucho más peligrosos, porque actúan en el silencio, sin manera de evidenciarlos, como el proceso de selección de guiones, la clasificación de RTC, la mala promoción y exhibición de una cinta”.<sup>237</sup> Por otra parte, un espectador no puede exigir su derecho de ver un producto que no llega a conocer.

### **3.3.5. Reconocimiento internacional**

Con todo y sus problemas, el cine nacional posee directores, guionistas, fotógrafos, etc. con gran talento, y productores valientes que los apoyan, aún cuando las ganancias, si las hay, son mínimas. Lo mismo existe interés por parte de los espectadores por ver filmes mexicanos, aún cuando muchas veces se han sentido decepcionados.

En una misma línea se puede hablar del renacimiento del cine mexicano y por el otro de una crisis, pero no se puede dejar de lado la aceptación y los reconocimientos que ha obtenido en festivales de cine ya sea compitiendo o sólo exponiéndose.

En el Festival de San Sebastián, en Festival de la Habana, en la Muestra de Venecia, en el Festival de Cannes, en los Globos de Oro, en los Premios Goya, y hasta en los Premios Oscar, sólo por mencionar algunos, películas como *Rojo amanecer*, *Principio y fin*, *Profundo Carmesí*, *La invención de Cronos*, *Amores perros* y *El laberinto del Fauno*, han sido de las más laureadas. También los responsables de las películas han sido reconocidos internacionalmente, directores como Arturo Ripstein, y recientemente, Alejandro González Inárritu, y guionistas como Paz Alicia Garcíadiego y Guillermo Arriaga –quien ganó un premio de Cannes por el mejor guión con *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005, Tommy Lee Jones).

Entre las nominaciones fuertes sobresalen las del premio Oscar para las películas *Amores perros*, *El crimen del padre Amaro* y *El laberinto del Fauno*, en la categoría de película extranjera, y la nominada a mejor guión original, *Y tu mamá también*. Para el cierre de este trabajo, destaca la participación de talento mexicano en la entrega de la Academia de Hollywood en 2007, donde directores como el mismo Inárritu, con *Babel*, y Alfonso Cuarón, con *Niños del hombre* (*Children of the men*), dieron de qué hablar con sus producciones realizadas en Estados Unidos. Guillermo Navarro, un fotógrafo mexicano que ha trabajado en el cine norteamericano y cuyos inicios comenzaron aquí, obtuvo un galardón por *El laberinto del Fauno*.

Por otra parte, aún cuando la industria cinematográfica nacional no es como la de otros países, las películas realizadas en México también son reconocidas, festejadas y apreciadas por su calidad. Lo comprueba también el que varios realizadores, guionistas o fotógrafos sean responsables de filmes importantes en

---

<sup>237</sup> Marién Estrada “La censura en el cine México”, *Revista Mexicana de Comunicación*, nov-dic., 2000, p. 19.

países como Estados Unidos (Alfonso Cuarón y *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* es un ejemplo), Colombia (Emilio Maillé, *Rosario Tijeras*), España (Guillermo del Toro con *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*), o los apoyos económicos, principalmente europeos, otorgados a Ripstein para sus filmes.

Otra mirada hacia el país se relaciona con la filmación de películas extranjeras en México. Por ejemplo, Estados Unidos, aprovechando los precios en pesos devaluados ha filmado *Titanic*, *Romeo y Julieta*, *Troya*, *El zorro* o *Apocalypso*.<sup>238</sup> Medida que por otro lado ha ayudado para la contratación de trabajadores de sindicato, y en menos ocasiones, de talento actoral.

### 3.3.6. Una nueva forma de hacer cine

A partir del año 2000, aún cuando IMCINE sigue apoyando con producciones nacionales a través de los distintos fondos como FOPROCINE y FIDECINE, la iniciativa privada ha probado que es posible apostar a películas mexicanas y ser un negocio rentable, como lo ha demostrado Argos, Titán, Altavista Films, Buena Vista y Videocine, las cuales han llegado a enriquecer el panorama en cuanto a la producción, exhibición y al apoyo de una buena distribución.

Así, veteranos como Felipe Cazals, Arturo Ripstein o Jaime Humberto Hermosillo han seguido vigentes con filmes como *Su alteza serenísima* (2000), *Las vueltas del citrillo* (2005), *La virgen de la lujuria* (2002), *Exorcismos* (2002), *El misterio de los almendros* y *El Edén* (2003).

Igualmente cineastas como José Luis García Agraz (*Al rescate de la santísima trinidad*, 2001), Juan Antonio de la Riva (*El gavián de la sierra*, 2001), Ignacio Ortiz (*Cuentos de hadas para dormir cocodrilos*, 2001), Rafael Montero (*Corazones rotos*, 2001), y Fernando Sariñana (*El segundo aire*, 2001; *Amar te duele*, 2001, con guiones de Ana Carolina Rivera), han continuado con su labor cinematográfica. En esta línea cabe resaltar el trabajo de Carlos Carrera, quien se ha convertido en garantía para la taquilla nacional.

Otros directores que han tenido la oportunidad de realizar óperas primas son los provenientes de las escuelas de cine como el CUEC y CCC, como es el caso de Jaime Aparicio (*El Mago*, 2005) o Jorge Ramírez (*Conejo en la luna*, 2005). De manera independiente, Carlos Reygadas ha llamado la atención al experimentar con una nueva forma de hacer cine, demostrándolo en cintas bien recibidas por la crítica como *Japón* (2002) o *Batalla en el cielo* (2005).

En general, los títulos que significaron algo en la producción del primer lustro del siglo XXI partieron de distintos temas: desde una mirada femenina, *Perfume de violetas* (Marisa Sistach, coescrita por José Buil, 2000) y *Sin dejar*

<sup>238</sup> Se dice que *Titanic*, de James Cameron, dejó al país, “[...] de acuerdo con la Secretaría de Turismo, una derrama económica de 50 millones de dólares por concepto de “hospedaje, alimentación, telefonía, renta de equipo, vehículos y otros servicios” y 700 mil directos a los Estudios Churubusco. Especialmente para ese filme, se construyeron los estudios en El Rosarito, Baja California, y ahí el set submarino, de 200 por 70 metros, más grande del mundo”. Véase Marién Estrada “Historia de película”, *op. cit.*, p. 35.

*huella* (María Novaro, 2001); comedias ligeras como *Por la libre* (Juan Carlos de Llaca con guión de Antonio Armonía, 2000), *Ladies Night* (Gabriela Tagliavini, 2004), *Asesino en serio* (Antonio Urrutia, 2004) o *Matando Cabos* (Alejandro Lozano, 2004); historias sórdidas como *Crónica de un desayuno* (Benjamín Caan, escrita con la participación de Sergio Schmucler, 2000), *De la calle* (Gerardo Tort, 2001) o *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, coescrita con Enrique Rentería, 2002); o historias urbanas, al estilo de *Vivir mata* (Nicolás Echeverría en coguionismo con Juan Villoro, 2001), *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003) y *Cero y van Cuatro* (Carlos Carrera, Fernando Sariñana, Alejandro Gamboa y Antonio Serrano, 2004).<sup>239</sup>

En este sexenio, como en los anteriores, se siguió recurriendo a las adaptaciones de obras literarias. Estos filmes se apoyaron en textos antiguos y clásicos como *Así es la vida* (Arturo Ripstein, con guión de Paz Alicia Graciadiego, 2000), *Huapango* (Ivan Lipkies, 2003) o *Mezcal* (Ignacio Ortíz, 2006); de escritores reconocidos, *La tregua* (Alfonso Rosas Priego, 2003) o *Escrito en el cuerpo de la noche* (Jaime Humberto Hermosillo, 2000); de obras recientemente exitosas, *La hija del caníbal* (Antonio Serrano, 2002); o de autores extranjeros, *Demasiado amor* (Ernesto Rimoch, con participación en el guión de Eva Saraga, 2001), *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002), *La habitación azul* (Walter Doehner, escrita por Vicente Leñero, 2002). Sólo por mencionar algunos. (Véase Anexo Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano).

Otras películas que merecen especial atención porque obtuvieron buenas entradas de taquilla y reconocimiento por la crítica fueron *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, escrita por Carlos Cuarón, 2002), cuyo reparto y guión apoyaron a su éxito además de la polémica sobre su clasificación en cines; y, *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), filme modesto sin grandes ganancias en taquilla pero cuyo sencillo tema, sin violencia o lugares comunes, dio pie al entretenimiento y a la reflexión.

Como se puede observar en este sexenio varios filmes han resultado interesantes o atractivos para el público, algunos han funcionado más en taquilla que otros, pero lo importante es la valoración del espectador hacia cada una de estas obras.

Por otra parte, actualmente los cineastas, generalmente independientes, han visto en el video digital una buena opción para seguir haciendo cine. El formato digital, además de ser más barato que el de 35 mm, ofrece facilidades en la filmación en cuanto a técnica, como la alta calidad de las imágenes y la facilidad de manejar la cámara dando paso al descubrimiento y la exploración de nuevas posibilidades visuales.

---

<sup>239</sup> *Cero y van cuatro* se compone de cuatro cortometrajes, a la manera de cintas como *Canasta de cuentos mexicanos* (1956) o *Historias violentas* (1988) y puede representar una opción de producción para aquellos cineastas que buscan continuar en la industria cinematográfica nacional y no cuentan con gran apoyo, o simplemente dar oportunidad a nuevos realizadores compartiendo créditos con otros más reconocidos.

Pero no es sólo una opción para realizadores jóvenes o estudiantes de escuelas de cine, también cineastas de generaciones anteriores han recurrido a esta alternativa. Como ejemplo, Arturo Ripstein ha ocupado la técnica de *tape to film* para *Así es la vida* (2000),<sup>240</sup> y de ese mismo año, *La perdición de los hombres* (2001). Por otra parte, Jaime Humberto Hermosillo lo ha experimentado con *Exorcismos* (2002), *El misterio de los almendros* y *El Edén* (ambas de 2003). Otros filmes donde se han utilizado el formato son *Pachito Rex, me voy pero no del todo* (Fabian Hofman, con guión de Flavio González Mello, 2001), *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana), que primero fue grabada en super 16 mm y video digital y luego ampliada a 35 mm, y *Fandango* (Marcel Sisniega, 2003).

### 3.3.7. En pie de lucha

Aún cuando el sistema de apoyo para la realización de películas no siempre funciona, y los existentes cuentan con consejos cuyos criterios de selección a veces son un misterio, se siguen buscando formas para estimular, incentivar y aumentar los presupuestos para la realización de filmes. Además frecuentemente se intentan reformas fiscales y legislativas.

Hoy en día la producción de filmes mexicanas es considerablemente menor en proporción de la oferta estadounidense. De acuerdo a esta realidad, sólo si se aumentara la presencia nacional en la carteleras se podría competir con la producción extranjera en el propio país y se lograrían mejores condiciones en la distribución y exhibición.

El público demanda lo que se oferta, y si hay mayor disponibilidad de cine hollywoodense, el público se acostumbra al material existente y los exhibidores aseguran su fuente con estas películas (además, los distribuidores son generalmente filiales de *majors* estadounidenses).

Independientemente de las condiciones de presupuestos de México para el cine nacional, la diferencia entre Estados Unidos y otras cinematografías corresponden a su interés por proteger su cine como una industria cultural, es decir, que además de constituir una industria en cuestiones de mercado, se fusiona con la protección como producto cultural.

Por ello, no sólo se debe buscar una legislación justa para la exhibición del cine nacional frente a la estadounidense, también es prioritaria la obligación del Estado por protegerlo<sup>241</sup> y su comprensión a los alcances artísticos, académicos y comunicativos que posee un medio masivo como el cinematográfico. Esto es sólo el inicio de la discusión del Tratado de Libre de Comercio y la dualidad de la

<sup>240</sup> *Tape to film*: película que en un principio se filma en video y que posteriormente se pasa a formato de cine economizando gastos. *Así es la vida* originalmente costó 600 mdd, en 35 mm hubiera costado 1 mdd. Véase "Así es la vida, primera película *Tape to film* hecha en México", Sección Detrás de Cámaras, Revista *Telemundo*, núm. 54, julio-agosto, 2000, p. 74.

<sup>241</sup> Un cambio en cuanto a la relación entre las dos industrias se dio con la firma de la Declaración de Santa Mónica, en la que la delegación estadounidense, coordinada por la Motion Picture Association (MPA), y la mexicana, coordinada por la SOGEM, acordaron reformar la legislación estadounidense para apoyar el cine mexicano, su producción en México y su distribución en Estados Unidos. Véase Víctor Hugo Rascón Banda, "La crisis quedó atrás", *Etcétera*, marzo 2005.

apertura al cine estadounidense o el apoyo y la protección al cine nacional. Situación que en el futuro se descifrará.

Desafortunadamente, las películas de producción estatal son objeto de poca promoción, por ello es necesario que en el negocio cinematográfico en cuestión empresarial sigan surgiendo personas interesadas. Así como el Estado tiene la obligación de apoyar al cine como producto e industria cultural, la iniciativa privada también puede invertir y al mismo tiempo recibir ganancias como ha sucedido con productoras y distribuidoras como Altavista Films, Argos, Titán, etc.

En el presente, empresas como Warner Pictures México han declarado su interés por producir cintas nacionales de manera más sistemática, y televisoras como TV Azteca comienza a interesarse por invertir en cine. Lo importante es buscar opciones para seguir produciendo, así sea buscando el apoyo con otros países a través de coproducciones.

Por otra parte, son importantes iniciativas como las de la Distribuidora de Entretenimiento de cine (DIDECINE), que buscan apoyar a películas buenas que no sean comerciales pero merezcan también ser vistas por los mexicanos.<sup>242</sup>

Asimismo, la Secretaría de Economía dio a conocer la creación del Programa Piloto de Financiamiento para el Fomento a la Industria del Cine Mexicano, con el objetivo de otorgar créditos a productores o inversionistas que busquen postproducir, distribuir, exhibir y publicitar cintas de producción nacional.<sup>243</sup> Y esto simplemente es el ejemplo de que se están buscando soluciones.

Aún con este esfuerzo, es un hecho que el cine mexicano adolece en el presupuesto principalmente, por ello entonces las mejores armas estarán en la creatividad y las propuestas de los cineastas. Las historias atractivas servirán de ancla, si *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros* –esta última, además de atraer por su propuesta visual– lograron cambiar la historia del cine nacional, fue porque marcaron alguna afinidad a los gustos y necesidades sociales de un público nuevo, en su mayoría joven.

Como consecuencia, se necesitan de buenos guiones e historias que interesen al espectador. El guionista entonces será el responsable de otorgar los relatos que el público quiere ver.

---

<sup>242</sup> *Canacine en acción*, Órgano Informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma, junio 2005, p. 9.

<sup>243</sup> *Canacine en acción*, *op. cit.*, septiembre 2005, p. 4.

## CAPÍTULO 4

Se ha explorado el desarrollo del guión a través de las cinematografías mundiales, pero su posicionamiento, su valor y su conversión a un buen producto visual, dependerá de las circunstancias de la industria donde trabaje. Particularmente en el caso de México, las condiciones para el texto cinematográfico y para su creador generalmente han sido difíciles, pero ha resaltado el intento y el compromiso de los cineastas por generar mayores oportunidades.

En este capítulo se concentran testimonios de algunos guionistas, literatos, directores y productores que han trabajado o continúan haciéndolo en el cine mexicano, porque sólo a partir de su experiencia se puede formular una conclusión respecto al panorama en que se encuentra el escritor de textos cinematográficos, dedicado en específico a la adaptación de obras literarias.

### El guión en México

Dentro de la cinematografía mexicana no hay un precio o un tiempo fijo para la realización de un guión. Mientras que en países como Estados Unidos los textos cinematográficos se venden desde 25 mil dólares hasta un millón, o se cobra mensualmente 8 mil 500 dólares (según cifras de *Writer's Guild of America*, el gremio de escritores de cine en Estados Unidos),<sup>244</sup> en México un guión generalmente se puede vender de 80 a 250 mil pesos;<sup>245</sup> pero también habrá quienes puedan cobrar hasta el triple o los que en aras del arte se sacrifiquen y regalen su trabajo.

Como en nuestro país no existen anticipos y no hay contratos que establezcan un pago mensual hasta concluir un guión o por un cierto número de filmes, generalmente o ya se tiene un texto que el guionista realizó previamente y ofreció, o se le pide uno por encargo. Pero su pago no depende de cuánto tiempo se tarde en realizarlo o cuántos tratamientos le haga al libreto cinematográfico.

Esta situación da pie para que a la mayoría de los guionistas les sea difícil dedicarse a este oficio de tiempo completo, por no ser fijo ni el pago, ni el tiempo de elaboración. No obstante, en México no se carece de escritores de guiones ni de estudiosos del guionismo. Porque independientemente de que algunos trabajen con un guión y lo consideren o no necesario, es un hecho su existencia y que la mayoría de las veces es necesario en una producción cinematográfica.

#### 4.1. El guión es solo una guía

Guionistas del cine mexicano como Benjamín Caan, Daniel Gruener, Leonardo García Tsao y Antonio Armonía coinciden en que el guión cinematográfico –tanto literario como técnico– es el punto de partida, la guía de trabajo para un director o los involucrados en el quehacer de una película y que será puesto en cámara para

<sup>244</sup> Edgar Alejandro Hernández, en "Guionistas: carecen de gremio y deben escribir sobre pedido", *Reforma*, 9 de mayo 2001, p. 1.

<sup>245</sup> De acuerdo a datos proporcionados por Horacio Reyna, jefe de Departamento de Cine de la Sociedad General de Escritores de México, en entrevista realizada el 11 de enero, 2007.

culminar en un filme. Éste puede basarse en un argumento original o en una obra previamente escrita (una novela, un cuento, una obra de teatro, una canción, etc.).

Más específicamente, el “guión debe ser la historia narrada, visualizada, dialogada, con la descripción de personajes y lugares [...] Con un guión sólido, que desarrolla a sus personajes, equilibra el drama, la acción y el humor sin dejar decaer el interés de su historia, una parte importante del trabajo está resuelta”.<sup>246</sup> Porque no importa el género de un filme, el libreto cinematográfico aclarará la intención del discurso narrativo y visual, qué es lo que se va a contar (sea drama, tragedia, comedia, acción, intriga, suspenso, etc.) y de qué forma, independientemente del formato y del estilo personal de cada cineasta para pulirlo en la edición.

Existirá quien desde el guión solicite y haga anotaciones que le servirán para su trabajo de posproducción, pero en materia, este trabajo es posterior a la realización del texto y, por supuesto, al rodaje.

Por ello, esta guía es una gran responsabilidad porque “[...] sobre el guión se sustenta todo lo que después va a ser la producción de la película [...] No tiene mucho sentido gastar grandes cantidades de dinero en filmar cosas, secuencias, situaciones que no van a funcionar”.<sup>247</sup> Y aún cuando la película ya terminada no funcione, traicione el texto original o simplemente lo haya malinterpretado, el resultado es independiente, el compromiso del guionista es entregar lo mejor posible el libreto cinematográfico.

#### **4.1.1. El guión no es literatura**

Como hemos comprobado, el guión cinematográfico no es un género literario, ni es su intención serlo. Así lo afirman directores y guionistas reconocidos como Carlos Cuarón, Daniel Gruener, Benjamín Caan, Antonio Serrano o Consuelo Garrido, porque como dice Alejandro Lubezki, “el guión es una historia dicha en imágenes” y es específicamente una herramienta del quehacer cinematográfico. Por lo que “todo lo que tenga de literario le sobraría o le estorbaría al director”.<sup>248</sup>

También hay escritores de libretos cinematográficos que opinan lo contrario. Para Paz Alicia Garcíadiego, Guillermo Arriaga y María Diego Hernández el guión sí es una forma de literatura porque la historia que se cuenta tiene un planteamiento, un desarrollo y un fin (los dos primeros procuran hacer la lectura de su guión tan placentera como leer una novela). Pero como se mencionó en el inicio de este trabajo, la estructura dramática se puede manejar tanto en el guión como en una obra literaria, pero no por ello el primero significa el segundo, porque ¿en dónde estaría el límite?

<sup>246</sup> Leonardo García Tsao, *Cómo acercarse al cine*, pp. 17 y 18.

<sup>247</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Armando Casas en *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, abril de 2002.

<sup>248</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Antonio Armonía, *Ibid*, julio 2002.

La diferencia principal es que el guión está basado en imágenes; pero para Garcíadiego la literatura también se basa en ellas por ello sus guiones los maneja como novelas,<sup>249</sup> “tienen descripción incluso de pensamientos, de cosas que jamás se van a ver en la pantalla. Para que el personaje vaya tomando autonomía y vaya adquiriendo voz propia [...]”.<sup>250</sup> Al leer una obra literaria, el lector se forma imágenes en la mente, pero mientras éstas se quedan en su cabeza, en el cine ya están dadas y son iguales para todos (la interpretación de ellas es otro asunto).

En el caso particular de esta guionista que trabaja conjuntamente con el director, escribir con descripciones tan detalladas, le ayuda al realizador a definir la psicología y las características de los personajes y de la historia. Además, resulta lógico que los guionistas con posibilidad de filmar sus guiones y de estar cerca de los directores los escriban de esta forma, porque así ellos lo entienden.

Para Arriaga, quien en sus palabras hace “novelas para cine”, redactar el guión como una obra literaria le resuelve muchas cosas a todo el equipo de una filmación –aunque acepta que son vitales las aportaciones del director–.<sup>251</sup> Sin embargo, otros realizadores preferirán no encontrar en la lectura del guión de trabajo, adornos que les estorbarían.

El guión no es literatura, pero si estos guionistas opinan lo contrario es porque no quieren dejar su texto en un proceso puramente técnico, sino darle su lugar y valor creativo. Sin embargo, la principal diferencia entre cine y literatura es que mientras las obras literarias son un fin en sí mismo, se quedan en novela, cuento, poesía, etc., el guión es una fase transitoria, destinado a convertirse en película.

Porque como decía Rómulo Gallegos: “La cámara fotográfica no es la pluma, ni la pantalla es la cuartilla” y viceversa.<sup>252</sup>

#### **4.1.2. Diferencias entre el cine y la literatura**

Si bien ambos medios utilizan las palabras en texto, el primero no sólo lo hace a través del guión –que es transitorio– sino de los diálogos *sonoros*, condición propia del ámbito cinematográfico. Pero la diferencia principal radica en que el factor principal y poderoso del cine es la imagen, el cual la literatura no posee.

“Muchas veces en el cine basta con sugerir, decir o apuntar una vez una cosa para que quede clarísima. En cambio, en la literatura se vale volver, repetir y hasta regodearse con un asunto”,<sup>253</sup> pero más que decir que esto es una ventaja

<sup>249</sup> Gabriel García Márquez opina que debido a que en sus guiones hay literatura y una imaginación cinematográfica, además de ser filmables se pueden leer como novelas. Véase Gabriel García Márquez (prólogo), en Paz Alicia Garcíadiego, *Profundo Carmesí*, Ediciones El Milagro/IMCINE, 1996.

<sup>250</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Paz Alicia Garcíadiego, *op. cit.*, julio 2001.

<sup>251</sup> Miko Luis en “Filmografía”, publicado en la revista *Cinemanía*, septiembre, 2001, p. 32.

<sup>252</sup> Rómulo Gallegos, *Cine Continental*, octubre 1945, año. I, núm. 6, p. 34.

<sup>253</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Antonio Serrano, *op. cit.*, julio 2002.

para la literatura y entonces el guión sea un género mejor, se debe entender que no hay comparación porque son ámbitos distintos.

Alejandro Lubeski, quien después de estudiar literatura ingresó al cine, específicamente en la redacción de guiones cinematográficos, se interesó en la forma narrativa de éstos, porque “el universo de una película es muy especial y muy extraño; no es para la mente, como la literatura, sino para que se vea”.<sup>254</sup> La misma Garcíadiego, para quien el guión es literatura, acepta su preferencia por escribir cine porque al crearse en un período, se orilla a tener una estructura más concisa que la novela.

Por otra parte, se podría argumentar que el cine es más mecánico (por los recursos técnicos) o más cerrado para la imaginación (por la limitación del tiempo), pero también es más expresivo, porque en eso radica la fuerza de la imagen.

Además, el oficio de guionista requiere de otros conocimientos o necesidades “Fitzgerald y Foster decían que es difícilísimo porque no tienes que saber de escritura, tienes que saber de técnica cinematográfica, saber cómo se hace el cine y a eso sumarle el principio de narrativa de causa y efecto, de construcción del personaje, de estructura y, básicamente, de filosofía”.<sup>255</sup> En este caso, además de trabajar con bases como la estructura dramática y desarrollar una idea como también se da en la literatura, se tiene que saber de cine. Entonces el oficio de guionista aunque no es un género literario, sí es un trabajo especializado.

Un escritor como José Agustín, quien también trabajó como guionista, notó que en un libreto cinematográfico, por razones de producción, todo debe preverse y mientras el oficio literario es una tarea solitaria, en el cine se trabajaba con mucha gente –entre productores, directores, actores, camarógrafos y técnicos–.<sup>256</sup> Es decir, el escritor de literatura reivindica un trabajo individual, en el cual no tiene que hacer concesiones con nadie ni con nada.

Un guión se trabajará con base a la imagen; si una mirada de un actor o su presencia dice mucho, seguramente los diálogos se recortaran.

#### **4.1.3. El guión está acabado hasta que termina en película**

La importancia del guión radica en su fin: ser una película. En esta premisa coinciden guionistas como Carlos Cuarón, Daniel Gruener, Benjamín Caan, Enrique Rentería, Eliseo Alberto Diego, entre otros.

Como se ha concluido que no es literatura, un guión no se crea originalmente para ser publicado, o para guardarse en un cajón, sino está destinado a plasmarse en una pantalla.

<sup>254</sup> *Ibid*, entrevista a Alejandro Lubezki, octubre 2001.

<sup>255</sup> *Ibid*, entrevista a Carlos Cuarón, 18 de julio de 2001.

<sup>256</sup> José Agustín, “De la máquina de escribir a la moviola. Cine y Literatura”, *Excélsior*, 22 de abril 1981, p. 3.

Un guión puede ser denominado como un texto realizado bajo los designios técnicos con la tarea de guiar una filmación, pero será sólo un paso intermedio porque es ineludible que existe hasta convertirse en película. Además, lo “que recuerdas del cine no son partes de un guión o el estilo de escritura sino las imágenes de una película”.<sup>257</sup>

El guión tiene una condición efímera. “El cine necesita que otro arte se sacrifique por él, y ese arte es la escritura [...]. Entre el cine y la escritura existe la misma relación que existe entre el gusano y la mariposa. El gusano tiene que desaparecer para que en su lugar surja otro animal, que muchos creerán que es más bonito, la mariposa...”.<sup>258</sup> Las palabras entonces desaparecen para dar entrada a la creación de un filme y un guionista puede nombrarse como tal cuando su historia cumpla el verdadero objetivo, formalizarse en imágenes.

La realidad en nuestro país es que al año se deben producir infinidad de guiones y se han de graduar cientos de estudiantes de cine y de guionismo a los cuales les será difícil concretar su empresa. Anualmente si se producen 60 películas y de éstas se estrenan de 15 a 30, muchos libretos cinematográficos se deben quedar en un cajón, y como dice Carlos Cuarón “[...] lo más frustrante es eso, que escribas y que no se produzca. Un guión no producido es un guión muerto, es un nonato”.<sup>259</sup>

#### **4.1.4. Forma de realizar un guión**

El guión es la base de la película y el responsable de involucrar al espectador con el producto terminado, por ello los personajes deben estar bien delineados y la historia debe tener coherencia, porque un texto cinematográfico es el principio de un producto artístico, la carta de presentación para el productor que va a invertir en el filme, será lo que el director tenga deseos de contar y lo que los actores quieran interpretar.

Aunque cada quien tiene su forma de empezar un guión, generalmente parte de una idea que se va a desarrollar, ya dependerá del guionista si se concentra en la anécdota o en los personajes, el punto es llenar los huecos.

Más que trabajar sobre la historia, Paz Alicia Garcíadiego lo hace sobre el guión porque para ella no es tan importante el qué sino el cómo se cuenta y por qué se cuenta, y esta modalidad se localiza básicamente en la estructura.<sup>260</sup> Guillermo Arriaga deja a la historia y los personajes tomar forma y prioridad conforme el proceso del guión. Por ello, el peso de un elemento sobre otro será impredecible y se desarrollará con la escritura.

<sup>257</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Enrique Rentería, *op. cit.*, mayo de 2002.

<sup>258</sup> *Ibid*, entrevista a Eliseo Diego Alberto, mayo de 2002.

<sup>259</sup> *Ibid*, entrevista a Carlos Cuarón, 18 de julio de 2001.

<sup>260</sup> Paz Alicia Garcíadiego, *El Universal*, 4 octubre 2001, Sección Por fin, p. 10.

Garcíadiego escribe textos minuciosos, con muchos diálogos y descripciones muy detalladas porque “escribe todo lo que piensa”.<sup>261</sup> Pero lo conveniente es que no sobren cosas y se elimine lo no viable de ser contado visualmente.

La particularidad del cine no reside en las palabras, sino en las imágenes, pero el cineasta debe evitar forzar las que puedan afectar la narración aunque le gusten mucho.

No obstante, un cineasta también puede elegir basarse en éstas y utilizar la historia como pretexto para utilizar los mecanismos narrativos del medio, por ejemplo, Carlos Bolado para realizar *Bajo California al límite del tiempo* (escrita junto con Ariel García, 1998), se basó en un relato muy sencillo pero explotó elementos simbólicos visuales.

Pero como se ha mencionado, no hay fórmulas específicas para construir un guión y su transformación dependerá de la producción. Porque aún cuando al inicio de una filmación se llegue con un guión lo mejor escrito –sin contar con los tratamientos que tuvo que haber pasado–, pueden suceder cambios sobre la marcha. De hecho después de filmado, un guión es susceptible de cortes o transformaciones en una sala de edición.

Lo cual demuestra que si bien un guionista debe entregar un texto cinematográfico sólido, también debe ser flexible.

#### **4.1.5. Publicación de guiones**

Un guión no está destinado para publicarse, porque esa no es su finalidad y no es literatura, pero en relación a un guión técnico, además de que la mayoría de la gente no entendería un lenguaje especializado, resultaría una lectura tediosa. Pero ello no le quita valor al libreto cinematográfico. Aunque no se construye originalmente para ser leído, el guión es interpretado, por el director para comenzar la filmación, y por el espectador del filme.

Por otra parte, cuando un guionista tiene el cuidado de hacer su guión de una forma más literaria (que no por ello lo convierte en tal) y se preocupa por hacer amena su lectura, se debe reconocer el esfuerzo. José Buil también valora “[...] el empeño de la editorial que se atreve a editar un guión para una película, en medio de un ambiente en contra que desprecia, y considera al libreto cinematográfico como todo, menos como literatura”.<sup>262</sup>

Así como hay guionistas que escriben sus libretos cinematográficos de forma literaria para leerse como tal y existen literatos que inevitablemente al introducirse en el cine escriben guiones influidos por el estilo literario (como José

<sup>261</sup> Para la primera versión de *El imperio de la fortuna* realizó un guión de 350 páginas (cuando generalmente el guión para un largometraje consta de 120 páginas), por lo que el director Arturo Ripstein tuvo que quitarle tres terceras partes. “Paz Alicia Garcíadiego conversa con Jaime Humberto Hermosillo”, en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, 25 de febrero 2006.

<sup>262</sup> José Buil, “La otra escritura de Argüelles”, *La Jornada semanal*, núm. 237, 26 de diciembre de 1993. p. 30.

Emilio Pacheco), un escritor de cine y su texto también pueden saltar al otro ámbito. Como sucedió con el del guión de la película *Los hermanos de hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), de Ricardo Garibay, que se convirtió en la novela *Par de reyes* (1983) –la cual en consecuencia posee una fuerte influencia del lenguaje cinematográfico en su escritura.

Aunque estas condiciones dependerán del deseo y de la intención del guionista, un guión no está destinado a publicarse. Pero, aún cuando NO es una obra literaria, resulta válido que el guionista interesado en mostrar su texto a cualquier lector, exponga su trabajo, mientras no lo haga en un formato técnico (excepto si tiene alguna intención didáctica) o sólo quiera obtener ganancias económicas al vender el libreto como una novela, por ejemplo, sin ofrecer una propuesta sustancial.

Lo más importante es que, mientras no haya comparación, en el encuentro de los medios cine y literatura hay entendimiento y riqueza.

#### **4.1.6. Los guiones en México**

En México las temáticas varían, se venden tanto guiones de películas comerciales como de aquellas orientadas a otros mercados. Y aún cuando el cine mexicano ya no posee o espera pacientemente el completo subsidio estatal, y en los últimos años se ha apoyado en inversionistas privados y en los grandes estudios, en gran parte continúa amparándose en el IMCINE.

Esta institución sigue otorgando apoyo financiero –y, por fortuna, desde 1983 ya no interviene directamente en los contenidos– a través de dos fondos: Foprocine y Fidecine.<sup>263</sup> El primero está encargado de buscar relatos de mayor introspección, propuestas vanguardistas, personales, experimentales y diferentes (y para el cual es un poco más difícil su distribución porque generalmente se aloja en el rubro de “cine de arte”). El otro Fondo se concentra en las historias que puedan tener mayor impacto comercial y traten temas más ligeros, sencillos, de fácil lectura y puedan ser del gusto de un mayor número de personas.

Pero esta divergencia será muy subjetiva pues habrá muchas propuestas cinematográficas sin una línea comprendida entre estas dos opciones. Lo ideal sería que las historias poseyeran el doble valor, por un lado, que tuviera calidad y aportara artísticamente, y por el otro, potencial comercial para obtener recursos y alimentar a la industria cinematográfica.

Y aún cuando los guionistas pueden elegir en cuál de las dos líneas quieren ubicar a sus guiones, por muy estereotipadas y extremas que parezcan, existe la libertad para construirlos de la forma y en el género que gusten.

---

<sup>263</sup> Con el Foprocine, el Estado busca enriquecer a la cultura nacional a través de actividades artísticas importantes, por ello pone hasta un 79% del costo de la producción. Por su parte, con el Fidecine busca incentivar a la producción y a la industria. En este caso aporta el 49% del costo total. Véase Carlos Ramón Morales en “¿Cómo se hace el cine en México?”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 121, octubre 2006, p. 48.

Pero, ¿dónde se localizan los guiones? Una historia, una anécdota, o una idea se puede encontrar en la mente de cualquier persona, pero un libreto cinematográfico bien elaborado y susceptible de filmarlo para venderlo comercialmente, es más probable que se localice en las escuelas de cine o a través de sociedades de autores.

Los escritores de guiones siempre han buscado organizar y establecer organizaciones que los amparen. Una opción ha sido registrar sus guiones en sociedades, como sucede en Estados Unidos con la *Writer's Guild of America* (WGA, Gremio de Escritores de América), en Francia con la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD, Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos), y en México con la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM).

Este acervo especializado en nuestro país, además de proteger los derechos de autor de los escritores de guiones, les ayuda para organizar sus textos en un lugar donde los productores, directores y demás empresarios de la industria cinematográfica, puedan acudir a él para buscar esa base que necesitan para construir una película (aunque los guionistas de mayor reconocimiento también pueden trabajar directamente por encargo de productores o directores con poder).

También es necesario que los encargados de elegir los guiones, mayoritariamente los productores, aprendan a leerlos para poder reconocer cuál de ellos pueda vincular el interés de los espectadores para asistir al cine con la calidad narrativa necesaria para lograr un producto bueno.<sup>264</sup>

Lo primordial es que el texto cinematográfico esté bien hecho, porque como menciona el productor Guillermo Rovzar (de la productora *Lemon Films*), para que un relato cinematográfico se venda “tiene que ser un guión increíblemente bueno, porque de ahí parte la energía de la cinta, de la promoción, de la música; todo nace del hecho de tener un buen guión en las manos”.<sup>265</sup>

## 4.2. El guionista en el cine mexicano

### 4.2.1. ¿Hay guionistas en México?

Es fácil que se relacione al cine mexicano con carencias como la falta de presupuesto, con problemas de exhibición y difusión, y con ausencia de originalidad en las historias, pero ¿faltan guionistas?

En México, los guionistas se pueden formar en diversas escuelas de cine, principalmente en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC),

<sup>264</sup> Aunque depende del productor la forma de elegir los proyectos que buscan apoyar, un ejemplo son los hermanos Rovzar, quienes piden el primer tratamiento de cada guión porque a su parecer es este estado en que están las cosas tal como se las imaginó el guionista, porque en los siguientes tratamientos se van cortando ciertos aspectos importantes del guión, al irse ajustando a las posibilidades del cine mexicano. Véase *Ibidem*. Sin embargo, para otros cineastas el pulir el guión podrá evitar ciertos errores, como el que el texto sea flojo, enriqueciéndose positivamente.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

afiliado a la UNAM, y en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Otros lugares que ofrecen carreras y diplomados son Instituto Cinematográfico *Lumiere*, Instituto Ruso Mexicano *Sergei Eisenstein* de Arte, Cine y Teatro (IRM), Centro de Estudios Cinematográficos INDI, Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación (CECC), Universidad del Cine (AMCI) –avalada por la Asociación Mexicana de Cineastas Independientes–, Arte 7 y Centro diseño.cine.televisión, por mencionar algunas.

Asimismo, se pueden tomar cursos, talleres, seminarios y conferencias en universidades como la del Claustro de Sor Juana y en la mayoría de las carreras de Comunicación, en el Centro de Capacitación para Productores (CCP), a través de publicaciones como *Cinemanía* o en grupos como las *Cinefilias* (organizados por el Centro Cultural “Los talleres”).

En todos los casos anteriores existe la oportunidad de especializarse en distintas áreas de la producción cinematográfica (dirección, fotografía, crítica, etc.) pero es el Centro Internacional de Guionismo de Cine y Televisión, (CIGCITE), la única escuela en México donde exclusivamente se prepara a los escritores del texto cinematográfico.

También existen otras opciones didácticas a través de libros, tratados impresos y hasta cursos por correspondencia<sup>266</sup> que ayudan al estudiante de cine a introducirse en el quehacer cinematográfico. Pero además de la teoría, siempre existirá la posibilidad de aprender el oficio en la práctica constante. Para Leñero, el “guionismo [es un] género extraño y apasionante, que sólo se puede aprender si se escribe”.<sup>267</sup>

Pese a la existencia de estos espacios y oportunidades, para muchos el guionismo en México es limitado en su enseñanza y esfuerzo, razón por la cual las ideas a veces no se saben aterrizar adecuadamente y no prosperan.<sup>268</sup> Si esto fuera así, significaría que las historias contadas en el cine mexicano siempre han sido malas y el motivo para que las películas no funcionen.

Pero esta idea no se debe generalizar porque aún los defectos de manufactura técnica y exacerbación del melodrama, durante la denominada época de oro surgieron cineastas tales como Alejandro Galindo, Luis Alcoriza, Tito Davison, Pedro de Urdimalas, Mauricio Magdaleno, Miguel Zacarías o Gilberto Martínez Solares, quienes contaban ideas de forma que el público mexicano (y de otros lares) quedaba prendido. Y de los cuales, en un periodo en que no había una escuela de cine formal, pocos obtuvieron una formación profesional del oficio del

---

<sup>266</sup> Juan Bustillo Oro, quien escribió 64 guiones, sólo tomó un curso por correspondencia sobre argumento y adaptación cinematográfica.

<sup>267</sup> Vicente Leñero, “El guionismo, un género extraño...”, *La Crónica de Hoy*, Sección B, 25 de octubre 1999, p. 12.

<sup>268</sup> Incluyendo los casos en que muchos estudiantes de cine deciden dedicarse a él porque quedan deslumbrados por su majestuosidad y luminosidad, creyendo que a veces es suficiente sólo amarlo. Julia Tuñón se refiere a estos casos como el “síndrome del estrellato”. Véase Julia Tuñón, “De la pantalla al aula...”, Julianne Burton-Carvajal Julianne y Patricia Torres Ángel Miquel (compiladores), *Horizontes del segundo siglo (Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y Chicano)*, p. 209.

guionismo. Por lo que sus conocimientos partieron más de la práctica que de la instrucción académica.

Actualmente sí existen nombres reconocidos en el medio, ya sea por el tiempo que llevan trabajando en la industria fílmica, por la prolífica carrera que han mantenido a través de varios largometrajes, por el reconocimiento de sus filmes o simplemente porque sus guiones han dejado huella en la cinematografía mexicana. Entre éstos se pueden localizar las plumas de Vicente Leñero, Tomás Pérez Turrent, Xavier Robles, Paz Alicia Garcíadiego, Carlos Cuarón y Guillermo Arriaga.

También se pueden contar los directores que escriben sus propios guiones o en coparticipación, como Ernesto Rimocho, Rafael Montero, Armando Casas, Carlos Bolado, José Buil, Maryse Sistach, Ángel Flores Torres, María Novaro, Juan Carlos Rulfo, Carlos Carrera, Antonio Serrano, Fernando Sariñana, Benjamín Cann, Gabriel Retes, Luis Estrada, Felipe Cazals o Alfonso Cuarón, entre otros.  
269

Por otro lado, está la inclusión al medio de jóvenes guionistas que prometen una prolífica carrera como Carlos Reygadas (*Japón*), Fernando Eimbcke (*Temporada de patos*), Tony Dalton, Kristoff y Alejandro Lozano (*Matando Cabos*), sólo por mencionar algunos; y de otros quienes de manera independiente continúan trabajando constantemente como Leopoldo Laborde (*Sin salida*, 1999, *Un secreto de Esperanza*, 2002), u ofreciendo interesantes propuestas como Jorge Bolado (*Segundo siglo*, 1999).

Por lo demás, queda confirmado que sí existen guionistas –unos con más calidad que otros– que han logrado ver su libreto cinematográfico convertido en una película. Para Luis Tovar también cuentan como escritores de cine los que aún no han visto su producto consolidarse, y quienes se cansaron de esperar y se fueron a otras áreas de la realización de una película o a otros medios como la publicidad, la televisión, el teatro o la radio.<sup>270</sup>

Pero si seguimos con la premisa de que un guionista se gradúa como tal cuando ve su obra plasmada en la pantalla, entonces sólo podemos mencionar a quienes, ya sea durante años o apenas hayan ingresado al cine, sus nombres van teniendo forma y reconocimiento tanto en el medio como en la memoria de los espectadores.

---

<sup>269</sup> Luis Tovar además añade otros nombres como Ángel Flores Marini (*Piedras Verdes*), Camille Thomasson (*Ave María*), Edna Necochea (*Un dulce olor a muerte*), Martín Salinas (*Nicotina*), Rafael Tonatiuh (*Un mundo raro*), Eliseo Alberto (*Salón México*), María Amparo Escandón (*Santitos*), Antonio Armonía (*Por la libre*), Ignacio Ortiz (*Cuento de hadas para dormir cocodrilos*), Mario Hernández (*Astucia*), Francisco Sánchez (*El tigre de Santa Julia*), Jaime Sampietro (*La ley de Herodes*), Lourdes Elizarrarás y Gabriela Retes (ambas *El Bulto*, *Bienvenido Welcome*), Beatriz Novaro (*Lola*, *Sin dejar huella*), Hugo Hiriart (*Novia que te vea*), Marina Stavenhagen (*De la calle*), Eva Saraga (*Demasiado amor*). Véase Luis Tovar en *Cinexcusas*, artículo “¿Y dónde está el guionista? (IV)”, *La Jornada Semanal*, núm. 342, 23 de septiembre del 2001, p. 11.

<sup>270</sup> *Ibid.*

La situación de los guionistas en México es variada porque así como algunos tendrán la suerte de trabajar en un guión por año, otros tendrán que esforzarse y competir en una industria que produce menos de 70 películas anualmente, de las cuales, al menos la mitad se tarda hasta tres años en salir a las salas de cine (aunque en realidad esta situación de trabajo también afecta a directores y productores).

En el 2004, Víctor Ugalde mencionaba que aún cuando surjan brillantes debuts “[...] por las condiciones actuales en las que se desarrolla la actividad de los escritores cinematográficos, tienen pocas posibilidades de crecer, desarrollar y consolidar sus prometedoras carreras”. Pero aún con esto, ¿Tienen futuro los guionistas?

#### **4.2.2. Necesidad de contar historias**

El cine mexicano hasta el día de hoy ha luchado por mejorar la calidad técnica de sus filmes, pero, ¿hay defectos y descuido en las historias?

Gabriela Casavantes menciona que debido a la constante elevación de los costos de producción, la decisión de filmarse una historia muchas veces es impredecible por lo que la inmediatez obliga a un guionista a pulir poco su texto,<sup>271</sup> sin embargo, cuando un libreto se encarga, antes de comenzar la película y por ser un paso importante, debe existir un tiempo forzoso para este procedimiento.

En general, los guiones en México sobran, porque en una industria en que la producción es baja y muchos guionistas están en busca de una oportunidad, hay textos ya elaborados esperando a concretarse y a no quedarse congelados. De hecho, al estar en espera de quien se interese por ellos, los escritores tienen la libertad de trabajar bien su guión e inclusive hasta caer en la exageración o el abuso en los tratamientos.

Pero no es lo mismo que un guionista trabaje en sus distintas versiones (como Arriaga, quien hizo 36 tratamientos para *Amores Perros*) llegando hasta a reescribir su guión, a que otras personas se involucren en estos cambios –por ejemplo, el director o el productor–, porque al no reconocerse el guionista, se afectaría su papel de autor. Por ello, la calidad de un guión, independientemente del tiempo para perfeccionarlo, dependerá de la argucia y de la responsabilidad de su escritor.

Lo ineludible es que cuando un guionista determina dedicarse en cuerpo y alma al oficio de la escritura de libretos cinematográficos es porque posee el impulso y la necesidad de contar historias.

Arriaga ha declarado que decidió escribir porque “existe una necesidad de generar comunicación con alguien y expresarte. Algunos vemos al mundo a través de historias que deben ser contadas y las empezamos a escribir; después ves el

---

<sup>271</sup> Gabriela Casavantes González, “Análisis sobre la problemática del cine mexicano en los noventa”, p. 60.

efecto de la escritura sobre el otro y el diálogo que creas. Eso le da sentido a mi existencia. No escribes para ser alguien, sino por la necesidad de comunicarte”.<sup>272</sup> Para él, su principal motivación será conseguir una conexión con el espectador y generarle una reacción.

Para Garcíadiago el que tiene que escribir, escribe, y el que tiene que decir algo, lo dice tan fuerte que no le da miedo, y esa necesidad de contar se demuestra cuando después de terminar un guión y su director le da el visto bueno, comienza a trabajar en otro texto porque en su propia voz “yo necesito matar a la criatura, si no se le queda a uno como obsesión en la cabeza y la única manera de matarla es teniendo otra historia, [así] yo empiezo a tener otro objeto de ilusiones, mi niño nuevo”.<sup>273</sup> Arriaga, concuerda con la idea de ir a lo que sigue después de terminar un guión (se tarda en saltar a otro proyecto porque se “recarga” de energía), hace una alusión similar cuando compara a una película con un hijo que tuvo, crece, va a la Universidad y de vez en cuando le llama. El siguiente filme será un nuevo bebé que deberá cuidar.<sup>274</sup>

Esta flexibilidad de involucrarse en otra historia de una forma inmediata por una exigencia creativa y productiva es una cualidad muy conveniente para cualquier escritor de guiones, porque a diferencia de un escritor de obras literarias, este oficio obliga al guionista a desprenderse de su creación, y sólo es la primera parte de lo que será la obra en sí: una película.

Seguramente todos tenemos algo que decir, y esta necesidad la posee cualquier escritor, la particularidad de los libretos cinematográficos está en narrar una historia que sólo tomará la forma planeada cuando se materialice en imágenes. Es en este elemento donde radica su verdadera expresión.

No hay duda, en México hay guiones en espera y guionistas con avidez de contar, pero tal vez faltan historias interesantes que verdaderamente lleven, sin reservas y temor, a los espectadores a una sala de cine.

#### **4.2.3. Importancia y bloqueos del guionista en la industria**

No obstante el oficio de guionista en el cine nació con las películas de argumento y la necesidad de organizar un rodaje, el reconocimiento al mismo ha sido un largo proceso –y para muchos, una lucha constante– que depende de la situación de la industria, de la calidad, de la capacidad del escritor de textos literarios, y ¿por qué no?, también del apoyo mercadológico, de la crítica, de un buen agente y de la suerte.

En México, el guionista formó parte importante en la construcción del periodo más famoso, la época de oro, donde los directores, o se acompañaban de

<sup>272</sup> Gaspar Guzmán entrevista a Guillermo Arriaga en “Guillermo Arriaga. El juglar del caos”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 121, octubre 2006, p. 80.

<sup>273</sup> “Paz Alicia Garcíadiago conversa con Jaime Humberto Hermosillo”, en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, 25 de febrero 2006.

<sup>274</sup> José Antonio Fernández entrevista a Guillermo Arriaga en *Revista Virtual Telemundo*, Canal100.com.mx, 12 de octubre 2001.

grandes argumentistas (muchos de ellos provenientes de las letras), o ellos mismos realizaban los libretos que aunados a su expresión como realizador, formaron un estilo que los caracterizaría y los haría parte importante en la historia de la cinematografía mexicana.

Sin embargo, en las etapas posteriores no ha sucedido lo mismo porque aún cuando han surgido una diversidad de propuestas y nuevas generaciones de guionistas, la baja productividad, aunada a la mala promoción, el alejamiento de los temas a la realidad mexicana, la dudosa calidad de algunos filmes, entre otros aspectos, ha ido aminorando el interés del espectador por la cinematografía nacional.

Un guionista que ha obtenido premios y reconocimiento y además ha trabajado en la industria desde la década de los ochenta, es Xavier Robles, para quien indudablemente el oficio de escritor de cine en México ha enfrentado dificultades desde el mismo medio, ya que él mismo experimentó el rechazo de sus colegas provenientes de la vieja guardia.<sup>275</sup>

En su opinión, en los años ochenta todavía no se conocía mucho de teorías o técnicas para escribir, pero aún cuando siguieron existiendo deficiencias, fue en la siguiente década cuando gracias al *boom* de manuales, libros y cursos impartidos por extranjeros, surge un mayor conocimiento sobre el oficio y el trabajo del guionista. De igual forma, reconoce que hoy en día la profesión se maneja con más seriedad y responsabilidad.<sup>276</sup>

Por supuesto que el quehacer y la especialización del oficio conlleva al reconocimiento y al respeto para el guionista, pero ¿cómo se profesionaliza si no se dedica por completo al oficio y no puede ejercerlo de manera constante? Porque aún con talento, un escritor de textos cinematográficos sólo adquiere el colmillo practicando y para ello será fundamental obtener más trabajo.

Lejos quedó el tiempo en que guionistas como Hugo Argüelles (a finales de los años sesenta) tenían en la cartelera anual hasta cinco películas basadas en sus argumentos o guiones.<sup>277</sup>

Hoy, entre los pocos escritores de cine con reconocimiento, se puede ubicar a Paz Alicia Garcíadiego, quien tiene la fortuna de trabajar en coparticipación con su realizador de cabecera Arturo Ripstein. Aunque no le gusta dirigir y acepta que la película es del director, por la cercanía con éste y por decisión propia –le gusta la gente y sentirse parte de un equipo– está muy cerca del rodaje de las películas, lo que le permite desprenderse de sus guiones.<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> Para Robles el ambiente de esnobismo y pedantería también afectó a su trabajo. Verónica Vega, "El saneamiento de la industria del cine inicia con los guionistas", *Uno más uno*, sección C, 22 septiembre 2001, p. 27.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Víctor Hugo Rascón Banda, en Ana Cruz, *Homenaje fílmico a Hugo Argüelles*, Cineteca Nacional-SOGEM, abril 2002, p. 10.

<sup>278</sup> "Paz Alicia Garcíadiego conversa con Jaime Humberto Hermosillo", en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, 25 de febrero 2006.

De esta forma, al estar presente y poder opinar sobre el manejo de su texto conforme va tomando forma en el celuloide, evita una mala interpretación y va separándose de su guión poco a poco y sin dolor cuando las palabras dejan de ser suyas y los actores se apoderan de ellas.

Guillermo Arriaga es otro protagonista de este oficio, quien se considera más que un guionista, un escritor de cine, porque en su opinión él no sólo construye una guía, sino realiza una obra para cine.<sup>279</sup> Además de ser reconocido en el nivel internacional, se encuentra en situación privilegiada porque decide en qué proyecto participar. Su prestigio como un guionista que tiene un estilo definido en su escritura, y por ende en las películas de las que sus textos son base, ha logrado que espectadores regulares y cinéfilos no acostumbrados a fijarse en el creador de una historia, ahora se pregunten quién escribió el guión.

Pero independientemente de estos ejemplos y de las ocasiones en que un guionista es contratado, generalmente éste tiene que buscar sus oportunidades, más espacios para ejercer su oficio. Le ayudará realizar lo mejor posible su guión, pero también tendrá que ser perseverante y paciente. Además contribuirá al respeto del oficio, que los directores con poder quienes prefieren filmar lo que ellos hacen, les den alguna oportunidad a otros autores.

Es necesario que los escritores de textos cinematográficos luchen por mejores condiciones pero también deben de estar conscientes de la gran responsabilidad porque “de la misma manera que una cinta comienza con los guiones, el saneamiento de una industria comienza con los guionistas, y si ellos no saben su trabajo, no les interesa o cobran cualquier miseria y esquirolean, pues no contribuye para hacer un trabajo más serio y mejor”.<sup>280</sup>

#### **4.2.4. Director o productor sobre guionista**

Luis Tovar dice que entre el guión y el receptor se encuentra el director, quien debería actuar como transmisor “pero, como todos sabemos, cuando él mismo no es el guionista de su propio filme, el director suele trascender el modesto papel de intérprete-intermediario y desde siempre ha ocupado, para bien o para mal, el sitio más importante bajo los reflectores [...] No por nada, en cine las palabras ‘director’ y ‘realizador’ son sinónimos”.<sup>281</sup> Esta situación además de disminuir la participación del guionista, le resta responsabilidad en el aplauso cuando la historia tuvo éxito, o la reprobación cuando no funciona.

Para Tovar, “el mal del guionista” consiste en el abandono –sin otra alternativa– de su guión a la interpretación y a la sombra del director, aún cuando concibe la historia (trama, personajes y conflicto), con perfiles (psicológicos,

<sup>279</sup> Se debe aclarar que en el presente trabajo nos ocuparemos del oficio del guionista en el sentido flexible de la palabra, por lo que no se considera que reduzca las posibilidades y la importancia de los demás protagonistas de los que hablamos y para quienes el concepto no los limita en cuanto a su papel dentro de la industria y de la misma profesión.

<sup>280</sup> Verónica Vega, *op. cit.*, p. 27.

<sup>281</sup> Luis Tovar, “¿Y dónde está el guionista? (V)”, en *La Jornada Semanal*, núm. 343, 30 de septiembre de 2001, p. 13.

sociales, etc.) y especificaciones técnicas. Y para el cual el remedio sería que el escritor de cine filmara sus propios guiones o no los filmara nadie.<sup>282</sup>

Pero la primera opción no siempre es posible porque el oficio de guionista es independiente del proceso de filmación y se sustenta exclusivamente en la elaboración del texto; el interés y la posibilidad de un autor por dirigir su obra es asunto aparte. En el segundo punto, el escritor del libreto cinematográfico se traicionaría a sí mismo porque un guión que no se filme no es tal y por tanto quien lo elabore, tampoco pertenece al oficio porque no hay culminación de la labor.

Las áreas de dirección –materializando las imágenes– y producción –aportando manufactura y recursos–, no sólo son importantes en la construcción de un filme, sino eslabones posteriores al guión que le dan seguimiento a su intención narrativa cinematográficamente. Desafortunadamente, aunque no deja de ser una situación muy natural y recurrente en un rodaje, es inevitable la frustración de un escritor cuando los productores intervienen en una fase que sólo a él le corresponde.

El guionista no sólo debe conocer de técnica, siempre será muy conveniente crear una mancuerna creativa y laboral con un director o un productor, porque inevitablemente ellos controlan la primera parte, la decisión de formalizar un guión. Y aún cuando a veces no le sea fácil filmar sus ideas originales y tenga que trabajar por encargo, al menos podrá estar ejerciendo y perfeccionando el oficio.

#### **4.2.5. Relación guionista-director**

La mayoría de las personas colocan al director por encima de un guionista, porque al ser siempre la referencia de un filme es natural que automáticamente se relacione su autoría con el hecho que “de él es la película”. Pero es importante mencionar la relación entre ambos.

Pueden existir realizadores que sigan de cerca el trabajo del escritor de guiones, supervise el desarrollo y hasta se involucre de más decidiendo e incluso retocando el texto,<sup>283</sup> pero también habrá otros que entiendan que su trabajo sólo es dirigir, respeten la labor del guionista y se queden al margen.

La relación ideal entre guionista y director será generar una conexión, ya sea por amistad, por entendimiento, por complicidad,<sup>284</sup> o por valorizar su trabajo mutuamente. Que ciertos autores sean requeridos en los rodajes para resolver tal o cual situación, es una condición privilegiada para quien quiere estar presente y

---

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> Michel Chion menciona el caso del director japonés Kenji Mizoguchi quien descaradamente dirigía a los guionistas haciéndoles anotaciones como “demasiado explicativo”, “quiero emoción, no comentarios”. Véase Michel Chion, *op. cit.*, p. 105.

<sup>284</sup> Carlos Cuarón ha declarado que se reconoce en los guiones filmados dirigidos por su hermano Alfonso porque manejan un lenguaje común y su colaboración es muy simbiótica, además de que sabe que la relación de realizadores con escritores de cine es de colaboración.

no puede, y una decisión personal para quien lo puede hacer pero no quiere intervenir en la parte del proceso que ya no le corresponde.

Entre las mancuernas guionista-director que se han dado en el cine mexicano, destacan la de Paz Alicia Garcíadiego con Arturo Ripstein, quienes además son pareja sentimental; y la de Guillermo Arriaga con Alejandro González Iñárritu, ahora concluida.

### ***Garcíadiego-Ripstein***

Paz Alicia Garcíadiego es una de las guionistas y argumentistas más destacadas del cine mexicano en los últimos años. Es reconocida al nivel internacional a la par de su pareja sentimental y profesional, Arturo Ripstein, con quien comparte su interés por las historias sórdidas en que el ser humano es asolado por el destino.

Entre ambos siempre ha existido una conexión particular, al grado que este director ha declarado que “sin Paz Alicia no tendría voz”.<sup>285</sup> Esta relación creativa concuerda en su interés por relatar historias de personajes marginales y transgresores; ella comenta: “tenemos una visión del mundo muy similar. No es la suma de dos visiones, hay una parte que es de él y otra que es mía y se combinan. A los dos nos interesan las mismas historias y tenemos el mismo tono para contarlas”.<sup>286</sup>

Es evidente que cuando hay una buena comunicación entre el guionista y el director de un filme el resultado tiene mayores posibilidades de que ser bueno, porque por una parte este entendimiento le confiere al director la capacidad de concentrarse en los detalles importantes de la historia —en el relato fílmico— y buscar soluciones visuales, y por otra, le da al guionista la oportunidad de concebir una historia mejor, de no perder su obra y reconocerse en la realización.

Juntos han construido un particular estilo y es poco probable hablar de Ripstein sin ubicar a su compañera de vida y guionista de cabecera, y viceversa, ubicar a la escritora sin borrar la imagen del director. Porque “es difícil saber dónde empieza y dónde acaba la colaboración entre director y guionista ya que Garcíadiego escribe en consulta permanente con Ripstein. No hay ejemplo similar ni comparable en cine de una simbiosis tan profunda y enriquecedora como la de estos artistas”.<sup>287</sup>

Si bien en este modelo la mayoría de las veces el realizador elige el proyecto, juntos seleccionan la película que quieren contar. Este es el mejor ejemplo de un trabajo donde ambos pilares de una película colaboran entre ellos y aportan ideas.

<sup>285</sup> Arturo Ripstein en Elsa Fernández Santos, “Este premio me sirve para divertirme aún más”, *El País*. Madrid, sección La Cultura, 1 de octubre de 2000, p. 19.

<sup>286</sup> Arturo Ripstein en Columba Vértiz, “Ripstein busca a un responsable del filme sobre Soriano”, *Proceso*, núm. 1300, 30 de septiembre 2001. p. 71.

<sup>287</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein*, p.13.

### **Arriaga-Iñárritu**

Guillermo Arriaga es un guionista que no se mantiene al margen, además de escoger sus proyectos con base en sus obsesiones, también tiene que ver si respeta a la gente con que trabajará, si la conoce y si le cae bien. Al mismo tiempo, “no firma un contrato sin cláusulas que le garanticen presencia en el rodaje y durante la campaña de promoción. Es de los poco escritores de cine en el mundo que ejerce estos derechos”.<sup>288</sup>

Con el director Alejandro González Iñárritu formó una alianza en varias películas (*Amores perros*, 1999; *21 gramos*, 2003; *Babel*, 2006), donde ambos pudieron fusionar ideas y participar como autores. Es decir, aún cuando entre ellos existió comunicación y entendimiento, cada uno se concentró en la labor que les correspondía, sin confundirse.

Subrayando la premisa del mismo Arriaga, quien ha declarado, citando al novelista Miguel Delibes, que es un “cazador que escribe”, ambos se juntaban para cazar al león –el guión– y planear como atacarlo –realizar la película–.<sup>289</sup> Y aún cuando González Iñárritu llegó a participar en la planeación de los guiones, al interesarle sólo la trama y la idea, permitió al guionista manejar el texto a su antojo.

Desafortunadamente para el cierre de este trabajo la relación se fragmentó tanto personal como profesionalmente.<sup>290</sup> Por un lado, en apariencia el principal problema fue la insistencia de Arriaga por restablecer el papel del escritor de guiones, desentendiéndose de la labor colectiva, así como su insistencia por participar en la etapa de producción, cuando en teoría ya no es necesaria su presencia; por el otro, resultaría lógico que el director reclamara la atención mediática y artística cuando en la historia del cine se ha insistido en que la película ES suya. Pero realmente esta ruptura sólo ejemplifica la discusión sobre la autoría de un filme; además del conflicto de egos entre dos personalidades sobresalientes en el cine mexicano.

A partir de este rompimiento, el talento y el desarrollo de sus oficios se demostrarán por separado. Y aún cuando no es imposible, no les será tan fácil encontrar, en el caso de Arriaga, quién plasme e interprete sus ideas con tanta precisión, y en el de González Iñárritu, quien le presente proyectos adecuados a sus propios intereses.

Asimismo, con esta condición Arriaga deja de ser “el guionista habitual de Iñárritu” y comienza su libertad e independencia como un escritor de guiones reconocido. Más adelante se verá si las referencias cambian por “la película de

<sup>288</sup> Roberto Garza Iturbide, entrevista a Guillermo Arriaga, *op. cit.*, p. 24.

<sup>289</sup> Gaspar Guzmán entrevista a Guillermo Arriaga en “El director del vértigo”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 121, octubre, 2006, p. 76.

<sup>290</sup> El rompimiento se debió a que para su tercer trabajo juntos *Babel*, González Iñárritu no plasmó totalmente la historia y no involucró a Arriaga en la promoción, para quien su participación en un filme comienza desde el guión hasta la ida a los festivales. Cabe mencionar que aunque el director propuso sólo ciertos puntos, aparece como colaborador en pantalla, pero como declaró Arriaga: “Las ideas no deben llevar crédito”. Resalta la carta que Alejandro González Iñárritu publicó en la Revista *Chilango*, marzo, 2007.

Arriaga...”, en que en el mejor de los casos se agregará “...la historia de Arriaga que fue dirigida por...”

Aún con el gran prestigio de este director –también ganador de un premio Cannes y un Globo de Oro por la dirección en *Babel*–, no se puede ignorar que la presentación de un filme comienza con la historia, como sucedió con *Amores Perros*, donde los productores (*Altavista Films*) se arriesgaron a invertir en primer lugar por la fuerza del guión, y en segundo, por la capacidad narrativa de González Iñárritu.

Por su lado, Guillermo Arriaga ha confirmado que su labor es reconocida por sí sola al ganar un premio en Cannes por una película dirigida por otro realizador. González Iñárritu entonces demostrará posteriormente cómo maneja las imágenes y si él mismo puede dirigir sus guiones como lo hacen sus contemporáneos Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Carlos Carrera, sólo por mencionar algunos.

#### **4.2.6. Obra personal**

La operación de elegir una obra literaria en vez de otra para una adaptación cinematográfica puede ser producto de las afinidades de quien encabeza una película, pero puede ocurrir lo mismo cuando se filma una idea original.

Así como un productor o los inversionistas pueden imponer un tema en particular que consideren atraiga a la gente y se pueda vender bien, un director con injerencia también podrá escoger de qué se tratará o hacia dónde irá el proyecto que va a realizar.

Con todo, un escritor de cine, con ciertas excepciones, puede encontrar la libertad de realizar interpretaciones personales en sus obras al concentrarse en una escena, un diálogo o un pasaje de la historia en particular, y de esta forma, construir una obra propia.

Porque es inevitable que un guionista posea una experiencia particular influida por sus lecturas y creaciones. Su pensamiento dependerá de la formación social y cultural que ha tenido, su información geográfica e histórica, su idiosincrasia y convicciones, y la metodología que maneja para escribir un guión. Todo lo que representa él como humano, su carga personal, tendrá peso en su fase productiva y artística, como lo es su oficio.

Las fuentes de inspiración para realizar un guión pueden partir de la adaptación de un texto, una imagen, un sonido, un sueño, y en general, de la existencia misma. Porque sin importar el tema, cualquier película se basa en la vida real, ya sea de forma imperceptible, sutil o particular.

Esto no significa que todos los escritores, directores, y en general los autores, realicen consciente o inconscientemente una obra autobiográfica como tal –si bien habrá quien directamente se refiera a su historia familiar como lo hizo

José Buil y Maryse Sistach en *La línea paterna* (1995), en donde la narración se mezcló con material filmado por el abuelo del primero—, pero aunque no se basen en su historia de vida, plasman su sello cuando construyen la anécdota y los personajes de forma individual.

Los cineastas reflejan la realidad que conocen y la opinión que tienen sobre ella. Sus historias parten desde su propia óptica de las cosas, de su mirada sobre el mundo.

#### **4.2.7. La inspiración basada en la realidad**

Un guión se puede basar en las obsesiones de su creador. Paz Alicia Garcíadiego se inspira en el centro histórico de la ciudad de México y en el suicidio, elementos palpables de una sociedad; para ella, “uno responde a lo que le gusta, sus pequeñas obsesiones”.

Junto con el director Arturo Ripstein construye películas que reflejan sus intereses como el melodrama. En general, la filmografía de ambos se ha identificado por abordar temas relacionados con la miseria, marginación y decadencia humana, las tragedias sórdidas y sombrías, la crudeza, las culpas, la degradación de los valores, la desilusión del amor y los imprescindibles designios del destino. Manejan personajes que pueden pender de un hilo y sumergirse en la desdicha, pero los cuales en algún momento salen a flote.

Para ellos es en la infelicidad, cuando la tranquilidad y la cotidianidad se rompen, cuando emerge la humanidad. González Iñárritu comparte esta visión al señalar que en esto se basa la tensión dramática, cuando el dolor se vuelve redención y aprendizaje. El cine es la extensión de uno mismo, “mis películas son un testimonio de mi experiencia vital, con mis virtudes y mis limitaciones. Yo no puedo aprender a hacer cine de alguien, porque se convierte en una imposición; es decir, el cine tiene que escupirse de adentro hacia fuera”.<sup>291</sup>

Se puede contar una historia a partir de las experiencias ajenas. No pocos guionistas han recurrido a las entrevistas y al estudio antropológico para construir un guión. Así como alguna vez Carlos Fuentes se enriqueció de la expresión del mexicano y de los barrios, conversando con sus habitantes y viviendo la vida nocturna, para realizar el guión de *Los Caifanes* (Juan Ibáñez, 1966), Alejandro Gamboa estudió las experiencias de adolescentes partiendo de verdaderos testimonios para su filme *La primera noche* (1999).

En el cine mexicano existen también realizadores interesados en las relaciones humanas y en el contexto que les afecta, como se observa en Guillermo Arriaga con *Amores perros* (2000) o Alfonso y Cuarón con *Y tu mamá también* (2003).

---

<sup>291</sup> Gaspar Guzmán, entrevista a Alejandro González Iñárritu, *op. cit.*, p. 79.

Lo relevante es que un escritor de libretos cinematográficos tome al guión como herramienta para decir algo. Cada autor elegirá lo que quiere expresar o mostrar. Para Emilio "Indio" Fernández, hacer cine no sólo se reducía a un medio de lucro o diversión, porque también a través de él se podía orientar y educar. Para este escritor y director de cine las películas también podían ser didácticas.<sup>292</sup>

Habrán otros autores que en su afán de hacer una reflexión masiva, se interesen en el cine de denuncia, que generalmente orientado a enmarcar el retrato urbano de México, el caos, la miseria, la corrupción, la pobreza y la marginación, la crisis de la sociedad. Estos temas los han utilizado guionistas como Marina Stavenhagen para *De la calle* (2000), Juan Villoro en *Vivir mata* (2002), Mari Carmen de Lara y Laura Sosa con *En el país del no pasa nada* (2000) y Fernando Sariñana con Enrique Rentería en *Todo el poder* (1999). Finalmente el cine es un reflejo del país donde vivimos.

Gerardo Tort declara: "En cuanto al realismo de las historias, me parece pertinente que el cine reflexione sobre nuestras costumbres, nuestra manera de ser, sobre nuestra vida, pasiones, amores, desamores, sobre el entorno mismo en que vivimos. El cine te da la oportunidad de reflexionar sobre lo que somos como seres humanos".<sup>293</sup> En este sentido, no importa si en un filme se presenta una historia local, como sucede con cineastas mexicanos que en general se han concentrado en la realidad de un país como el suyo, o en específico, de una situación dentro de la ciudad de México, porque como ha dicho Gabriel García Márquez, "un autor universal bien puede partir de historias de la región a la que pertenece". Contar de tu pueblo puede dar alcances universales.

En la cinematografía mexicana también existe una filmografía basada en un punto de vista femenino, desde Busi Cortés con *Serpientes y escaleras* (1989), donde se presenta a la mujer de los años cincuenta; pasando por Ana Cruz con *El amor siempre circula / Juego limpio* (1994), donde retrata a una ama de casa contemporánea en la Ciudad de México; hasta *Demasiado amor* (2000), película en que Eva Saraga ofrece una nueva cara de la mujer.

Pero la inspiración de un guionista para realizar un texto cinematográfico puede partir de variados intereses: el ambiente místico en *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echeverría y Guillermo Sheridan, 1990); el pasado familiar como el judaísmo en *Novia que te vea*, (escrita por Hugo Hiriart, Guita Schyfter y la escritora en que se basa el filme, Rossa Nissán, 1993); José Luis García Agraz proyectó la relación con su padre en *El misterio del Trinidad* (en colaboración con Carlos Cuarón, 2003); un asalto en taxi puede ser la experiencia para *Un mundo raro* (escrito por Rafael Tonatiuh, 2002); o hasta una anécdota sobre un deceso familiar puede inspirar para un guión como *Morirse en domingo* (Antonio Armonía, 2006); entre muchas otras opciones.

---

<sup>292</sup> Decía que buscaba dignificar a México a través de las historias que planteaba sobre la Revolución, un conflicto en el que había participado. Véase Emilio "Indio" Fernández en artículo "La gran batalla" publicado en Revista *Tiempo*, 30 de enero de 1948.

<sup>293</sup> Gerardo Tort, "De la calle", *Programa Mensual Cineteca Nacional*, núm. 208, Abril 2001, p. 20.

Edna Necochea, quien escribió del guión de *Un dulce olor a muerte* (1998), admite que “todas las historias ya están contadas y los temas son universales, el asunto es ver los recursos que utiliza cada persona para hacer su relato”.<sup>294</sup> Pero no sólo en relación a los recursos cinematográficos, sino desde la misma historia. Porque los conceptos globales como el amor, el odio, la traición, la felicidad, etc. se aterrizan y se plantean de distinta forma en cada individuo.

Ya dependerá del autor cómo presente su visión de las cosas porque “[...] el cineasta debe tener un estilo, es decir, saber adaptar sus conocimientos estéticos a la realización de una obra personal y emplearlos en el momento oportuno [...]”.<sup>295</sup>

Un guionista puede tomar como inspiración sus inquietudes políticas, sociales, económicas, hasta sus sueños; en general, cualquier tema es susceptible de llevarse a la pantalla mientras se le dé el tratamiento fílmico.

#### **4.2.8. Contra la interpretación personal**

Así como es inevitable que en la construcción de una historia para cine el guionista en algún momento plasme su visión del mundo, existe quien no está de acuerdo con esta enfoque.

Para un cineasta de la época de oro del cine mexicano como Tito Davison “tanto el director como el argumentista [el guionista] o el adaptador, se equivocan si al dirigir o escribir una película, se dejan llevar por sus sentimientos personales y su concepción personal del arte [...] Las películas se escriben, se dirigen y se interpretan para el público, para el gran público, y no para el escritor, el director, el intérprete o el reducido grupo de intelectuales que asiste a los cines.”<sup>296</sup> Y en verdad una historia está destinada para los espectadores y no tanto para uno mismo, pero este hecho no sacrifica que el cineasta inyecte su visión en algún momento, la forma como éste percibe la trama.

Gabriel Retes es otro cineasta que también ha declarado estar comprometido y siempre pensar en el espectador, pero dándole la libertad de juzgar lo que ve en pantalla; respeta la interpretación personal tanto del cineasta como del público.

Ya es otra cuestión presentar obras personalísimas que mientras a algunos les parezca muy interesante y ayuden a un cineasta a ser innovador y formarse un estilo particular como Luis Buñuel o Rafael Corkidi, para otros les sea indiferente los intereses que sólo a él –y a sus allegados– le incumba (ejemplo, Francisco Athié con *Vera*, 2000, o Carlos Reygadas en sus dos obras). El asunto es generar una obra donde emisor y receptor se conecten y compartan un mejor nivel de

<sup>294</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Edna Necochea, *op. cit.*, julio 2002.

<sup>295</sup> Jean Mitry, *op. cit.*, p. 35.

<sup>296</sup> Santiago Muñoz, “Los secretos de la adaptación según Tito Davison”, publicado en *Novelas de la Pantalla*. año V, núm. 243, 17 noviembre 1945, p. 23.

entendimiento en la experiencia cinematográfica a través de filmes con historias interesantes pero sin pretensiones.

Por supuesto se puede hablar de lo que no se conoce o no se ha experimentado porque el medio y la capacidad del guionista otorga esa facilidad (por eso existen géneros como son la ciencia ficción o fantástico). Pero la intención es puntualizar en que el solo hecho de elegir determinadas situaciones en la historia, será producto –consciente o inconscientemente– de una afinidad en especial.

José Buil dice: “la literatura y el cine, el arte en general, está lleno de historias, que de no ser porque un autor las tomó en cuenta, a nadie le habrían interesado. Es la forma lo que añade el autor y lo que hace que nos interese en ellas, aun cuando se trata de asuntos meramente personales”.<sup>297</sup> Hay que reflexionar acerca de cómo se puede dramatizar lo particular y lo privado, porque no sólo se puede trabajar sobre lo propio, también se puede encontrar interés en lo que se originó en la cabeza de otro.

Para Marcela Fernández Violante, si se hubiera empeñado en filmar solo proyectos personales, su filmografía sería aún más reducida. Ella hizo películas rechazadas por otros directores (lo prefería a hacer telenovelas o comerciales), se tragó su orgullo para seguir desarrollando el dominio del oficio y porque finalmente vio en esos guiones algo que le atrajo y la hizo sentirse identificada, así activaba su imaginación y su pasión.<sup>298</sup>

Más que importar de dónde se genere la idea, lo que tiene valor es buscar una conexión con ella, encontrar una identificación que permita trabajarla para obtener y aportar un buen producto.

#### **4.2.9. Su mundo a la pantalla: Guillermo Arriaga**

Guillermo Arriaga es un guionista reconocido en el nivel internacional y ubicado como un buen representante del cine mexicano, que actualmente ha puesto al oficio en primer plano.

Destaca principalmente por la estructura narrativa que maneja en sus guiones, en los que las historias se unen a través de fragmentos sucedidos en tiempos dispares. Este modo del “ir y venir” que utiliza lo considera producto de su propia circunstancia porque al tener “trastorno de déficit de atención” suele brincar de un lado a otro.

Es un escritor de guiones y un novelista que aunque no hace un retrato fiel de él, ni habla en específico de sí mismo, toma sus experiencias y sus obsesiones humanas como pretexto para tejer sus historias. Pero quien sobre todo, documenta lo que ve, vive e imagina. Su necesidad de escribir es la necesidad de

<sup>297</sup> José Buil, “Escribir un guión es imaginar una película”, *El Nacional*, Sección Espectáculos, 18 de junio de 1995. p. 38.

<sup>298</sup> Marcela Fernández Violante, en Francisco Blanco Figueroa (Dirección), “Desde todas las coordenadas del cine” en *Mujeres mexicanas del siglo XX. La obra revolución*, p. 224.

transmitir su concepción de lo que le rodea y principalmente del ser humano y su naturaleza.

#### *Sus experiencias*

Este escritor de cine ha tomado aspectos de su propia vida –un accidente automovilístico– como centro anecdótico para enlazar distintas historias en los guiones de *Amores perros* y *21 gramos*. En *Amores perros* retrató la dureza de la vida y la violencia que vio desde su niñez hasta la adolescencia.

#### *Sus sueños*

Aunque principalmente sus ideas se extraen de su aprendizaje personal, en los sueños también encuentra material para sus historias, porque el inconsciente le ayuda a trabajar mejor y a organizar el mundo de la forma que el consciente –el cual generalmente bloquea las emociones– no lo hace.

#### *Sus obsesiones*

Arriaga escoge sus proyectos si tienen que ver con sus obsesiones, las cuales generalmente parten del comportamiento humano, con sus contradicciones y paradojas, y con sus reacciones ante las circunstancias adversas y el destino. Al igual que cineastas como Garcíadiego, Ripstein y González Iñárritu, este guionista elige llevar sus personajes al límite porque en su opinión, es en esos momentos cuando sale su verdadero ser.

Una de sus inquietudes temáticas es la muerte porque a través de ella comprende la vida. Y una de sus mayores influencias es la cacería, porque lo pone en contacto con los más profundos misterios de la vida y la muerte. Pero también el amor es el gran motor de su existencia.

Además de inspirarse en la vida, este escritor ha reconocido que otra de sus influencias son sus autores favoritos como Juan Rulfo, William Faulkner, Mario Vargas Llosa, Pío Baroja, Ernest Hemingway y Gabriel García Márquez, los cuales responden a sus gustos literarios.

Guillermo Arriaga es un escritor de cine que refleja sus preocupaciones en los guiones que realiza, pero cuyo principal objetivo es la necesidad de comunicarse con los demás.

#### **4.2.10. Apoyos para guionistas**

El contenido temático y los valores artísticos de un guión determinarán y apoyarán la realización de un filme de calidad. Por eso cada programa de apoyo y estímulo a la creación de guiones representará el fortalecimiento a la industria cinematográfica mexicana.

Así como es importante el trabajo creativo de los escritores de guiones, es también vital el incremento en la calidad de la producción, la realización de los filmes y el otorgamiento, por parte de la misma industria, de un panorama justo.

Porque ¿de qué sirve generar guiones sin cesar si no hay quién los conozca o a quién no le interese plasmarlos en pantalla?

En otros países existen varios fondos que apoyan a la producción de largometrajes y al desarrollo de proyectos, pero entre los concursos abocados a los guiones de largometrajes de ficción se pueden mencionar: el Festival *International du Film d` Amiens*, en Francia; Fundación *Jan Vrijman*, en Amsterdam, Holanda; Festival de Cine de La Habana - Concurso de Guiones, en Cuba; CONCILIA: Concurso de guión cinematográfico, en España; El *International Screenwriters*, de Gran Bretaña; y el *Sundance Institute*, en Santa Monica, California, donde se organizan talleres prácticos y otras actividades de apoyo.

En México siempre ha existido esa búsqueda para estimular a los escritores a continuar en el quehacer cinematográfico. Desde los años sesenta con la creación del Concurso de Cine Experimental, en nuestro país han ido surgiendo varios intentos por dar oportunidades a los escritores de textos cinematográficos e impulsarlos a la creación a través de diversos concursos, pero es en los últimos años, a partir de la década de los noventa, cuando han destacado más estos esfuerzos.

En 1995 se realizó la “Primera Bienal de Guiones Cinematográficos” que organizaron la SOGEM, TELEVICINE y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE).

Destaca el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y de Fondos de Inversión como el FIDECINE y FOPROCINE, que bajo el objetivo de proteger, fomentar y promover la actividad cinematográfica nacional y fortalecer la industria –tanto en su contenido temático como en su manufactura–, apoya a través del Programa de Estímulo a Creadores (creado en el 2000) a los participantes del cine que poseen propuestas cinematográficas, susceptibles a financiar.

La ayuda se ofrece para proyectos de largometraje, ficción y documental, tanto en cine como en video, y para las distintas áreas de producción. Así, se brinda la oportunidad a estudiosos de dirección, fotografía, producción, y por supuesto, guionismo, que buscan profesionalizarse.

IMCINE apoya distintos talleres para perfeccionar la escritura de guiones; además organiza un concurso en el que se da un estímulo económico de 60,000 pesos. Después de que está listo el guión, se da un fondo de apoyo (de 150,000 pesos) para armar la preproducción mientras se busca financiamiento para su película.

Pero cabe resaltar que aún en los casos en que un proyecto en específico no sea para la realización de un guión, entre los requisitos generales<sup>299</sup> se encuentra la presentación del libreto cinematográfico. Porque independientemente de la búsqueda principal de un apoyo, la presentación de la idea desglosada y en forma de guión es básica.

Otras instituciones como la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) desde los años setenta ha organizado convocatorias de apoyo a escritores como el “Concurso Nacional de Guiones Cinematográficos” o talleres de perfeccionamiento, impartidos por guionistas de la talla de Vicente Leñero.

Actualmente, SOGEM promueve fuentes de participación para los escritores a través de festivales como por ejemplo *Expresión en Corto*, con sede en Guanajuato (creado desde 2002) a través del “Concurso de Guiones de Largometraje y Cortometraje” y donde los incentivos a los escritores ganadores son modestos (para largometraje 50,000 y cortometraje 10,000) pero representan la oportunidad de exhibir sus trabajos. Sobresale la modalidad del *Pitching Market*, que consiste en la contratación de proyectos cinematográficos ya establecidos con parte financiera.

Otros festivales que están abiertos a toda la República, incluso a la participación extranjera, se realizan en Morelia y Guadalajara –en esta muestra se otorga el premio *Mayahuel* para el mejor guión de horizontes mexicanos–. Recientemente desde 2005 también se crearon concursos en Chihuahua y Monterrey, regiones económicamente importantes donde los jóvenes tienen más posibilidades de levantar sus proyectos desde su punto de origen. Aunque generalmente la temática es libre, los escritores participantes tienen que ser de la localidad.

Esta Sociedad también participó en 2005 con Estudios Churubusco, Comisión de Filmaciones, y el Taller de Escritores Cinematográficos El Garfio para el “Primer Maratón de Taller de Guiones Cinematográficos”.

Para 2002, 2003-2004, SOGEM retomó el Banco Cinematográfico (creado en 1989), en donde se otorgó un premio simbólico, pero que debido a la situación económica que ha sufrido el país y el cine en particular, no ha recibido continuidad.

Horacio Reyna, jefe del Departamento de Cine de SOGEM explica que “desafortunadamente, por la situación económica siempre andamos buscando mecanismos nuevos acordes con la parte de financiamiento que puedan obtener, pero cambian continuamente”. Van acomodando los concursos de acuerdo a cómo se lo permiten las condiciones del mercado.

---

<sup>299</sup> Los requisitos generales son la descripción del proyecto (sinopsis, el costo del proyecto y el monto solicitado, el tiempo de entrega); la entrega del guión; la descripción de la ruta de Preproducción, rodaje y Postproducción; el desglose del Presupuesto; y el Plan de distribución y comercialización. Véase Convocatoria de FIDECINE.

Con otras instituciones, SOGEM apoya básicamente con la logística; gracias a su prestigio dentro de la industria, lanza convocatorias a todos sus contactos en el nivel nacional (25 escuelas más o menos) para buscar la participación de los jóvenes. Asimismo, sus socios más prestigiados colaboran como jueces en los concursos.

Además de establecer el respeto al derecho de autor, la Sociedad de Escritores promueve los guiones ganadores con las casas productoras serias y los pone a consideración de los productores.

Una convocatoria que invita a participar a quienes ya trabajan en los medios de comunicación –casas productoras, televisoras, agencias de publicidad, etc.–, con trabajos en cine y video, es el “Festival Pantalla de Cristal”, organizado por la revista Telemundo (además de Expo Cine Video y Televisión, Canal 100.com.mx, el semanario Telenet y el Directorio Pantalla) con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Cineteca Nacional y el Canal 22, que aunque no está dirigido en específico a los guionistas, los distingue en la categoría al mejor guión.

Entre las entidades privadas destaca el Centro de Guionismo de Cine y Televisión (CIGCITE), que además de abocarse por entero a dicha especialidad, busca apoyar a guionistas y escritores de México y Latinoamérica. Este lugar ofrece asesorías de maestros reconocidos en el oficio, concursos, capacitación –a través de cursos, seminarios, diplomados y talleres–; representa a los guionistas protegiendo a la obra a través de contratos legales justos; funciona como banco, siendo enlace con productoras; y establece colaboraciones, convenios e intercambios con diversas instituciones estatales y privadas especialistas en cine y comunicación.

Destacan las becas de CIGCITE y Agenda Emergente, donde se ofrece respaldo en la producción —y difusión en un programa de cine en televisión abierta— a guiones para cortometraje basados en el Centro Histórico, cuyo objetivo principal “es desempolvar todas esas buenas historias, anécdotas y vivencias de las calles del centro histórico y llevarlas a la pantalla para engrandecer nuestro patrimonio cultural”. Cabe mencionar que la beca que se ofrece para cursar el Diplomado en Guionismo Cinematográfico, subraya el interés por ofrecer al guionista la oportunidad de continuar su formación en el oficio.

Por su parte, la Asociación Cultural Matilde Landeta invita al “Concurso de Guiones de Largometraje para guionistas y escritoras de cine Matilde Landeta”, convocando principalmente a mujeres interesadas en la escritura de guiones. Asimismo, la Sección de Autores y Adaptadores Cinematográficos del STPC también organiza talleres de guiones.

Empresas como Televisa también han buscado cierta participación en el medio cinematográfico a través de 24 X segundo con “Cinescribir no hay cine”

donde se convoca a escritores a presentar argumentos cinematográficos originales con tema libre.

Argos Comunicación creó el Centro de Formación de Escritores el cual otorga talleres prácticos y teóricos con el objetivo de crear “un espacio de confrontación, investigación y encuentro para escritores de todos los ámbitos, que permita elevar su calidad literaria desde una perspectiva de trabajo profesional”.<sup>300</sup>

En cuanto a la internacionalización de guiones y guionistas, en el 2001 se instauró el “Primer Taller Internacional de Guiones Cinematográficos” por parte del Comité Bilateral México-Estados Unidos (presidido por Víctor Hugo Rascón Banda por la parte nacional y por el ejecutivo de la Motion Pictures, Steve Solot del lado internacional) para incentivar y fomentar la industria cinematográfica. El Comité traduce los guiones al inglés para impulsar al cine mexicano. Cabe mencionar que también se organiza el Taller de Películas Latinoamericanas de Largometraje.

Otras oportunidades son el “Laboratorio de Escritura de Guiones” auspiciado desde 1993 por el Instituto *Sundance* y que desde 1996 participó de la Fundación Carmen Toscano y para 1995 contó con el apoyo del IMCINE (en 1999 eligió como sede Oaxaca).

En la mayoría de las convocatorias se solicita el registro de la obra ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDA) y cuando la historia se basa en una obra literaria, se pide el consentimiento legal del autor o la constancia de que pertenece al dominio público. Asimismo, los autores conservan derechos de autor de acuerdo a la Ley Federal respectiva.

Aunque generalmente se otorga libertad de expresión y se da la oportunidad de elegir el tema en cuanto género o idea, se aclara que el guión sea inédito; los estímulos también generalmente son económicos y con constancia de participación. Principalmente participan autores mexicanos, pero igualmente se invita a los extranjeros residentes en México. Por su parte, el jurado se integra por especialistas en el medio cinematográfico y la mayoría de las veces, en el de guionismo específicamente. Destaca que en algunos concursos se busca especializar a los guionistas, comprometiéndolos a asistir a un taller en cuanto son seleccionados.

Todo lo anterior demuestra que, afortunadamente, existen espacios donde un contador de historias o guionista en potencia, puede probar su capacidad, su avidez, su profesionalización y su pasión.

#### **4.2.11. La legislación para el escritor de cine en México**

La protección para el escritor de guiones ha sido una lucha constante desde la creación del cine. En general, el oficio de guionista en este país es regulado por La Ley del Trabajo y por La Ley Federal de Derecho de Autor.

---

<sup>300</sup> Cheryl Sue , “Hecho en México: Todos a escribir”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 63, diciembre 2001, p. 22.

Legalmente los *Derechos de autor* protegen a los autores de obras intelectuales originales, respetan su nombre, reconocen su calidad y le confieren la autoridad para oponerse a cualquier cambio de fondo y forma de su obra sin su consentimiento (Derechos Morales), asimismo, les otorga la decisión de controlar la reproducción, divulgación y comercio de su obra, así como su justa retribución económica (Derechos Patrimoniales).

En México estos derechos tenían mayor validez hasta antes de La Ley Federal de Derecho de Autor de 1996, cuando la obra del guionista al quedar como un género de las obras audiovisuales, se abocó más hacia el sentido comercial denominado *copyright* o “derecho de compra”, en el cual se desconocen los derechos morales del autor y se favorecen más los intereses de las empresas que poseen los derechos exclusivos sobre una obra, afectando a los autores respecto a un pago mejor.<sup>301</sup>

Con este cambio, los productores fueron quienes salieron más beneficiados obteniendo la cesión de los derechos patrimoniales a través del “contrato de producción audiovisual” dándoles el poder de explotar la obra cinematográfica como mercancía, aunque sólo en cine, gracias al principio de “independencia de los medios”, y no en otros medios o soportes, obteniendo el autor una remuneración en caso contrario.

Pero aún con este panorama se siguen buscando mejores condiciones para el autor y por el momento se protegen de intereses comerciales a través de Sociedades de Gestión Colectiva como la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), –cuya base del establecimiento ya fue cimentado en 1997– que además de revisar las cláusulas de los contratos, administra la recaudación de los derechos patrimoniales de autor de los guionistas en la taquilla para que éstos se beneficien económicamente de sus obras.<sup>302</sup> Pero básicamente defienden el derecho intelectual del autor.

SOGEM también ha buscado contratos colectivos, como los de la Sección de Autores y Adaptadores y la Sección de Directores –del STPC–, con la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, y con otras agrupaciones. (Pero resulta natural que con la Asociación, son el director y el productor quienes obtienen mayor control de los derechos morales).

En cuanto al derecho laboral, son los sindicatos los encargados de respaldar a los escritores. En este país es el Sindicato del Trabajo para la Producción Cinematográfica (STPC), en particular la Sección de Escritores-Adaptadores.

---

<sup>301</sup> Marcela Fernández Violante, “El escritor de cine en México de acuerdo a la legislación autoral y laboral”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, diciembre 2003-febrero 2004, pp. 77-80.

<sup>302</sup> “Desde la introducción de la nueva Ley Federal de los Derechos del Autor en 1997 en México se han establecido 13 sociedades de gestión colectiva, de manera que en México existe una sociedad para cada tipo de autor. Estas sociedades son importantes porque tienen la facultad de recaudar las regalías que provienen de los derechos patrimoniales de los autores”. Véase Asmus Angelkort, “Reporte Derechos de autor en México”, UNESCO, junio de 2006, p. 3.

Marcela Fernández Violante, quien ha tenido experiencia en el STPC como autora y directora, menciona que “a pesar de lo mucho que se ataca al sindicalismo, soy una convencida que la única vía para obligar al sistema a un juego democrático es mediante las organizaciones gremiales”.<sup>303</sup> Además, los guionistas mexicanos necesitan contar con un gremio que los respalde y ayude a defender sus derechos, porque ¿cómo luchar por mejores condiciones para vivir bien de ese oficio cuando no hay unión?

En los años recientes se han creado medidas muy desfavorables para los autores. Para el 2003, se les dispuso a los escritores el pago de hasta el 33% de Impuestos Sobre la Renta por los ingresos generados por el uso de su obra, cuando antes no lo hacían y mientras que los derechos de su obra pasaban a ser propiedad de la nación después de 25 años de muertos, como “compensación” de la modalidad de pago se aumentó de 75 años la protección a 100 años para que los herederos gozaran de la obra.

Estas medidas afectaron entonces a los escritores de cine –además de otros medios–, porque al pagar impuestos, sus ganancias bajan y así es más difícil tener la tranquilidad y dedicarle mayor tiempo y especialización al oficio. Y como lo importante es la recompensa en vida, aumentar el tiempo en que la obra llega al Estado, beneficia más a los herederos –si existen–, con quienes no hay garantía de un buen manejo de la obra, arriesgándola a ser explotada a favor de sus bolsillos o de las grandes compañías, que se *malbarate*, o se congele por ignorancia o por no valorarla artísticamente.

Instituciones como SOGEM siguen poniendo un importante esfuerzo para que en el Congreso se hagan las leyes pertinentes con un mejor trato al escritor en México.

Una modalidad que puede ayudar al aumento de la producción de películas mexicanas, y por ende, la oportunidad para los guionistas de ejercer más el oficio, es la aplicación reciente del artículo 226 donde la ley deduce un 10% de ISR del pago total que una empresa debe realizar, si ésta invierte en el cine mexicano –acción que la Secretaría de Hacienda fiscalizará– en algún filme autorizado por Fidecine y Foprocine. Lo cual significa para las empresas un doble beneficio porque además de comprobar impuestos, pueden obtener utilidades siendo socios de un producto con dinero que ineludiblemente iban a pagar. Además favorecen a la cultura ayudando a producir una obra artística.

Esta y otras acciones demuestran la necesidad y la urgencia por encontrar medidas que apoyen a la cinematografía mexicana, convenientes para quienes participan, trabajan y viven de este medio. Pero aún cuando se busquen leyes en afán de su protección, el guionista hasta el día de hoy y en distintos países, continúa buscando mejores condiciones y mayor justicia para su labor como el

---

<sup>303</sup> Marcela Fernández Violante, en Francisco Blanco Figueroa (Dirección), *op. cit.*, p. 225.

reconocimiento para su oficio, la libertad como autor, el respeto a sus derechos y la retribución justa.

### 4.3. Adaptación

Antes de establecer si una adaptación es buena o mala, posee o no la esencia del autor original o si respetó o no a los personajes o la historia de un libro, se debe considerar que un lector de cualquier obra literaria inventará las características físicas de los personajes (incluso su voz), los paisajes, hasta el color de los muebles. Es decir, antes de ver una versión cinematográfica, el lector ya imaginó el mundo en ella y cualquier otro que se le presente no coincidirá del todo con su idea.

Mitl Valdez ha dicho que “los principios básicos para adaptar un material literario al cine son: respetar el sentido de la obra, tratar de representar la cosmovisión del escritor y buscar una forma cinematográfica acorde a su estilo literario”.<sup>304</sup> Y aún cuando los primeros preceptos pueden ser más flexibles, el último no debe ser tan riguroso, porque al adaptar sobresale generalmente más una historia que un estilo. Al ser el cine otro medio el adaptador puede jugar con las herramientas cinematográficas.

En una adaptación es válido trastocar la historia y se puede hacer una reinención de la obra sin el riesgo de perder el espíritu. El relato lo proporciona el autor, pero en la obra cinematográfica vemos lo que presenta el guionista. Al final, tanto novelista como guionista terminan aportando.

Para Dana Rotberg una adaptación no debe ni puede ser una traducción textual, puesto si cada espectador cuando lee una novela imagina, al traducir un texto en imagen desaparece su propia versión y se queda sólo con la imagen que un director o guionista le ofrezca.<sup>305</sup> Los cineastas presentarán cómo concibieron su lectura y seguro no será como mucha gente se lo imaginó.

Ya lo he mencionado, el guionista también es un lector y lo que él presenta es la versión de su idea, su propia lectura, influenciada por sus vivencias y referencias personales.

Francisco Sánchez dice “[...] al leer una novela o un cuento, tú estás filmando la película en tu cerebro. Luego viene la otra película, la filmada en celuloide, y te decepciona [y más aún si el libro en especial ha provocado alguna emoción o cierta conexión con el lector, sin importar que quien la dirija sea muy capaz]. También pasa cuando no conocemos todavía la obra y la conocemos en el cine, luego al leerla ya es difícil no acordarnos de los actores que la protagonizaron”.<sup>306</sup> Aunque esto es muchas veces inevitable, sería ideal ni olvidar

<sup>304</sup> Mitl Valdez, “Los Vuelcos del corazón”, publicado en *Programa Mensual Cineteca Nacional*, año XIII, núm. 154, octubre de 1996, p. 55.

<sup>305</sup> Dana Rotberg en Luis Arturo Ramos (Prólogo), *Otilia Rauda*, p. 27.

<sup>306</sup> Daniel Mir, entrevista con Francisco Sánchez en “El oficio del guión”, Al pie de la letra *Fundación Arturo Rosenblueth*. Política y pensamiento con ciencia, núm. 8. [http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero08/pielettra08\\_guion.htm](http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero08/pielettra08_guion.htm).

a los realizadores de la obra cinematográfica como lo son el guionista o el director, ni al escritor de la obra literaria.

Queda claro que además de poseer una visión distinta, siempre se suprimirán ciertos detalles, tan sólo por la cuestión del tiempo; en dos horas no se puede plasmar una novela hasta de 600 páginas, además, sería muy difícil captar la atención de una versión cinematográfica de larga duración.

Vicente Leñero lo confirma al decir que lo más difícil de trabajar como guionista son los lapsos, “el lector vive el tiempo de otra manera, porque su lectura no es instantánea y la visión de una película sí lo es”,<sup>307</sup> es decir, un filme presenta una historia en menos de tres horas, hay una lectura continua e inmediata, mientras una novela se puede leer en días, semanas o hasta años, hay una lectura interrumpida.

El punto es aclarar que la validez de una adaptación cinematográfica es muy subjetiva, pero ¿cuál es el interés por las adaptaciones?

#### **4.3.1. El interés por las adaptaciones**

En las cinematografías de cualquier país y en distintas décadas se pueden localizar filmes basados o inspirados en algún libro, famoso o no. Pero resulta interesante que en un país como México, donde el leer no es una actividad muy recurrida, haya una disposición por adaptar obras literarias (práctica que a la vez le confiere al cine un papel de propagador cultural).

Aún cuando en la historia de la cinematografía mexicana se encuentran diversas temáticas como la provinciana, la revolucionaria, la de historias urbanas, tratamientos más liberales –sobre todo a partir de los años setenta–, etc., en general no existe una tendencia por algún género o algún autor.<sup>308</sup>

En el periodo que nos corresponde estudiar se presentan diversos temas: tragedias a modo de *Así es la vida*, *Huapango* o *Mezcal*; *thrillers* (intriga y suspenso) como *La hija del caníbal* y *La habitación azul*; tramas femeninas en *Demasiado amor* u *Otilia Rauda*; argumentos políticos y religiosos a manera de *El crimen del padre Amaro*; hasta comedias de enredo como *Una de Dos* o *Asesino en serio*.

De igual forma, los autores literarios a los que se ha acudido varían: clásicos como William Shakespeare y Séneca; extranjeros como Georges

<sup>307</sup> Vicente Leñero, “Vicente Leñero en sus propias palabras”, *Programa Mensual Cineteca Nacional*, núm. 211, julio 2001, p. 46.

<sup>308</sup> En el cine mexicano se han retomado obras literarias tanto de escritores mexicanos como Federico Gamboa, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Luis G. Inclán, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Jorge Ibargüengoitia, Juan García Ponce, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Emilio Carballido, Ricardo Garibay, Salvador Elizondo y Armando Jiménez; latinoamericanos: Jorge Isaacs, Gabriel García Márquez, Rómulo Gallegos, Julio Cortázar, Manuel Puig, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, José Donoso; franceses: Alejandro Dumas, Emile Zola, Víctor Hugo, Charles Perrault, Albert Camus, Alphonse Daudet, Julio Verne, Guy de Maupassant; italianos: Emilio Salgari y Edmundo D’ Amicis; españoles: Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibañez, Luis Zapata, José María Carretero; norteamericanos: Edgar Allan Poe, Henry James, Bruno Travençolo, Mark Twain, Jack London; rusos como Fiodor Dostoievsky, León Tolstói; británicos: Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe; austriacos, Stefan Zweig; alemanes como Bertolt Brecht.

Simenon, José María Eça de Queiroz, Rosa Montero y Mario Benedetti; y mexicanos de gran trayectoria como Emilio Carballido, Daniel Sada y Sergio Galindo.

Si bien son los relatos más reconocidos los que han dejado huella en la literatura y en la imaginación de los lectores y quienes han aportado más a la historia de transposiciones en México, porque “detrás de cada clásico hay la historia paladeable y bien contada que permanece ante modas y caprichos”.<sup>309</sup> Como se muestra, sin importar tiempo, lugar y forma, las historias se pueden reinventar.

Y aunque tampoco hay una línea general en relación a los cineastas que han trabajado recurrentemente en la adaptación al cine de historias basadas en un libro, sobresale la inclinación de guionistas como Vicente Leñero o Paz Alicia Garcíadiego y directores como Arturo Ripstein, quienes lo han demostrado a lo largo de su filmografía.

Pero, ¿cuál es el impulso de los cineastas mexicanos por recurrir a las adaptaciones? En primera instancia podría pensarse que este interés se debe a que un libro contiene una historia y ya no es necesario inventar otra, o que si esa obra tuvo éxito, el productor, director o guionista tienen un camino más fácil en la promoción del filme. Sin embargo, a veces resulta más complicado basarse en una idea hecha que en una original, porque mientras que un guión libre se concibe desde el principio para filmarse, y las palabras van dirigidas a convertirse en imágenes, a veces una novela tiene una historia difícil de adecuar al medio cinematográfico. Además, al crearse una obra por primera vez, se puede manejar como sea, y en la transposición, no pocos estarán pendientes de comparar y juzgar si se parece o no a la creación original.

Las condiciones de la adaptación en México son comunes a la de otros países. Carlos Carrera menciona, o “eliges una novela para llevarla al cine o existe la oportunidad de adaptar una novela y la haces tuya”,<sup>310</sup> como le sucedió con *El embrujo* (1998), donde escogió la novela, y *El crimen del padre Amaro* (2002), que aunque se la propusieron, tomó el riesgo gustoso porque le gustaba mucho la obra original. En este caso, el director y guionista con poder para controlar una producción y decidir la obra y la forma de llevarla a pantalla, no encuentra problema en adaptar un libro que le ofrezca un productor que ya tiene derechos sobre él. Lo importante es buscar la conexión con la obra.

#### **4.3.2. La afinidad y atracción entre el cineasta y la obra literaria**

Si un cineasta tiene la oportunidad de adaptar una novela por decisión propia, es muy probable que elija una obra literaria que haya tenido un impacto personal, porque admira al autor, comparte un estilo –Luis Buñuel y Benito Pérez Galdós coincidían con el juego sueño-realidad del surrealismo– o porque considera que tiene mucho de cinematográfico y es ideal para transponer a la pantalla cierta

<sup>309</sup> Arturo Ripstein en Luis Arturo Ramos, *El coronel no tiene quien le escriba*, p. 39.

<sup>310</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Carlos Carrera, *op. cit.*, junio 2001.

historia. La realización puede ser más sencilla cuando el guionista tiene una cierta afinidad, una conexión o cariño con la obra que va a adaptar.

Paz Alicia Garcíadiego, en relación a la transposición de la novela de Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*, asegura que no tuvo dificultad para adaptarla porque “no tenía que luchar contra la trama, sino dejarme ir con ella... *El coronel no tiene quien le escriba* es una historia que se cuenta sola. Tiene la naturalidad, la simplicidad y la elegancia de la perfección”.<sup>311</sup> Pero por muy cinematográfica que resulte la estructura de una obra literaria, no se adapta por sí misma y la afinidad de esta guionista con la obra seguro es producto de su muy personal lectura.

En el caso de *La habitación azul*, el director Walter Doehner se declaró fanático de su autor Georges Simenon y de sus novelas policíacas por el modo de entretejer el suspenso y porque en su opinión “sus historias son muy cinematográficas”. Menciona que en específico le atrajo esta historia por la imagen de la mujer acostada y desnuda descrita en la primera página.<sup>312</sup> Este es el ejemplo de quien en un texto ubica el potencial visual que necesita para convertirlo en un filme.

De la historia que se va a adaptar se pueden elegir diversos aspectos como los personajes, la anécdota, el estilo, la moraleja, etc. Con *La hija del caníbal*, el director Antonio Serrano se enamoró de la novela desde su primer encuentro, “desde que la comencé a leer estaba viendo una película. No sólo me atrajo el lado cinematográfico que tiene la historia de suspenso, el *thriller*, sino la riqueza de situaciones. El asunto medular es redescubrir la esencia de la existencia a la mitad de la propia vida, que es un poco la crisis de la madurez en los cuarenta”.<sup>313</sup> A este realizador principalmente le atrajo un aspecto de aprendizaje, cuando el personaje principal va en búsqueda de un sentido de la vida, hacia un viaje de descubrimiento.

Dana Rotberg describe mejor su interés por la obra de *Otilia Rauda* de Sergio Galindo al decir, “mi lectura está influida por mi propia historia”, la terquedad por el romance y la pasión es lo que quiso leer de la novela porque “cada lector lee la historia que más le toca la piel [...]”, y es que el relato que escogió le incumbió como sujeto y sólo con la capacidad de entendimiento con *Otilia* pudo tener la facultad y autoridad de tratar de darle vida a su personaje.<sup>314</sup> Y es la identificación la que logra que aunque no haya elegido la obra, un guionista pueda conseguir los elementos ideales para la transposición.

---

<sup>311</sup> “El coronel no tiene quien le escriba (adaptación de la novela de Gabriel García Márquez”, *Estrenos, Cinépolis*, septiembre 1999, p. 6.

<sup>312</sup> Cristina Prado Arias, entrevista a Walter Doehner en “La Habitación azul”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 67, abril 2002, p. 76.

<sup>313</sup> Cristina Prado Arias, entrevista a Antonio Serrano en “Y a ti... ¿a qué te sabe tu vida?”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 76, enero 2003, p. 79.

<sup>314</sup> Luis Arturo Ramos (Prólogo), *Otilia Rauda*, pp. 23 y 24.

Por su parte, Gabriel Retes declaró no haber revisado la novela de *Un dulce olor a muerte* para que su lectura sobre ésta no influyera en su visión, se enamoró del guión porque en él vio la oportunidad de reflejar sus propias inquietudes como la crítica social, la ideología política y la corrupción en el ambiente de un México rural. Cabe mencionar que aún cuando al autor de la obra original (Guillermo Arriaga) no le gustó el resultado, esta adaptación es un ejemplo de cómo un cineasta, a través del guión, se adueña de la historia y la aproxima a su mundo personal cambiando varios aspectos en la versión fílmica, aunque en un principio no la haya elegido.

Para adaptar *Demasiado amor*, Eva Saraga primero buscó entender la naturaleza del personaje principal intentando meterse en su piel: “tuve que descubrir su instinto para poder captar su esencia, su sentir”.<sup>315</sup> Esta es otra razón para lograr una conexión entre la obra adaptada y el encargado de plasmarla al celuloide, lograr una simbiosis tal de manera que se vuelva más sencillo al convertir la historia de otro en la de uno mismo.

Y de esta forma, con esta pasión y este entendimiento, sin omitir su lectura personal, es como se puede conseguir una mejor transposición.

#### **4.3.3. Como realizar una adaptación**

Para realizar una transposición, cada guionista escogerá el procedimiento a trabajar que más le convenga o le acomode, lo principal será extraer de la obra literaria lo viable de transponer a la pantalla. Para conseguir un buen guión deberán seguirse las reglas del cine: desarrollar los personajes, establecer el conflicto y definir las imágenes.

Al ser la imagen la principal herramienta de un filme, no se puede abusar de los diálogos pero también es posible crear interlocuciones distintas a las del libro (lo mismo situaciones o personajes nuevos). Generalmente la adaptación de una obra literaria se trabaja a partir de la anécdota, de los personajes, o de los dos. Del elemento que el responsable de la adaptación considere tenga más fuerza expresiva.

Para Alejandro Lubezki en el caso en que ambos se presenten como buenos, “ahí, uno tiene que escoger qué es lo que quiere ver en la película y qué cosas no se pueden separar de la literatura, cosas que si llevas a la pantalla explicas de más o cosas que no puedes quitar porque pierdes la anécdota central”.<sup>316</sup> Una adaptación conlleva un estricto trabajo de selección.

Existirá, como Carlos Carrera, quien deje de lado la historia en sí y se incline más por los seres que habitan un libro mientras sean interesantes y complejos, situación en la cual generalmente el escritor del guión busca descartar excesos anecdóticos para dar mayor fuerza a los personajes en proporción a la

<sup>315</sup> Eva Saraga en <http://www.demasiadoamor.com/artifice/html/Frameset.htm>.

<sup>316</sup> Manuel González Casanova del Valle y Virginia Medina Ávila (Dirección), entrevista a Alejandro Lubezki, *op. cit.*, octubre 2001.

que originalmente poseen en el libro, inventarles características, perfiles psicológicos, es decir, recrearlos.

El dilema sobre con cuáles y cuántos personajes trabajar sucedió en *La habitación azul*, donde su director hizo muchas versiones hasta la incursión al proyecto del guionista Vicente Leñero quien fortaleció la historia creando figuras nuevas, puliendo diálogos y dando el giro que necesitaba construyendo “la misma historia pero interpretada de otra manera [...]”.<sup>317</sup> En este ejemplo resalta la participación del escritor de cine, quien abocado a la reconstrucción de la historia, es quien termina dando solidez al proyecto.

En la adaptación de *Así es la vida*, la guionista Paz Alicia Garcíadiego, además de ser fiel a los protagonistas de la obra *Medea*, respetó las convenciones estructurales de la tragedia griega: prólogo, conflicto, la aparición de un coro, extensos monólogos, desarrollo de episodios y confrontación de personajes, el trágico desenlace y un éxodo o comentario final. Es decir, que aquí la construcción de la obra original, la estructura, sirvió de inspiración para construir otra obra.

Cuando la historia influya más sobre el adaptador, podría detenerse en detalles como la atmósfera de un libro. Así, para realizar la versión cinematográfica de *El Apando*, Felipe Cazals se guió en las descripciones “metálicas” de José Revueltas sobre el ambiente carcelario (crujidos, rechinidos). Pero también dependerá la lectura particular que realice el lector de la novela.

Para *Otilia Rauda*, Dana Rotberg dejó fuera varias subtramas que para ser coherentes hubieran necesitado incluirse en más de una hora y media, y se concentró en contar la historia de amores y pasiones de la protagonista, pero intentando no perder lo esencial de la historia.<sup>318</sup> Por ello, ciertas concesiones o cortes de un libro para una adaptación cinematográfica, más que para el público, suceden convenientemente para la construcción del guión.

Y esto es importante, el discurso fílmico no tiene por qué rebajarse ante el espectador, aunque las películas se hacen para ser vistas, no se debe subestimar la inteligencia del público. Es el dilema de las películas “entretenidas”, no es necesario quitar elementos sórdidos de las historias, ni será forzoso crear personajes gratificantes o con los que hay que identificarse. De esta forma, se respeta con mayor precisión el sentido de la obra y del autor.

Finalmente, el ejercicio de adaptación conlleva seleccionar y sustituir anécdotas o personajes en beneficio de la historia que se adapta a la pantalla.

#### **4.3.4. Lo interesante de adaptar a México**

La adaptación de obras literarias ha sido una práctica muy recurrida en la cinematografía mundial y en la cual México no se ha quedado atrás. Obras

<sup>317</sup> Gustavo Moheno, entrevista a Walter Doehner en artículo “La habitación azul. De amor y otros demonios”, *Cine Premiere*, mayo 2002, pp. 48,50.

<sup>318</sup> Dana Rotberg, entrevista por Marién Estrada, “Otilia Rauda”, en *Milenio semanal*, marzo 26 de 2000.

nacionales y extranjeras –y que en un principio podrían ser otras realidades– han servido de base para ser presentadas en pantalla, generalmente con la particularidad de ser adecuadas al contexto de nuestro país.

Por ejemplo, en *El crimen del padre Amaro* se traspasó la realidad de la provincia de Portugal del siglo XIX (la novela se escribió en 1875) a la provincia mexicana del siglo XXI, con la que Vicente Leñero encontró muchas similitudes; aunque cambió algunas cosas, la estructura, los personajes y el conflicto es el mismo. Porque aún cuando la historia tiene más de un siglo de diferencia fue fácil adaptar una realidad común, por ejemplo, la iglesia y su ambición por el poder, la doble moral e hipocresía de los clérigos, la relación de los sacerdotes con el narcotráfico aceptando limosnas, el microcosmos en provincia con los respectivos personajes beatos y chismosos, y sobre todo, la fragilidad de un hombre hacia al amor, en choque con su vocación religiosa.

Leñero ya había adaptado una novela egipcia de los años cuarenta a un barrio de nuestro país en *El callejón de los milagros*, y había encontrado “[...] coincidencias de las realidades del mundo económicamente dependiente, el llamado tercer mundo”,<sup>319</sup> es decir, de pobreza, desamparo y desilusión. Aunque contó la misma historia, combinó y jugó con la estructura no lineal.

En el filme *La Habitación azul* se traspasó la historia que se desarrolla en una pequeña localidad francesa a mediados de los años sesenta a la provincia mexicana a principio del siglo XXI, donde otra vez Leñero prueba su experiencia en la creación de personajes populares dándole vida a toda la comunidad de un pueblo prejuicioso (ubicado en Hidalgo), y donde se maneja el juego de escrúpulos que se puede presentar en microcosmos como cualquier pueblo pequeño en el interior de la República, donde las apariencias, habladurías, la ociosidad, la educación limitada, la exaltación de la moral católica y hasta la ineptitud del sistema judicial, se subrayan.

Hay ocasiones en que una adaptación de un país a otro no ha resultado, como se muestra en la versión cinematográfica de *La tregua*, basada en el libro de Mario Benedetti sobre la historia de un burócrata clasemediero hastiado de la vida, en conflicto generacional con sus hijos en el marco de un golpe militar en los años sesenta en Uruguay. En la adaptación cinematográfica, el empleado se convierte en viudo de posición acomodada en pleno siglo XX, tiene problemas rutinarios con sus hijos, mientras sostiene una aventura con una joven. En este ejemplo, no importa si la trama se ubicó en otro país, sino que la reflexión social y la esencia de la soledad planteadas en la novela pasan de largo, creándose así una obra sin el valor básico del texto de origen.

También se han realizado adaptaciones aparentemente inverosímiles de tragedias mundialmente famosas que se han repasado varias veces en otras cinematografías.

---

<sup>319</sup> Vicente Leñero en Marco Julio Linares, “Literatura en los Arieles. Póker de ases”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, núm. 42, julio de 1995. p. 30.

Por ejemplo, la historia de *Otelo* de William Shakespeare, situada en la isla de Chipre del siglo XV, se trasladó a la huasteca potosina, en el filme *Huapango*, con el objetivo de exaltar este género de música y baile, y rescatar esta tradición. Sin embargo, la anécdota principal de la obra, la pasión, los celos y la envidia, son conceptos universales y realidades humanas que son atractivas para el público.

Garcíadiego se inspiró libremente en *Medea*, escrita por Lucio Anneo Séneca alrededor del siglo I d.C., para situar una tragedia griega en una vecindad de la ciudad de México en *Así es la vida*, donde elementos mágicos como una hechicera, un arca alada y un coro griego, se traspasan a una curandera, una combi y un trío de bolero. Pero donde la traición de un hombre y la ira de una mujer conducida hacia la venganza trascienden las épocas.

Cuando la adaptación es sobre una novela mexicana podría pensarse que representa menor dificultad en proporción a los casos anteriores, porque se comprende la idiosincrasia y se localizan lugares comunes con la vida y el crecimiento del guionista. Sin embargo, esto no significa ninguna garantía en el resultado, siempre dependerá de quien lo trabaje.

Para *Demasiado amor*, el director Ernesto Rimoch se interesó en el libro de Sara Sefovich porque la descripción del interior de la República despertó su añoranza (tenía varios años fuera del país), y porque la historia maneja la perspectiva femenina desde un ángulo poco explorado por el cine mexicano – aunque en otra vertiente y en los últimos años otros personajes femeninos creados por escritoras mexicanas y que han sido adaptados se retoman en las películas *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, y *Santitos*, de María Amparo Escandón–. En esta obra a Rimoch le interesó ubicar a la mujer como el centro de las relaciones, además de que trataba la mentira enraizada en la cultura mexicana, el contexto de máscaras.<sup>320</sup>

En *Una de dos* se trasladó una historia localizada en un pequeño pueblo del estado de Coahuila, donde gracias a la participación del autor de la novela en la realización de la película, se logró plasmar el lenguaje que manejó en la obra como el tono norteño y el ambiente campirano donde convergen dos hermanas.

En resumen, no importa si la historia adaptada es trasladada a otra época, sociedad, país, con otra nacionalidad, o hasta a la realidad propia, porque hay elementos que son comunes a la humanidad: los conflictos, el amor, la pasión, la locura, la rabia, el miedo, la hipocresía, la pobreza o la delincuencia. Pero si éstos se presentan en el contexto de nuestro país, seguro el espectador mexicano formará una empatía con las circunstancias que se le revelan.

#### **4.3.5. Los cambios en las adaptaciones son inevitables**

Es indiscutible, las adaptaciones de textos literarios a una obra cinematográfica van a tener variaciones de la obra original, porque desde que se adapta a otro

<sup>320</sup> Ernesto Rimoch, entrevista por Roberto Ortiz y Francisco Javier Ramírez, “Ernesto Rimoch: fascinación por los personajes femeninos”, *Programa Cineteca Nacional*, núm. 213, septiembre 2001, pp. 58 y 60.

país, realidad, idioma o contexto, ya es una versión distinta, sin por ello defraudar a la obra original, porque como lo hemos mencionado, lo ideal es respetar la esencia.

Por ejemplo, en *Demasiado amor*, el director, quien también participó en el guión, construyó un trabajo fílmico personal pero tratando de respetar la trama original y realizando cambios en coherencia con la trama de la obra literaria. Ernesto Rimoch menciona que “como guionista, tienes que crear situaciones, personajes, diálogos y reacciones”,<sup>321</sup> sobre todo cuando el libro le permite hacer una historia propia. Si bien la escritora no quiso ver el guión y tuvo miedo de ver su trabajo en la pantalla grande, comprendió que hicieron de su novela algo distinto, una nueva obra de la cual sólo fue espectadora.

Los autores de la obra escrita deben entender que literatura y cine son dos lenguajes diferentes y aun cuando una película estará basada en su libro, inspirada o interpretada en el mismo, no será imitada o copiada al cien por ciento y su historia se va a transformar en otra cosa.

Rosa Montero, la autora de *La hija del caníbal*, se expresó en relación a la adaptación de Antonio Serrano sobre su obra: “no se trata de ilustrar el libro; eso sería un fracaso. Lo que realmente funciona es que desarrolle las cosas que a él le emocionaron. Al final de cuentas, es su visión de mi novela y jamás habrá dos lecturas iguales”.<sup>322</sup> La autora no esperaba ver su novela fielmente plasmada, por ello consideró válido que se adaptara un aspecto de su obra no obstante la película es del director con su estilo personal; finalmente sería basado en su creación literaria y en lo que le sugirió la lectura que hizo de ella.

Dana Rotberg describe la adaptación cinematográfica: “Cuando inicias es como si estuvieras dentro de la matriz, que es la novela, y te aferras lo más que puedes a ella, pero al igual que ocurre con los bebés, tienen que salir de esa bolsa que te protege y nacer. Cuando ya creces de manera autónoma, con todos los errores y aciertos, no niegas tus orígenes, pero eres un sujeto diferente. Si la película creció chueca o no, ya será el público quien lo juzgue”.<sup>323</sup> Reafirmando que la misma historia resultará un producto distinto cuando se narre en dos soportes diferentes.

Por tanto, son naturales y necesarias las modificaciones, porque así como un director en cuanto ve un guión ajeno quiere hacer suya la historia, un guionista querrá hacer lo mismo con una novela. Es lógico el sentimiento de pertenencia y es efectivo mientras se haga un buen uso de él.

---

<sup>321</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>322</sup> Edgar Alejandro Hernández, “Devora la pantalla historias de papel”, *Reforma*, sección C, 19 mayo 2001, p. 2.

<sup>323</sup> Dana Rotberg, entrevista por Marién Estrada, *op. cit.*

#### 4.3.6. Producto final distinto a la novela: El entendimiento o desentendimiento de los escritores

En una adaptación pueden convivir el cine y la literatura, no es necesario realizar una calcomanía para respetar una obra, se puede hacer una relectura, rehaciendo personajes y situaciones y seguir siendo fiel al texto original. Las películas no deben parecerse totalmente a las novelas de las que parten porque ¿cuál sería el sentido de ver en una película la ilustración de una novela?, o mejor dicho, ¿qué alcances artísticos aportaría a la adaptación cinematográfica? Porque la cuestión es que ésta se enriquezca de las herramientas y de la expresión narrativa del cine.

No obstante esta justificación, en la historia del cine mexicano han existido muchos escritores que han estado inconformes con la adaptación de sus obras, como Juan Rulfo, quien renegó sobre la versión cinematográfica de su obra cumbre *Pedro Páramo*, dirigida por Carlos Velo.

Pero los autores pueden sólo expresar su disgusto, o tomar medidas más drásticas como Agustín Yáñez, quien renunció a sus créditos y al del título de su novela *Al filo del agua* en la adaptación *Deseos*, realizada por Rafael Corkidi, porque consideró el resultado muy ajeno a la obra original. Consiguiendo que por muchos años esta película estuviera enlatada.

Un episodio curioso ocurrió cuando un adaptador de una obra ajena, Manuel Puig, quien transpuso el cuento *El impostor* de Silvina Ocampo para la película de Ripstein *El otro*, renunció a su crédito porque le pareció que en la película no quedaba rastro de su guión, ni los personajes hacían entender la historia.<sup>324</sup> Casualmente tres años antes había retirado su nombre en los créditos de *El lugar sin límites* debido a una amenaza gubernamental, más no porque quedara inconforme con el resultado de su guión.

Guillermo Arriaga quedó tan desilusionado de la versión de su novela *Un dulce olor a muerte*, que al vender los derechos de sus obras literarias decidió poner entre las cláusulas de control, que fuera él quien autorizara el guión, el *casting* y el director, es decir, los pilares para la construcción del filme.

Para Arriaga, quien defiende la autoría del guionista en un filme, es también injusto atribuirle las películas al director cuando son de la persona que concibió la idea, el autor, en este caso el escritor, quien creó el mundo interior.<sup>325</sup> Por lo que resulta lógico que en importancia antecediera también al director, el guionista, de quien no es la idea original pero quien termina dándole una nueva forma a la trama.

Pero el descontento es un riesgo que corren los escritores al vender su historia para una película, así sea por dinero, un compromiso o simplemente un

<sup>324</sup> Posteriormente Puig publicó el guión en Seix Barral en 1985 con el título *La cara del villano*. Lo que funcionó como un respiro personal creativo de un guión basado en la adaptación de una novela. Véase Sandra Lorenzano (Coordinadora). "La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig", Serie *Nuestra América*, núm. 56, 1997. pp. 27-28.

<sup>325</sup> Roberto Garza Iturbide, *op. cit.*, p. 25.

acto de amistad. No pocas veces un novelista permitirá los cambios en su obra a cambio de un pago que además de mantenerlo, le dé la oportunidad de seguir haciendo lo que ama (porque la profesión de escritor no siempre es bien remunerada). Pero se expone cuando vende los derechos y de esto deberá estar consciente.

Por otra parte, existen escritores que se han complacido con la transposición de alguna de sus obras como sucedió con Gabriel García Márquez quien celebró –según las palabras del director, “hasta las lágrimas”– el trabajo de Ripstein y Garcíadiego en *El coronel no tiene quien le escriba*.

Este literato había advertido al cineasta mexicano que cedería los derechos de su obra preferida "cuando aprendiera a hacer cine". Aún así, no intervino en ningún aspecto de la producción cinematográfica, no revisó ninguna de las versiones del guión, ni la elección del reparto, ni tampoco asistió a las sesiones de rodaje. Todo esto para no intervenir o influir en el trabajo de los cineastas. Una acción humilde de un autor con poder reconocido en el nivel internacional.

Un asunto singular resultó cuando el director-guionista Alejandro Pelayo en un principio quiso cambiar el nombre de la adaptación cinematográfica *Morir en el golfo*, sobre un libro de Héctor Aguilar Camín, por pensar que se habían hecho cambios sustanciales de la novela. Al final respetó el título cuando el autor de la novela adaptada al ver su filme encontró la esencia de su obra.<sup>326</sup>

La aprobación de un literato hacia una transposición será muy subjetiva, porque él mismo siendo el creador decidirá si en algo se acerca a su obra, o si eliminó su voz como autor. De la misma forma, un lector podrá opinar si la versión fílmica tiene un parecido con un libro. Pero seguramente una adaptación obtendrá mayor aceptación cuando se respete la intención sustantiva de la que hablaba Revueltas.

#### **4.3.7. Los novelistas en el cine mexicano**

Dentro del ámbito cinematográfico, los escritores de obras literarias también se han visto interesados por el medio. Entre ellos se encuentra Gabriel García Márquez, quien ha mencionado que escritores y guionistas no pueden estar juntos ni separados porque “el hecho es que en el cine no hay escritores, todavía es un arte subalterno, y depende de la literatura en este sentido”.<sup>327</sup> Pero aunque literatos han venido a enriquecer el cine aportando su imaginación y talento en las historias, sería injusto pensar que ellos han llegado a salvar al medio, porque sólo son otro elemento dentro de él.

No todos los autores tienen la oportunidad de participar directamente en la adaptación de sus obras, pero quienes sí lo hacen pueden mantener cierto control

<sup>326</sup> Héctor Rivera, “En la versión fílmica de *Morir en el Golfo*. La Quina tampoco es la Quina”, *Proceso*, año XIII, núm. 686, 25 de diciembre de 1989, pp. 56 y 57.

<sup>327</sup> Gabriel García Márquez, en Ana María Amado y Gustavo Montiel Pagés, “Con la congelación de directores, el perdedor es el cine mexicano” (parte III), *Unomásuno*, 23 de junio de 1978.

de su obra literaria. En la época de oro, cuando los escritores empezaron a tener mayor participación, podían estar cerca de la filmación. Como ejemplo, el venezolano Rómulo Gallegos asesoró en 1942 la versión cinematográfica de *Doña Bárbara*, rechazando una gran oferta de un estudio de Hollywood por los derechos de filmación de la novela, sólo porque no se le permitió supervisarla.<sup>328</sup> Aún así tuvo una actitud afable ante la adaptación y comprendió que el resultado no iba a ser tan fiel.

Hay quienes participan humildemente, como Luis Spota, quien dispuesto y paciente, cuando trabajó en el cine para *Hipócrita* en 1949 de Miguel Morayta, se sometió a las disposiciones del director de la cinta, rehaciendo su historia varias veces y ajustando el guión en beneficio de los actores.<sup>329</sup>

También se puede actuar directamente en el guión como Daniel Sada con el director Marcel Sisniega, quien le propuso llevar al cine su novela porque le pareció muy visual. Sada discutió cada escena y parlamentos, exigiendo el mismo ritmo narrativo del libro y buscando que no se trasgrediera la trama, pero aceptando la diferencia de los medios, al declarar, “sé que en aras del cine hay que reforzar ciertos aspectos. La progresión dramática en una película es mucho más exigente”.<sup>330</sup> Lo que demuestra cómo este escritor aprendió que la labor del guionista conlleva un trabajo distinto.

O de igual forma, un escritor puede negarse a participar en una filmación, sólo por respetar el trabajo del director. Como ejemplo, Eusebio Ruvalcaba no intervino en las decisiones de Erwin Neumaier para realizar *Un hilito de sangre*. Aunque no tuvo desconfianza en el director, aceptó que no tuvo valor de ver en carne y hueso los personajes creados por él porque en una adaptación “hay una especie de desprendimiento de cuerpo y alma. Lo primero que sobreviene es un arrepentimiento terrible —¿por qué lo hice?, ¿por qué no dejar las cosas como estaban? Si la novela es una historia literaria, no una historia cinematográfica”.<sup>331</sup> Y este sentimiento es natural.

Como un guión no puede concentrar todo un libro, el proceso de transposición puede ser doloroso porque de algún modo el escritor se va a sentir traicionado; entendiendo la diferencia de ambos medios, podríamos decir que esta infidelidad está justificada porque a la hora de adaptar una novela esta se debe olvidar sin que esto signifique ingratitud con el autor.

#### **4.3.8. El “adaptador”**

Entre los cineastas mexicanos que en su filmografía sobresalen las adaptaciones literarias se pueden mencionar a Julio Bracho (14), Miguel Morayta (14) o Juan

<sup>328</sup> Rómulo Gallegos, *Tiempo*, Vol. II, núm. 30, 27 de noviembre 1942, p. 35.

<sup>329</sup> Elda Peralta, “Luis Spota en el cine”, *Excelsior*, Suplemento El Buho, La cultura del día, 3 de julio de 1988, pp. 1 y 4.

<sup>330</sup> Sada entendió la diferencia que apoyó en reforzar el final de la cinta y otros personajes que en su novela aparecían desvanecidos. Véase Cristina Prado, entrevista a Daniel Sada en “Una de dos... y dos en una”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 68, mayo 2002, p. 16.

<sup>331</sup> Eusebio Ruvalcaba entrevista a Juan Tovar para “La humildad del guionista: Un hilito de pena”, Suplemento Hoja por Hoja, periódico *Reforma*, año 8, núm. 96, mayo 2005.

Bustillo Oro (12). Pero quien en últimos años se ha caracterizado por recurrir a esta práctica es Arturo Ripstein.

Gracias a la prolífica producción que con el tiempo ha ido sumándose, hoy en día este director es sinónimo de prestigio e internacionalización; sus películas son exhibidas y premiadas en distintos festivales y su nombre es reconocido – aunque en México su posición varía; por un lado, sus fieles seguidores y encantados con su estilo, por el otro, sus detractores y su crítica al mundo sórdido y cruento de sus filmes.

Desde su ópera prima *Tiempo de morir* (1965), cuyo guión fue escrito por Gabriel García Márquez con la colaboración de Carlos Fuentes, tuvo contacto con la literatura y los escritores, con quienes prefería colaborar porque a su parecer eran realmente los autores de las historias que él quería contar y no los guionistas.

La mayoría de sus siguientes trabajos se basaron en obras literarias, como lo atestiguan:

*Los recuerdos del porvenir* (1968), sobre la obra de Elena Garro, en donde se cuenta una historia de amor;

*El lugar sin límites* (1977), sobre novela homónima de José Donoso, donde detrás de la idiosincrasia beata de un pueblo, la homosexualidad se pelea con el machismo;

*Cadena perpetua* (1978), basado en *Lo de antes* de Luis Spota, que cuenta cómo a través de la corrupción un ex presidiario se ve condenado a regresar a la mala vida;

*La seducción* (1980), sobre texto de Heinrich Von Kleist, donde un rebelde utiliza a la hija de su amante para emboscar a sus enemigos en la revolución mexicana;

*Rastro de muerte* (1981), basado en historia de Mercedes Manero, en la que un honesto funcionario público es sometido a la corrupción del Estado;

*El otro* (1984), sobre *El impostor* de Silvina Ocampo, acerca de un hombre que parece vivir la vida de otro.

A partir de su encuentro con Paz Alicia Garcíadiego seguiría adaptando novelas, pero conseguiría una madurez cinematográfica, producto del gran entendimiento y la colaboración entre ambos cineastas y de la especial relación director-guionista.

Su primer trabajo en colaboración, *El imperio de la fortuna* (1985), no sería una versión fílmica de una obra literaria en sí, pero les supuso serias dificultades al basarse en un argumento creado por el generalmente “inadaptable” escritor Juan Rulfo.

Posteriormente construirían una segunda revisión de *La mujer del puerto* (1991), basada en Guy de Maupassant, donde por el pecado remarcado una mujer

intenta el suicidio cuando descubre que comete incesto con su hermano. En esta ocasión el tema del suicidio coincide con las obsesiones de la escritora.

En *Principio y fin* (1993) adaptan al premio nobel Naguib Mahfuz para contar el núcleo de destrucción simbólico y físico de una familia clasemediera mexicana. Aquí “Ripstein y Garcíadiego trasladan la trama no sólo geográfica sino idiosincrásicamente al México de fin de siglo, exponiendo la universalidad del texto original”.<sup>332</sup>

Para *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), sobre una novela de Gabriel García Márquez, rescatan la trama principal de la obra, la paciente espera de un coronel por su pensión. La elección fue del director, quien desde que había leído la novela había sentido una conexión con ella y en particular con el personaje principal. Para él y la guionista la única manera de adaptarla era haciéndola suya, olvidando –con respeto– al autor original, ubicándola en su propia realidad, en su país<sup>333</sup> y de esta forma otorgándole un grado de independencia a la obra fílmica. Fue así como la espera de quince años del coronel en Colombia, se trasladó a 27 años en un pueblo llamado Chacaltianguis del puerto de Veracruz.

Su siguiente trabajo sería trasladar un mito griego de casi tres mil años, *Medea* de Séneca, a una vecindad mexicana en el presente en *Así es la vida* (2000), respetando el relato fundamental sobre una mujer engañada que se venga de su marido infiel a través de un filicidio. Y donde se busca cumplir con los elementos de la tragedia clásica como los monólogos largos, la catástrofe y el coro, utilizando los recursos narrativos del medio como el uso del plano-secuencia y la exploración del cine digital.

*La virgen de la lujuria* (2002) se basó en el relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, de Max Aub, donde el México de los años cuarenta, y en especial el “Café Ofelia” del Centro Histórico, sirven como marco de la historia de obsesión de un mesero por una mujer. En esta transposición, el tema de los exiliados españoles y la xenofobia da paso a la historia de fetichismo y encuentro de los amantes en la versión de Ripstein.

En *El carnaval de Sodoma* (2005), sobre la novela homónima de Pedro Antonio Valdez, se cuenta la historia del “Royal Palace”, un burdel de un pueblo miserable en que los personajes transitan por sus patéticas, decadentes y frustradas vidas pero en búsqueda del amor ideal. Es interesante cómo la guionista traspassa una historia dominicana en que prostitutas, curas, un poeta, un empleado de sanidad, chinos y una misteriosa mujer, se ubican en el ambiente mexicano donde en el fondo musical convergen desde Amanda Miguel hasta John Travolta. Esta vez el cineasta utiliza el montaje mostrando la historia en diversos puntos de vista y no sólo desde uno como ocurre cuando trabaja en plano-secuencia.

<sup>332</sup> Mike Goodness, en “Directores: Arturo Ripstein”, publicado en la revista *Cinemanía*, núm. 121, octubre 2006, p. 20.

<sup>333</sup> Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego en Luis Arturo Ramos, (Prólogo), *El coronel no tiene quien le escriba*, p. 17.

En este modelo de estudio, el director y especialmente la guionista quien trabaja con el texto, procuran apropiarse de las historias originadas en otra cabeza y hacerlas suyas adaptándolas a su realidad, a su contexto y a sus propios valores humanos y estéticos. Ripstein ha expuesto que lo que toma de las obras ciertos pasajes que lo conmovieron durante su lectura, los mismos que probablemente llamaron la atención de otros.

#### **4.3.9. La legislación para la adaptación y la compra de derechos de obras literarias**

Desde los inicios del cine existió la inquietud por legislar las adaptaciones cinematográficas. En convenciones realizadas como la de La Habana (1928), la de Berna en Bruselas (1948), y la del Acta de París (1971), se redactaron artículos en los cuales se estipula que los autores de las obras originales tanto literarias –el autor de una novela– como artísticas –es decir, los creadores de una adaptación cinematográfica ya realizada– tienen el derecho de autorizar la adaptación, la reproducción y la distribución de sus obras.

Es importante aclarar que para 1971 la obra cinematográfica dejó de ser sólo un medio de expresión para considerarse una obra artística.<sup>334</sup> Afortunadamente, los estudiosos convinieron en aceptar que “la obra cinematográfica es una obra artística, intelectual, independiente y original”, ya sea creada por primera vez o que provenga de una adaptación literaria; es decir, dejó de ser un procedimiento técnico cuando se entendió que “[...] expresa, exterioriza ideas y sensaciones y tiene una relación con el espectador [...]”<sup>335</sup>. De esta forma, el cine obtuvo su autonomía y se aceptó su diferencia en relación a las otras artes.

En cuanto a la protección de los derechos de autor, México en específico se ha suscrito a la Convención Interamericana celebrada en Washington en junio de 1946 y al Convenio de Berna publicado en el *Diario Oficial de la Federación* en 1968. Asimismo, en 1997 entró en vigor la Ley Federal del Derecho de Autor que distingue entre el derecho del autor, es decir, de la persona. Creadora de la obra, y los derechos conexos, concernientes a las personas que utilizan esa obra para crear otra.<sup>336</sup>

Existen varias opciones para adquirir los derechos de obras literarias:

- 1) Se puede tomar una obra del dominio público.
- 2) Cuando el material no esté libre, se puede recurrir a la editorial o la Sociedad en que esté suscrito, o con el agente del escritor, si tiene alguno.
- 3) También se puede negociar directamente con el autor de la obra protegida por derechos de autor, ya que él puede autorizar o prohibir su adaptación, o en el caso en que no viva, sus herederos son los encargados de autorizar a terceros el uso de la obra en condiciones convenidas.

<sup>334</sup> María Luisa Moreno Achurra, *Los derechos de autor en la obra cinematográfica*, pp. 100, 101, 103-105.

<sup>335</sup> *Op. cit.*, pp. 147, 148.

<sup>336</sup> Asmus Angelkort, *op. cit.*, p.4.

Sin embargo, desde la reforma de 1996, al establecerse que se dejaría de pagar el dominio público, las empresas y productores han preferido usar las obras del dominio privado (generalmente las obras de clásicos como del siglo XIX o principios del siglo XX) para ahorrarse el pago por el uso de las creaciones de autores vivos y con derechos vigentes.

Igualmente, existe la posibilidad de realizar una opción de compra<sup>337</sup> con la cual se aseguran los derechos de autor de una novela por un cierto período que servirá para aclarar de qué forma se presentará la obra y cuál será su finalidad. Es decir, se crea una ventaja para, por ejemplo, realizar el guión de una adaptación para cine y asegurar el tiempo para intentar vender la idea a un productor.

Respecto a la contratación de una obra, después de realizar una solicitud a SOGEM, ésta como Sociedad de Gestión, se pone en contacto con el autor para que él establezca las condiciones para licenciar la obra, si está libre, qué precio estaría dispuesto a cobrar, etc.; posteriormente reúne al productor interesado con el escritor o sus herederos. Si es un autor extranjero, SOGEM, quien tiene contratos de reciprocidad firmados en el nivel mundial, también busca al autor y ayuda a formular el documento.

Finalmente, cuando está armado el clausulado y las estipulaciones, se firma el contrato y se le da opción al tratante, regularmente de dos años, para poderla producir, y hasta diez años, como lo marca la ley, para poderla explotar.

Esta institución protege principalmente los derechos de autor, pero también cuida los intereses del productor.<sup>338</sup> Trata de establecer un vínculo de confianza importante con las casas productoras porque entiende que la unión entre ambos ayudará a alimentar e incentivar la producción fílmica nacional.

Para inscribir un guión en la SOGEM, basado en una obra primigenia, tiene que tener el permiso por escrito del autor original o ser de dominio público. La obra deberá estar registrada por el INDA para que el autor no tenga problemas posteriores. Estos son requisitos básicos para la protección del autor y el escritor de un libro, así como para el guionista que hace una obra basada en otra.

En cuanto a los pagos por los derechos de autor para realizar una adaptación, varían de acuerdo al país, la condición de la industria cinematográfica y su legislación al respecto. Porque no será lo mismo el monto que cobrará un autor a adaptar en un país de grandes producciones como Hollywood (J.K. Rowling y *Harry Potter*), a otro con precariedades como Colombia (Fernando Vallejo y *La virgen de los Sicarios*).

En México el pago varía mucho, no hay un tabulador, pero se toma a consideración la casa productora, la magnitud del proyecto, las condiciones específicas del guión –relacionadas con la parte de la producción total– cómo lo

<sup>337</sup> Linda Seger, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, p. 220.

<sup>338</sup> Horacio Reyna, *op. cit.*

quiere el productor, si es una obra clásica, etc. Pero regularmente el parámetro en que se cierra un contrato de producción, de guión, de licencia, es entre el 1 o 1.5 % del costo total de la producción.

Pero aún cuando las visiones sobre la obra cinematográfica y su legislación difieran en cada país, no se puede negar el interés por aclarar su situación, además de que se ha incluido la discusión sobre la adaptación cinematográfica.

Porque así como se ha subrayado la idea de que en una adaptación literaria generalmente pierde la versión fílmica ante la obra original, se recurre mucho a esta práctica, ya sea porque muchas veces otorga el argumento para la construcción de un guión, o porque pueda poseer cierta ventaja comercial en los casos que los lectores se prendaron de cierta obra literaria, obtuvo algún reconocimiento o está asegurada en la memoria colectiva.

La compra de derechos seguramente será por ciertas medidas. Por ejemplo, se venderá más la obra literaria del autor más reconocido, la que haya obtenido fama o premios, o quien ya haya conseguido prestigio por haberse adaptado otras obras suyas.

## CONCLUSIONES

A través de la historia del cine mexicano ha variado la posición del oficio del guionista y del texto que realiza como eje para una filmación. En la época más prolífica, es decir, durante los años cuarenta y cincuenta principalmente, las historias eran producto o de escritores de literatura que participaban atraídos por el medio cinematográfico o de hombres “orquesta” que además de elaborar el guión (y de tener actividades extras como novelistas, políticos, catedráticos, poetas o dramaturgos) fungían como director, productor, fotógrafo, escenógrafo, musicalizador, actor, editor, distribuidor y exhibidor –por ejemplo, Juan Bustillo Oro, Miguel Zacarías o Pedro de Urdimalas. Y aunque también hubo casos como el de Gilberto Martínez Solares, quien escribió a lo largo de su carrera cerca de 130 guiones, generalmente pesaba más el oficio del director.

El cine no es sólo del director o del productor, un filme es de quienes hacen lo posible por crear algo y el guionista es parte de este equipo. Cada participante contribuye en alguna medida al conjunto (un director con su visión, un fotógrafo con su perspectiva, los actores con su actuación, los escenógrafos, maquillistas, asistentes y demás elementos de producción en sus áreas), pero la guía del rodaje será la historia a contar, el motivo que pondrá en movimiento al motor del gran engranaje que representa la realización de un filme. Reconocemos que existen películas y directores que han prescindido del uso de un libreto cinematográfico, pero creemos que éste organiza la producción de mejor manera.

A la par de los adelantos tecnológicos y los cambios históricos del paso del cine mudo al sonoro, el texto cinematográfico ha ido evolucionado en cuanto a formato, condiciones, importancia y propuestas temáticas. Hoy en día no cabe duda que el guión, para la mayoría, es un elemento indispensable de una película, pero la importancia hacia el escritor del texto, dependerá de la industria donde se encuentre. Uno de sus principales problemas será su relación con el director, la discusión de la autoría y la humildad o resistencia –según sea la persona– hacia él.

En este sentido, aunque es justo que un guionista no se someta a los caprichos de otra persona, es innecesaria su resistencia a la labor que conlleva su oficio porque aún cuando tuviera el poder de decidir sobre su trabajo, su gran y única responsabilidad es entregar el guión en las manos del equipo de producción encargado de convertir en imágenes las palabras que él creó.

Resulta natural la frustración de abandonar una creación en las manos de otros, así como dejar de lado esa ambición de conservarla lo más posible, pero si no se puede participar directamente en la realización del filme, finalmente su obra quedará a la interpretación de los lectores de su trabajo. Algo que él mismo hace al tener su opinión particular de todo lo que ve.

Un guionista deberá estar consciente de que no todo lo que escriba se va a mantener intacto o será susceptible de transformarse en imágenes –la

imaginación es ilimitada— y la flexibilidad del guión debe dar espacio a la improvisación. Como no es obligatoria su presencia en la filmación, para conservar al menos la mayor integridad de su obra, deberá entregar un texto cinematográfico lo más redondo y perfecto posible, que involucre al director con la historia y le provoque no cambiar nada.

Por otra parte, la insistencia en comparar al escritor de cine y al de textos literarios es ociosa, aunque ambos manejan la estructura dramática en sus relatos, expresan sus ideas y se rigen por la profesionalización de su oficio, varía su objetivo. Del mismo modo, el debate sobre si el guión es un género literario o no, sólo subraya cómo se subestima al verdadero papel del texto cinematográfico, puesto que al ser única y exclusivamente una herramienta del cine no tiene cabida ninguna comparación. Además, ya no tiene validez el menoscabo de la literatura sobre la cinematografía porque además de sus posibilidades y riquezas propias, es innegable la mayor difusión y exposición que alcanza el segundo, sobre el número de personas que obtienen y leen un libro.

La relación entre cine y literatura tiene más alcances con la práctica de la adaptación de textos literarios. Así como a los escritores les ha llamado la atención participar en el medio cinematográfico generalmente escribiendo argumentos, desde sus inicios surgió el interés por extraer las historias de los libros. Y es el guionista quien adapta y reestructura personajes, sucesos y tiempo de la narración de un relato literario, les da un nuevo tratamiento, rescata lo esencial de un libro y lo reproduce en otro contexto. El resultado de su trabajo dependerá de su creatividad y capacidad para recrear la historia.

Del mismo modo que —consciente o inconscientemente— para armar una historia original el escritor de guiones plasma sus intereses y lo relacionado a su entorno, cuando tiene el poder de decidir lo que adaptará, seguramente elegirá la obra literaria que le llame la atención y le cimbre en el interior, con la que encuentra ciertas afinidades y le sea próxima a su mundo. Porque todo lo que hacemos es influido por nuestra experiencia personal, conocimientos y crecimiento de vida.

Las películas son el reflejo de una persona, de un país y un *modus vivendi*; son un referente histórico de la época en que fueron realizadas. En el caso de México, las condiciones históricas, sociales, políticas y económicas influyeron en la posición del guión y su realizador. Los criterios para apoyar el cine mexicano desde las esferas gubernamentales han variado sensiblemente desde criterios comerciales hasta el amiguismo o bien como una manera de afrontar el cine más popular con filmes propositivos y realizados por cineastas reconocidos.

Pero sólo a través de los testimonios de los cineastas se puede conocer mejor la situación. En una industria tan oscilante como la mexicana, donde la producción es muy baja en relación a otras tan poderosas como la norteamericana y el cine representa una importante entrada económica, el trabajo y las ganancias disminuyen. Aún cuando la mayoría reconoce la carencia de oportunidades, está

consciente de que tiene que ser paciente si ama al cine, pero también luchar por sus intereses, por el reconocimiento independientemente de su oficio y por generar más apoyos y espacios que le permita profesionalizarse.

En nuestro país no se carece de guionistas, siempre habrá quien tenga la necesidad de contar historias, de comunicarse para expresar sus ideas, pero también quien se encontrará con ciertas barreras. Generalmente sus enemigos son la crítica, la censura y el control del director sobre una producción, e incluso sobre su texto. Pero es curioso que en el cine mexicano sea muy recurrente que quien escriba su guión también lo dirija, o viceversa.

Recientemente ha surgido mayor atención al oficio del escritor cinematográfico, y aunque los nombres reconocidos son pocos, lo han conseguido gracias a su trabajo y a su lucha porque sea valorado el guión. Entre ellos se puede mencionar a Paz Alicia Garcíadiego y Vicente Leñero. Por su parte, Guillermo Arriaga se ha destacado por dar a conocer su afán por compartir la autoría con el director.

Para el cierre de este trabajo, la discusión principal no es si el guionista es apreciado o no, sino si es o no adecuado el término que desde el nacimiento del cine ha definido al realizador del texto base. Ya no es suficiente ser guionista, sino es más “adecuado” referirse al escritor de cine. La Sociedad General de Escritores en México reconoció compartir ambas definiciones.

Pero el problema no es de sustantivo, sino de fondo, porque sólo representa la desesperación de darse a notar y decir que el del guionista es tan importante como cualquier otro oficio perteneciente al quehacer fílmico. Resulta caprichoso este acto porque el cambiar de nombre no le dará o quitará prestigio a quien desde siempre le ha correspondido la tarea de la construcción del guión. Además, esta acción también expone la insistencia por sublimar a un escritor –en el sentido estricto de la palabra– generalmente más relacionado con el literato y subestima el término de guionista cuando en específico significa la labor encargada de trabajar con un texto que se va a adaptar a otro medio (háblese de cine, radio y televisión).

Por otra parte, como se puede apreciar en este estudio, desde el inicio del cine en México hubo interés por la adaptación de textos literarios. Y así como generalmente no ha existido una marcada predilección por un tema, género o autor, en el lustro 2000-2005 tampoco se nota alguna inclinación. Sin importar nacionalidad y periodo en que se escribieron las obras literarias, los guionistas mexicanos, además de trabajar de una forma similar a la de los otros países – como partir de la anécdota o de los personajes –, han sabido adoptarlas y adaptarlas a la realidad mexicana, a su propio lenguaje, su contexto personal y a sus costumbres, basándose en la universalidad de los temas: odio, amor, felicidad, ambición, celos, etc. Como en otras cinematografías, los cineastas que pueden elegir qué adaptar generalmente trabajan sobre las obras de su preferencia.

En cuanto al debate respecto a la fidelidad al texto original, si bien son válidas las interpretaciones que cada lector hace de lo que lee, dependiendo de sus referencias y vivencias personales (y hasta un director lo hace de cualquier guión) también son efectivas todas las versiones de obras literarias presentadas en la pantalla. El guionista también es un lector y transmitirá lo que el texto le evoca mentalmente, pero a diferencia de cualquier otro tendrá la oportunidad de materializar su imaginación.

Aunque la mayoría de los lectores agradecerán que un filme conserve mayor similitud con el libro de su preferencia, el “calcar” una obra literaria puede parecer frío, porque además del delicado trabajo de selección que debe realizar el guionista, el punto de adaptar al cine, es convertir la palabra –la materia prima– en otra cosa, aprovechar los recursos y las herramientas del medio para enriquecer el arte.

No importa la forma de transponerse mientras se respete el estilo y la sustancia de la obra original, pero si un filme se aleja mucho de la anécdota central y realiza una relectura, se debe aclarar que fue inspirado en una novela y que no se basó en ella precisamente.

Así como los guionistas dejan sus textos cinematográficos a la interpretación de los directores, los escritores deben entender que el resultado ya es otro en el momento que se toma su obra y deja de ser suya.

Cabe destacar que así como existen muchas películas mexicanas que tienen versiones “veladas” no declaradas de obras literarias, en el caso de los filmes que en los créditos poseen la indicación de que están basados en una novela, por ejemplo, resalta el hecho de que para la mayoría de los espectadores pasa inadvertido que lo visto fue una adaptación.

En general, las condiciones del cine nacional siguen siendo las mismas desde hace cinco décadas: poco presupuesto, en consecuencia, baja producción, así como pésima distribución y promoción. Y aunque aún falta mucho para que los cineastas realicen de 100 a 150 películas anualmente como en la mejor época (actualmente son 20 o 30 filmes los que se exhiben y aproximadamente 60 los producidos al año), sin lugar a dudas, las producciones mexicanas han adquirido mayor interés por parte de espectadores nacionales y extranjeros.

Ya no se puede asegurar categóricamente que el cine mexicano es malo o simplemente “churrero”, porque en definitiva han salido a la luz cintas que han causado revuelo, han tenido éxito con la crítica o simplemente se han dispuesto a luchar y competir en los cines con las grandes producciones, principalmente hollywoodenses. Además de los intentos de exportar los filmes, cineastas nacionales han participado y se han ido al extranjero con el objetivo de seguir creciendo, de buscar otras oportunidades o de demostrar su calidad de trabajo.

En México las oportunidades son pocas, por ejemplo las concernientes al ejercicio guionístico, hay muchos concursos que ayudan como práctica pero poco dinero en los escasos fondos que ofrecen premios. Hemos podido concluir en que una posible solución al problema estructural de la industria cinematográfica nacional podría residir en un mayor impulso a la escritura de guiones. Sólo a partir de un guión factible, real (no muchas locaciones, actores, efectos especiales), acorde con los presupuestos, una película puede ser viable. Un guionista ayudaría a la producción simplificando la historia que se filmará.

Una opción para algunos cineastas podrá ser buscar compañías transnacionales para que a partir de financiamientos apoyen la exhibición y la promoción de un filme. Además, representa un gran apoyo el interés creciente de la entidad privada por invertir.

La reciente iniciativa de incluir un artículo 226 en la Ley de Cinematografía que faculta a los empresarios de distintos ámbitos para deducir impuestos si invierten en una película, resulta una medida benéfica para el cine mexicano. Pero será más efectiva si se ve, más en el sentido económico, como la aportación a la cultura nacional con un producto artístico.

Si hay más trabajo en el medio cinematográfico, los distintos oficios y los trabajadores que participan en esta experiencia, adquieren más trabajo y más posibilidades de profesionalizarse. Para la parte intelectual del cine, es decir los guionistas, mejores condiciones de mercado les darán la oportunidad de formalizar sus guiones en una pantalla y de seguirse especializando. Claro, además de fomentar y perfeccionar la enseñanza de cine, respetando los distintos oficios, aplicando mayor atención a los cursos de guión, provocando intercambios entre guionistas de distintos países para enriquecer conocimientos, etc.

Al término de este trabajo, una escritora de cine, Marina Stavenhagen, quedó frente a una de las instituciones más importantes del medio: IMCINE, lo que podría resultar especialmente favorable para los profesionales del guión.

Las temáticas varían, el público y las condiciones de producción también, pero es innegable que día con día numerosas personas integrantes de un equipo, se unirán con el objetivo de realizar un buen producto que permanezca en el tiempo por su calidad y valor artístico.

En un futuro nos interesaría abordar a fondo cómo cambian los papeles del guionista y del guión si aumenta la producción, confiando en que exista un resurgimiento del cine mexicano si la iniciativa arriba señalada surte el efecto esperado. Encontramos impredecible de qué forma participarán los nuevos inversionistas, las historias y temáticas que apoyarán, así como los criterios a utilizar para trabajar con guiones adaptados.

Posteriormente también nos gustaría realizar un análisis profundo de la adaptación cinematográfica de alguna obra literaria que en apariencia parezca tan

disímil de su referente original para reafirmar una de las premisas apuntadas en este estudio: que son válidas las adaptaciones mientras se respete la esencia. O en el mejor de los casos, realizar un gui3n adaptando una novela del aprecio de la sustentante de esta tesis.

## ANEXO

### Una historia de adaptaciones literarias en el cine mexicano (1917-2005)

#### De 1917 a 1927

<b>Año</b>	<b>Película</b>	<b>Dirección</b>	<b>GUIÓN</b>	<b>Obra y Autor</b>	<b>Otra característica</b>
1917	<i>La luz, tríptico de la vida moderna</i>	J. JAMET (posible seudónimo de Manuel de la Bandera o Ezequiel Carrasco).	Sr. Genin	Sobre la novela homónima de Gabriel D'Annunzio	Inspirada a su vez en la cinta italiana <i>El fuego</i> de Piero Fosco.
1917	<i>Tabaré</i>	Luis Lezama	Luis Lezama	Sobre el poema dramático de Juan Zorrilla de San Martín	
1918	<i>Santa</i>	Luis G. Peredo	Luis G. Peredo	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1918	<i>María</i>	Rafael Bermúdez Zatarain	Rafael Bermúdez Zatarain	Sobre la novela homónima de Jorge Isaacs	
1919	<i>Dos corazones</i>	Francisco de Lavillete	Francisco de Lavillete	Sobre la novela <i>Helen et Mathilde</i> de Adolphe Belot	
1919	<i>Confesión trágica</i>	José Manuel Ramos y Carlos E. González. Director técnico: Fernando Sáyago	José Manuel Ramos	Sobre el poema <i>Fray Juan</i> de José de Velarde	
1919	<i>La llaga</i>	Luis G. Peredo	Luis G. Peredo	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1919	<i>Juan soldado</i>	Enrique Castilla	Enrique Castilla	Sobre un cuento del general Francisco L. Urquiza.	
1920	<i>Partida ganada</i>	Enrique Castilla	José Manuel Ramos	Sobre el cuento homónimo de Guillermo Ross	
1920	<i>El zarco (Los plateados)</i>	José Manuel Ramos	Rafael Bermúdez Zatarain	Sobre la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano	
1920	<i>Hasta después de la muerte</i>	Ernesto Vollrath	José Manuel Ramos	Sobre la obra homónima de Manuel José Othón	
1921	<i>El caporal</i>	Miguel Contreras Torres, Rafael Bermúdez Zatarain	Miguel Contreras Torres	Sobre la novela homónima de José López Portillo y Rojas	
1921	<i>Carmen</i>	Ernesto Vollrath	Adolfo Quezada Jr.	Sobre la novela homónima de Pedro Costera	
1921	<i>La dama de las camelias</i>	Carlos Stahl	Carlos Stahl	Sobre la novela homónima de Alejandro	

				Dumas hijo	
1921	<i>Alas abiertas</i>	Luis Lezama	Luis Lezama	Sobre la novela homónima de Alfonso Teja Zabre	
1921	<i>Amnesia</i>	Ernesto Vollrath	José Manuel Ramos	Sobre el poema homónimo de Amado Nervo	
1921	<i>Malditas sean las mujeres</i>	Carlos Stahl	Carlos Stahl	Sobre la novela homónima de Manuel Ibo Alfaro.	
1921	<i>La parcela</i>	Ernesto Vollrath	José Manuel Ramos	Sobre la novela homónima de José López Portillo y Rojas	
1921	<i>Clemencia</i>	Luis G. Peredo	Luis G. Peredo	Sobre la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano	
1922	<i>Luz de redención</i>	Rafael Trujillo	Rafael Trujillo	Sobre la novela de la Condesa de Campoblanco	
1922	<i>El señor alcalde</i>	Enrique Castilla	Enrique Castilla	Sobre cuento homónimo premiado por <i>El Demócrata</i>	
1922	<i>La gran noticia (Cuento de otoño/Los chicos de la prensa)</i>	Carlos Noriega Hope	Carlos Noriega Hope y Marco Aurelio Galindo	Sobre el cuento <i>Cuento de otoño</i> de Xavier Frías Beltrán	
1927	<i>Yo soy tu padre</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro	Sobre la novela <i>La vida extravagante de Baltasar</i> , de Maurice Leblanc	

### De 1930 a 1939

<b>Año</b>	<b>Película</b>	<b>Dirección</b>	<b>GUIÓN</b>	<b>Obra y Autor</b>	<b>Otra característica</b>
1931	<i>Santa</i>	Antonio Moreno	Carlos Noriega Hope	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1933	<i>La mujer del puerto</i>	Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla	Antonio Guzmán Aguilera, Raphael J. Sevilla Diálogos: Antonio Guzmán Aguilera y Carlos de Nájera	Inspirado en el cuento <i>Natacha</i> de León Tolstoi y el cuento <i>Le port</i> de Guy de Maupassant.	
1933	<i>El compadre Mendoza</i>	Fernando de Fuentes	Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno Diálogos: Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes	Sobre novela homónima de Mauricio Magdaleno	
1933	<i>La Calandria</i>	Fernando de Fuentes	Fernando de Fuentes Diálogos: José Castellot H. Y Fernando de Fuentes	Sobre la novela homónima de Rafael Delgado	

1934	<i>Clemencia</i>	Chano Urueta	Carlos Noriega Hope, Gustavo Saenz de Sicilia y Chano Urueta	Sobre novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano	
1934	<i>El primo Basilio</i>	Carlos de Nájera	Carlos de Nájera	Sobre novela homónima de Antonio Eça de Queiroz	
1934	<i>El escándalo</i>	Chano Urueta	Chano Urueta	Sobre la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón	
1935	<i>Vámonos con Pancho Villa</i>	Fernando de Fuentes	Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia	Sobre la novela homónima de Rafael F. Muñoz	
1935	<i>Martín Garatuza</i>	Gabriel Soria	Pablo Prida y Gabriel Soria	Sobre novela homónima de Vicente Riva Palacio	
1935	<i>Monja, casada, virgen y mártir</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro	Sobre novela homónima de Vicente Riva Palacio	
1935	<i>Madre querida</i>	Juan Orol	Juan Orol y Guillermo Barqueriza	Sobre la historia <i>Huérfanos del destino</i> de Julián Cisneros Tamayo	
1936	<i>Malditas sean las mujeres</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro y Antonio Helún	Sobre novela homónima de Manuel Ibo Alfaro	
1936	<i>Nostradamus</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro y Antonio Helún	Sobre novela homónima de Michel Zevaco	
1936	<i>Suprema ley</i>	Rafael E. Portas	Rafael E. Portas	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1937	<i>La llaga</i>	Ramón Peón, segunda versión	Julián Cisneros Tamayo	Sobre novela homónima de Federico Gamboa	
1938	<i>Nobleza Ranchera</i>	Alfredo del Diestro	A. D. Cavaleti	Sobre novela <i>La Parcela</i> , de José López Portillo y Rojas	Supervisión Literaria: Guillermo López Portillo
1938	<i>Los bandidos de Río Frío</i>	Leonardo Westphal	Alfonso Patiño Gómez	Sobre la novela de Manuel Payno	
1938	<i>María</i>	Chano Urueta	José López Rubio y Chano Urueta	Sobre novela homónima de Jorge Isaacs	
1938	<i>Un domingo en la tarde</i>	Rafael E. Portas	Rafael E. Portas	Sobre la novela <i>Amor y gloria</i> de Joaquín Pablos	
1938	<i>El indio</i>	Armando Vargas de la Maza	Armando Vargas de la Maza y Celestino Gorostiza	Sobre novela homónima de Gregorio López y Fuentes	
1938	<i>Sangre en las montañas</i>	Jaime L. Contreras	Jaime L. Contreras	Sobre cuento homónimo de Alejandro Cuevas	
1938	<i>El señor alcalde</i>	Gilberto Martínez Solares	Emilio Fernández y Gilberto Martínez Solares	Sobre el cuento <i>El alcalde Lagos</i> de Jorge Ferretis	
1939	<i>Los de abajo/Con la división del norte</i>	Chano Urueta	Chano Urueta Diálogos: Aurelio Manrique	Sobre la novela de Mariano Azuela	
1939	<i>Adiós mi chaparrita</i>	René Cárdena	Ernesto Cortazar y Rosa	Sobre novela <i>Rancho Estradeño</i> de la	

			Castaño	última	
1939	<i>Carne de cabaret (Rosa la terciopelo)</i>	Alfonso Patiño Gómez	Alfonso Patiño Gómez	Sobre el poema de José de Jesús Nuñez y Domínguez	
1939	<i>Corazón de niño</i>	Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo	Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo	Sobre la novela <i>Corazón</i> de Edmundo D'Amicis	
1939	<i>El fantasma de media noche</i>	Raphael J. Sevilla	Gustavo Sáenz de Sicilia e Iñigo de Martino	Sobre la novela <i>En un burro tres baturros</i> de Arturo Ávila Gandolín	
1939	<i>Odio</i>	William Rowland y Fernando Soler	Fernando Soler y Hans Mandel	Sobre la novela <i>The Mill on the floss</i> de George Elliot	

### De 1940 a 1949

Año	Película	Dirección	GUIÓN	Obra y Autor	Otra característica
1940	<i>Mala yerba</i>	Gabriel Soria	Gabriel Soria, con la colaboración de Mariano Azuela	Sobre la novela homónima de Mariano Azuela	
1941	<i>Amor chicano</i>	Raphael J. Sevilla	Eduardo Ugarte y Julio de Saradez	Sobre el cuento <i>Caballero y Márques</i> de Carlos Capilla	
1941	<i>El Conde de Montecristo</i>	Chano Urueta	Chano Urueta	Sobre la novela homónima de Alejandro Dumas	
1941	<i>¡Ay Jalisco no te rajes!</i>	Joselito Rodríguez	Ismael Rodríguez, Joselito Rodríguez y Roberto Rodríguez	Sobre la novela homónima de Aurelio Robles Castillo	
1942	<i>Historia de un gran amor</i>	Julio Bracho	Julio Bracho	Sobre la novela <i>El niño de la bola</i> de Pedro Antonio de Alarcón	
1942	<i>Aventuras de Cucuruchito y Pinocho</i>	Carlos Véjar	Carlos Véjar Jr.	Sobre el cuento homónimo de Salvador Bartolozzi y Magda Donato	
1942	<i>Dulce madre mía</i>	Alfonso Patiño Gómez	Alfonso Patiño Gómez	Sobre el cuento <i>De los Apeninos a los Andes</i> de Edmundo D'Amicis	
1942	<i>Los tres mosqueteros</i>	Miguel M. Delgado	Jaime Salvador	Sobre la novela homónima de Alejandro Dumas	
1942	<i>Los dos pilletes</i>	Alfonso Patiño Gómez	Alfonso Patiño Gómez	Sobre la novela homónima de Pierre Decourcelles	
1943	<i>Santa</i>	Norman Foster; Director de diálogos: Alfredo Gómez de la Vega	Alfredo B. Crevenna y Francisco de P. Cabrera	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1943	<i>Flor silvestre</i>	Emilio Fernández	Emilio Fernández y Mauricio Magdalena	Sobre la novela <i>Sucedió ayer</i> de Fernando Robles	
1943	<i>Doña Bárbara</i>	Fernando de Fuentes; codirector: Miguel M.	Rómulo Gallegos y Fernando de Fuentes	Sobre la novela homónima de Rómulo Gallegos	

		Delgado.			
1943	<i>Distinto amanecer</i>	Julio Bracho	Julio Bracho; Colaborador en los diálogos: Villaurrutía	Algunas ideas tomadas de <i>La vida conyugal</i> de Max Aub	
1943	<i>La dama de las camelias</i>	Gabriel Soria	Robert Tasker	Sobre la novela homónima de Alejandro Dumas hijo	
1943	<i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	Miguel Contreras Torres	Miguel Contreras Torres	Sobre la novela homónima de José Rubén Romero	
1943	<i>La fuga</i>	Norman Foster	Norman Foster	Sobre el cuento <i>Bola de Sebo</i> de Guy de Maupassant	
1943	<i>El sombrero de tres picos/ El amor de las casadas</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro	Sobre la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón	
1943	<i>Los miserables</i>	Fernando A. Rivero	Fernando A. Rivero y Robert Tasker	Sobre la novela homónima de Víctor Hugo	
1943	<i>El herrero (Felipe Derblay)</i>	Ramón Pereda	Ramón Pereda. Diálogos adicionales: Ramón Pérez Peláez	Sobre la novela <i>Felipe Derblay</i> de Jorge Ohnet	
1943	<i>La hija del cielo (El final de Norma)</i>	Juan J. Ortega	Juan J. Ortega	Sobre la novela <i>El final de Norma</i> de Pedro Antonio de Alarcón	
1943	<i>Adulterio</i>	José Díaz Morales	José Díaz Morales	Sobre la novela <i>El abuelo</i> de Benito Pérez Galdós	
1943	<i>El camino de los gatos</i>	Chano Urueta	Chano Urueta y José May	Sobre la novela homónima de Hermann Sudermann	
1943	<i>Divorciadas</i>	Alejandro Galindo	Alejandro Galindo y Julia Guzmán	Sobre la novela homónima de Julia Guzmán	
1943	<i>El hombre de la máscara de hierro</i>	Marco Aurelio Galindo	Marco Aurelio Galindo	Sobre la novela de Alejandro Dumas	
1943	<i>El jorobado (Enrique Lagardere)</i>	Jaime Salvador	Óscar Dancigers y Jaime Salvador	Sobre la novela homónima de Paul Féval	
1943	<i>El médico de las locas</i>	Alfonso Patiño Gómez	Alfonso Patiño Gómez	Sobre la novela homónima de Xavier Montépin	
1943	<i>Miguel Strogoff (El correo del zar)</i>	Miguel M. Delgado	Joseph N. Ermolief	Sobre la novela homónima de Julio Verne	
1943	<i>La mujer sin alma</i>	Fernando de Fuentes	Alfonso Lapena	Sobre la novela <i>La razón social</i> de Alphonse Daudet	
1943	<i>Naná</i>	Roberto Gavaldón y Celestino Gorostiza	Celestino Gorostiza y Alberto Santander	Sobre la novela homónima de Emilio Zolá	
1943	<i>Resurrección</i>	Gilberto Martínez Solares	Gilberto Martínez Solares y Eduardo Ugarte	Sobre la novela homónima de León Tolstoi	
1943	<i>El Rosario</i>	Luis G. Basurto	Luis G. Basurto	Sobre la novela homónima de Florencia Barclay	

1943	<i>El amor de los amores</i>	Antonio Mediz Bolio	Antonio Mediz Bolio	Sobre la novela homónima de Ricardo León	
1944	<i>La barraca</i>	Roberto Gavaldón	Libertad Blasco Ibáñez y Paulino Masip Diálogos: Abel Velilla; Guión técnico: Tito Davison	Sobre la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez	
1944	<i>El corsario negro</i>	Chano Urueta	Adolfo Fernández Bustamante, Chano Urueta y Antonio Monplet	Sobre la novela homónima de Emilio Salgari	
1944	<i>El niño de las monjas</i>	Julio Villarreal	Sebastián Gabriel Rovira y Mario del Río	Sobre la novela homónima de Juan López Núñez	
1944	<i>Recuerdos de mi valle</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta	Sobre la novela <i>Desamor</i> de Francisco Fernández Villegas	
1944	<i>Las dos huérfanas</i>	José Benavides Jr.	José Benavides y Elvira de la Mora Diálogos: Adolfo Hernández Bustamante	Sobre la novela y pieza homónima de Albert D'Ennery	
1944	<i>La trepadora</i>	Gilberto Martínez Solares	Romúlo Gallegos	Sobre la novela homónima de Rómulo Gallegos	
1944	<i>El rey se divierte</i>	Fernando de Fuentes	Fernando de Fuentes y Alfonso Lapena	Sobre <i>Los reyes en el destierro</i> de Alphonse Daudet	
1944	<i>El capitán malacara</i>	Carlos Orellano	Carlos Orellano	Sobre <i>El capitán veneno</i> de Pedro Antonio de Alarcón	
1944	<i>El precio de una vida</i>	René Cardona	Salvador Pruneda y Ramón Pérez Pélaez	Sobre el cuento <i>Vetas</i> de Gilberto Calderón	
1944	<i>Nosotros</i>	Fernando A. Rivero	Fernando A. Rivero	Sobre la obra <i>Destino</i> de Ernesto Cortazar y Alfredo Robledo	
1944	<i>Tuya en cuerpo y alma</i>	Alberto Gout	Alberto Gout Diálogos: Antonio Vargas	Sobre la novela <i>Las damas blancas de Woncester</i> de Florencia Barclay	
1944	<i>El mexicano (El despertar de una nación)</i>	Agustín P. Delgado	José Revueltas, Agustín P. Delgado y Raphael J. Sevilla	Sobre el cuento homónimo de Jack London	
1944	<i>Más allá del amor</i>	Adolfo Fernández Bustamante	Adolfo Fernández Bustamante Elvira de la Mora	Sobre un cuento homónimo de Pascual García Peña	
1944	<i>El recuerdo de aquella noche (Deseo)</i>	Chano Urueta	Chano Urueta	Sobre la novela <i>Misterio</i> de Hugo Conway	
1944	<i>Un corazón burlado</i>	José Benavides Jr.	Gustavo Villatoro	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1944	<i>Entre hermanos</i>	Ramón Peón	Mauricio Magdaleno,	Sobre la novela homónima de Federico	

			Carlos Velo y Emilio Indio Fernández	Gamboa.	
1944	<i>El jagüey de las ruinas</i>	Gilberto Martínez Solares	Sara García Iglesias y Gilberto Martínez Solares	Sobre la novela homónima de Sara García Iglesias	
1944	<i>Amok</i>	Antonio Momplet	Antonio Momplet. Colaborador Edwin Wallfisch	Sobre la novela homónima de Stefan Zweig	
1945	<i>Canaima / El dios del mal</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro	Sobre la novela homónima de Rómulo Gallegos	
1945	<i>Cantaclaro</i>	Julio Bracho,	Julio Bracho, Jesús Cárdenas y José Revueltas	Sobre la novela homónima de Rómulo Gallegos	
1945	<i>Pepita Jiménez</i>	Emilio Fernández	Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno	Sobre la novela homónima de Juan Valera	
1945	<i>Vértigo</i>	Antonio Momplet	Mauricio Magdaleno y Antonio Momplet	Sobre la novela <i>Alberta</i> de Pierre Benoit	
1945	<i>El desquite</i>	Roberto Ratti	Roberto Ratti y Nefatí Beltrán	Sobre la novela homónima de María de la Luz Perea y Esparza	
1945	<i>El que murió de amor</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta Diálogos: Carlos León	Sobre cuento homónimo de Teófilo Gauthier	
1945	<i>Amor de una vida</i>	Miguel Morayta	José Revueltas, Rafael M. Saavedra y Miguel Morayta	Sobre la novela homónima de Ladislao Bus Fekete	
1945	<i>El deseo</i>	Chano Urueta	Chano Urueta	Sobre la novela homónima de Hermann Sudermann	
1945	<i>Embrujo antillano</i>	Geza P. Polaty,	Geza P. Polaty, Mertín Domínguez, Egon Eis y Juan Orol	Sobre el cuento <i>La verguerita</i> de Ángel Lázaro	
1945	<i>Flor de un día</i>	Ramón Peón	Ramón Pereda	Sobre el drama homónimo de Francisco Camprodon	
1945	<i>Espinas de una flor</i>	Ramón Peón	Ramón Pereda	Sobre el drama homónimo de Francisco Camprodon	
1945	<i>Nuestros maridos</i>	Víctor Urruchúa	Víctor Urruchúa	Sobre la novela homónima de Julia Guzmán	
1945	<i>Flor de durazno</i>	Miguel Zacarías	Miguel Zacarías	Sobre la novela homónima de Hugo Wast	
1945	<i>El socio</i>	Roberto Gavaldón	Tito Davison y Chano Urueta	Sobre la novela homónima de Genaro Prieto	
1945	<i>Tu eres la luz</i>	Alejandro Gavaldón	Leopoldo Baeza y Aceves	Sobre el cuento homónimo de Luis Liró	
1946	<i>La otra</i>	Roberto Gavaldón	José Revueltas y Roberto Gavaldón	Sobre el cuento homónimo de Rian James	

1946	<i>Gran Casino</i>	Luis Buñuel	Mauricio Magdaleno	Sobre la novela <i>El rugido del paraíso</i> de Miguel Weber	
1946	<i>Rocamboles</i>	Ramón Peón	Ramón Pereda	Sobre la novela <i>Ponson Du Terrail</i> de Pierre Alexis	
1946	<i>La mujer de todos</i>	Julio Bracho	Mauricio Magdaleno, Julio Bracho y Antonio Momplet	Sobre la novela homónima de Robert Thoren.	
1946	<i>A la sombra de la fuente</i>	Roberto Gavaldón	Salvador Novo y José Revueltas	Sobre la novela <i>Winterser</i> de Maxwell Anderson	
1946	<i>Bel Ami (El buen mozo o la historia de una canalla)</i>	Antonio Momplet y José Díaz Morales	Francisco Navarro	Sobre la novela homónima de Guy de Maupassant	
1946	<i>Ramona</i>	Víctor Urruchúa	Lepondo Baeza y Aceves Diálogos: Tito Davison	Sobre la novela homónima de Helent Hunt Jackson	
1946	<i>El secreto de Juan Palomo</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta Diálogos: Rafael M. Saavedra	Sobre la novela homónima de Manuel Fernández y González	
1946	<i>Los siete niños de ecija</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta	Sobre la novela homónima de Manuel Fernández y González	
1946	<i>Sucedió en Jalisco (Los cristeros)</i>	Raúl de Anda	Raúl de Anda y Carlos Gaytán	Sobre la novela homónima de José Guadalupe de Anda	
1946	<i>Tabaré</i>	Luis Lezama	Luis Lezama	Sobre el poema dramático de Juan Zorrilla de San Martín	Versión sonora de la película homónima de 1917.
1946	<i>Festín de buitres</i>	Ramón Peón	Felipe Montoya	Sobre la novela <i>El gran galeoto</i> de José Echegaray	
1947	<i>El tigre de Jalisco</i>	René Cardona	Paulino Massip	Sobre novela <i>El bandido generoso</i> de Pedro Neyra y Pablo Sánchez Mora	
1947	<i>La Perla</i>	Emilio Fernández,	Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson Wagner	Sobre el cuento homónimo de John Steinbeck	
1947	<i>La diosa arrodillada</i>	Roberto Gavaldón	Alfonso B. Crevenna, Edmundo Báez, Tito Davison, José Revueltas y Roberto Gavaldón	Sobre el cuento homónimo de Ladislao Fodor	
1947	<i>Algo flota sobre el agua</i>	Alfredo B. Crevenna	Eduardo Pérez y Egon Eis	Sobre la novela de Lajos Silahy	
1947	<i>La carne manda</i>	Chano Urueta	Chano Urueta	Sobre la novela <i>La marchante</i> , de Mariano Azuela	
1947	<i>La casa de Troya</i>	Carlos Orellana,	Carlos Orellana, Egon Eis y Manuel Altolaquirre	Sobre la novela de Pérez Lugín	
1947	<i>La sin ventura</i>	Tito Davison	Mauricio Magdalena	Sobre la novela homónima de José María Carretero.	

1947	<i>Ángel o demonio</i>	Víctor Urruchúa	Víctor Urruchúa y José Giaccardi	Sobre la novela homónima de José Navarro Costabella	
1947	<i>Barrio de pasiones</i>	Alfonso Fernández Bustamante	Max Aub, Miguel Saikind y Adolfo Fernández Bustamante	Sobre el cuento <i>La mansa</i> de Fyodor Dostoievsky	
1947	<i>La bien pagada</i>	Alberto Gout	Alberto Gout	Sobre la novela homónima de José María Carretero	
1947	<i>La casa colorada</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta y Ángel Moya Sarmiento	Sobre la novela homónima de Ángel Moya Sarmiento	
1947	<i>La hermana impura</i>	Miguel Morayta	Leopoldo Baeza y Aceves	Sobre la novela homónima de José Manuel Puig	
1947	<i>Hermoso ideal</i>	Alejandro Galindo	Alejandro Galindo y Salvador Novo	Sobre la novela <i>Beau ideal de Percival</i> de Christopher CERN	
1947	<i>Soledad</i>	Miguel Zacarías	Miguel Zacarías y Edmundo Báez	Sobre la novela homónima de Silvia Guerrero	
1948	<i>Lola Casanova</i>	Matilde Landeta	Matilde Landeta y Enrique Cancino	Sobre la obra homónima de Francisco Rojas González	
1948	<i>Una mujer con pasado (La Venus azteca)</i>	Raphael J. Sevilla	Raphael J. Sevilla	Sobre la novela <i>La Venus azteca</i> de Ladislao López Negrete	
1948	<i>La Vorágine (Abismos de amor)</i>	Miguel Zacarías	Miguel Zacarías y Jesús Gorvas	Sobre la novela homónima de José Eustasio Rivera	
1948	<i>El gallero</i>	Emilio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel y Stella Inda	Sobre la novela homónima de Javier López Ferrer	
1949	<i>Rosenda</i>	Julio Bracho	Julio Bracho y Salvador Elizondo Pani	Sobre el cuento homónimo de José Rubén Romero	
1949	<i>La negra angustias</i>	Matilde Landeta	Matilde Landeta	Sobre la obra homónima de Francisco Rojas González	
1949	<i>Duelo en las montañas</i>	Emilio “El indio” Fernández	Emilio “El indio” Fernández y Mauricio Magdalena	Sobre la novela <i>Nido de hidalgos</i> de Iván Turgueniev	
1949	<i>Mujer de media noche</i>	Víctor Urruchúa	Víctor Urruchúa	Sobre la novela homónima de Alejandro Nuñez Alonso	
1949	<i>Las joyas del pecado</i>	Alfredo B. Crevenna	Edmundo Báez y Egon Eis	Sobre el cuento homónimo de Guy de Maupassant	
1949	<i>Dos pesos dejada (El padre desconocido)</i>	Joaquín Pardavé	Joaquín Pardavé	Sobre la novela <i>La prudencia</i> de A. Fernández de Villar	
1949	<i>Lluvia roja</i>	René Cardona	Mauricio Magdaleno	Sobre la novela homónima de Jesús Goytortua Santos	
1949	<i>La posesión</i>	Julio Bracho	Julio Bracho y María Luis Algarra	Sobre la novela <i>La parcela</i> de José López Portillo y Rojas	
1949	<i>Las puertas del presidio</i>	Emilio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel y Jesús Cárdenas	Sobre la novela <i>Los vivos muertos</i> de Eduardo Zamacois	

1949	<i>La venenosa</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta y Antonio de la Villa	Sobre la novela homónima de José María Carretero	
1949	<i>La virgen desnuda</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta y Pablo Morales	Sobre la novela de José María Carretero	
1949	<i>Un grito en la noche</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta y Ramón Pérez Peláez	Sobre la novela homónima de Pedro Mata	
1949	<i>La Mujer del puerto</i>	Emilio Gómez Muriel	Jesús Cárdenas, Emilio Gómez Muriel, Antonio Guzmán Aguilera y Raphael J. Sevilla	Sobre el cuento <i>Le Port</i> de Guy de Maupassant	

### De 1950 a 1959

Año	Película	Dirección	GUIÓN	Obra y Autor	Otra característica
1950	<i>Doña Perfecta</i>	Alejandro Galindo	Íñigo de Martino, Francisco de P. Cabrera, Alejandro Galindo y Gunther Gerszo	Sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós	
1950	<i>Por la puerta falsa</i>	Fernando de Fuentes	Mauricio Magdaleno	Sobre la novela <i>Campos Celis</i> de Mauricio Magdaleno.	
1950	<i>La loca de la casa</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira	Sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós	
1950	<i>Inmaculada</i>	Julio Bracho	Julio Bracho	Sobre la novela homónima de Catalina D'Erzell	
1950	<i>El grito de la carne</i>	Fernando Soler	Neftalí Beltrán y Fernando Soler	Sobre la novela <i>El epílogo</i> de Enrique Uthoff	
1950	<i>María de Montecristo</i>	Luis César Amadori	Gabriel Peña	Sobre el cuento <i>Montecristo's adventure</i> de Grisha Malinin	
1950	<i>Mi marido</i>	Jaime Salvador	Jaime Salvador	Sobre la novela homónima de José María Carretero	
1950	<i>Una mujer sin destino</i>	Jaime Salvador	Jaime Salvador	Sobre la novela homónima de Leonardo Blanco	
1950	<i>Para que la cuña apriete</i>	Rafael E. Portas	Rafael E. Portas y Max Aub	Sobre el cuento homónimo de Ladislao López Negrete	
1950	<i>Primero soy mexicano</i>	Joaquín Pardavé	Joaquín Pardavé	Sobre la novela <i>M'hijo el doitor</i> de Florencio Sánchez	
1950	<i>Crimen y castigo</i>	Fernando de Fuentes	Paulino Masip	Sobre la novela homónima de Fiódor Dostoievski	
1951	<i>La estatua de Carne</i>	Chano Urueta	Mauricio Magdaleno y Gregorio Walerstein	Sobre <i>La Gioconda</i> de Gabriel D'Annunzio	

1951	<i>Una mujer sin amor</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel sobre adaptación de Jaime Salvador Diálogos Adicionales: Rodolfo Usigli	Sobre la novela <i>Pedro y Juan</i> de Guy De Maupassant	
1951	<i>¡Mátenme porque me muero!</i>	Ismael Rodríguez	Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas	Sobre la novela <i>Espérame en Siberia, vida mía</i> de Enrique Jardiel Poncela	
1951	<i>La huella de unos labios</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro	Sobre el cuento <i>El cuello de la camisa</i> de William Irish.	
1951	<i>El mar y tú</i>	Emilio "El indio" Fernández	Mauricio Magdaleno y Emilio "El indio" Fernández	Sobre el poema <i>Marcial Ortega el costeño</i> de Servando Acuña R.	
1951	<i>Mi adorado salvaje</i>	Jaime Salvador	Jaime Salvador	Sobre novela homónima de M. Delly	
1951	<i>La noche es nuestra</i>	Fernando A. Rivero	Victoria Mora y Fernando A. Rivero	Sobre la novela <i>Irresponsables</i> de Pedro Mata	
1952	<i>Él</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel y Luis Alcoriza	Sobre la novela homónima de Mercedes Pinto	
1952	<i>Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Crusoe)</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel y Phillip Ansen Roll	Sobre la novela homónima de Daniel Defoe	Coproducción México/Estados Unidos
1952	<i>Eugenia Grandet</i>	Emilio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel, Julio Alejandro y Arduino Maiuri	Sobre la novela homónima de Honorato de Balzac	
1952	<i>La mentira</i>	Juan J. Ortega	Juan J. Ortega y José Revueltas	Sobre la novela homónima de Caridad Bravo Adams	
1952	<i>Ansiedad</i>	Miguel Zacarías	Miguel Zacarías	Sobre el cuento <i>El pañuelo</i> de Juan Timoneda	
1952	<i>El cuarto cerrado</i>	Chano Urueta	Jaime Salvador	Sobre la novela <i>El cuarto sellado</i> de Ignacio Gómez Dávila	
1952	<i>Ella, Lucifer y yo</i>	Miguel Morayta	Miguel Morayta	Sobre la novela <i>El amante invisible</i> de Alberto Insúa	
1952	<i>Misericordia</i>	Zacarías Gómez Urquiza	Zacarías Gómez Urquiza	Sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós	
1952	<i>Un divorcio</i>	Emilio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel y Julio Alejandro	Sobre la novela homónima de Paul Bourget	
1953	<i>Abismos de pasión</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel, Julio Alejandro y Arduino Dino Maiuri	Sobre la novela <i>Cumbres Borrascosas</i> de Emily Brontë	
1953	<i>Raíces</i>	Benito Alazraki	Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo, Jomi	Sobre cuentos ide <i>El diosero</i> de Francisco Rojas González	

			García Ascot y Fernando Espejo		
1953	<i>Camelia</i>	Roberto Gavaldón	Roberto Gavaldón, Edmundo Báez, Mauricio Wall y José Arenas Aguilar	Inspirada en <i>La dama de las camelias</i> de Alejandro Dumas	
1953	<i>Cuando vuelvas a mí</i>	José Baviera	José Baviera	Sobre la novela <i>Mar de pasiones</i> de María de la Luz Perea	
1953	<i>Romance de fieras</i>	Ismael Podríguez	Ismael Rodríguez y Carlos Orellana	Sobre la novela <i>Gabriela</i> de María Asunción Aiza Bandung	
1954	<i>El río y la muerte</i>	Luis Buñuel	Luis Alcoriza y Luis Buñuel	Sobre la novela <i>Muro blanco sobre roca negra</i> de Manuel Álvarez Acosta	
1954	<i>Sombra verde</i>	Roberto Gavaldón	Roberto Gavaldón, José Revueltas y Luis Alcoriza Diálogos Adicionales: Rafael García Travesi	Sobre la novela homónimas de Ramiro Torres Septién	
1954	<i>La mujer ajena</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú	Sobre la novela <i>Realidad</i> de Benito Pérez Galdós	
1954	<i>La calle de los amores</i>	Raphael J. Sevilla	Raphael J. Sevilla	Sobre la novela de Ladislao López Negrete	
1954	<i>La entrega</i>	Julián Soler	Ulises Petit de Murat y Tito Davison	Sobre la novela <i>Nada menos que todo un hombre</i> de Miguel Unamuno	
1954	<i>María la voz</i>	Julio Bracho	Jesús Cardenás y Julio Bracho	Sobre el cuento homónimo de Juan de la Cabada	
1954	<i>Pies de gato</i>	Rogelio A. González	Alfredo Varela y Rogelio A. González	Sobre la novela <i>Los bandidos de Río Frío</i> de Manuel Payno	
1954	<i>Pueblo, canto y esperanza</i>	Julián Soler, Alfredo B. Crevenna y Rogelio A. González	Gabriel Martínez Osante, Leonel Guillermo Prieto, Alfonso Patiño Gómez, Ladislao López Negrete, José Arenas Aguilar y Rogelio A. González	Sobre los cuentos <i>San Abul</i> de Félix Pita Podríguez, <i>El machete</i> de Julio Posada y <i>Tierra de plata y oro</i> de Ladislao López Negrete	
1954	<i>La rebelión de los colgados</i>	Emilio "El indio" Fernández y Alfredo B. Crevenna	Bruno Traven	Sobre la novela homónima de Bruno Traven	
1954	<i>El asesino X</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustrillo Oro y Antonio Helú	Sobre la novela <i>Honor y vida</i> de Alfredo del Diestro	
1954	<i>El joven Juárez</i>	Emilio Gómez Muriel	José Cárdenas y José Mancisidor	Sobre los libros <i>El verdadero Juárez</i> de Héctor Pérez Martínez, <i>Juárez y su México</i> de Ralph Roedor y <i>Las memorias</i> de Benito Juárez	
1954	<i>La justicia del coyote</i>	Joaquín Luis Romero	Jesús Franco, J. Masó y	Sobre novelas de José María Mallorquí	Coproducción

		Mearchent	J. Chamor		España/México
1954	<i>La vida no vale nada</i>	Rogelio A. González	Janet Alcoriza y Luis Alcoriza	Sobre los cuentos <i>Malva</i> y <i>Los amansadores</i> de Máximo Gorka	
1955	<i>Ensayo de un crimen</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel y Eduardo Ugarte	Sobre la novela homónima de Rodolfo Usigli	
1955	<i>Talpa</i>	Alfredo B. Crevenna	Edmundo Báez	Sobre el cuento homónimo de Juan Rulfo	
1955	<i>Canasta de cuentos mexicanos</i>	Julio Bracho	Carlos Ortigosa y Juan de la Cabada	Sobre el libro homónimo de Bruno Traven	
1955	<i>La carga de los rurales</i>	José Díaz Morales y Louis King	D. D. Beauchamp	Sobre la novela homónima de Freg Freiberger y William Tunerg	Coproducción México/Estados Unidos
1955	<i>Cuatro contra el imperio</i>	Jaime Salvador	Alfonso Patiño Gómez y Jaime Salvador	Sobre la novela <i>Los tres mosqueteros</i> de Alejandro Dumas	
1955	<i>La doncella de piedra</i>	Miguel M. Delgado	Ramón Pérez Peláez	Sobre la novela <i>Sobre la misma tierra</i> de Romúlo Gallegos	
1955	<i>Encrucijada</i>	Raphael J. Sevilla	Raphael J. Sevilla	Sobre la novela homónima de Ladislao López Negrete	
1955	<i>Feliz año amor mío</i>	Julio Demicheli	Julio Alejandro	Sobre la novela <i>Carta de un desconocido</i> de Stefan Zweig	
1955	<i>Llamas contra el viento</i>	Emilio Gómez Muriel	Edmundo Báez y Alfredo B. Crevenna	Sobre el poema <i>Canto a la vida profunda</i> de Porfirio Barba Jacob	
1955	<i>Locura pasional</i>	Tulio Demicheli	Tulio Demicheli	Sobre la novela <i>La sonata a Kreutzer</i> de León Tolstoi	
1955	<i>El médico de las locas</i>	Miguel Morayta	Carlos León, Óscar J. Brooks y Miguel Morayta	Sobre la novela homónima de Javier Montepin	
1955	<i>Mi desconocida esposa</i>	Alberto Gout	Alberto Gout y Edmundo Báez	Sobre la novela <i>La vida empieza a medía noche</i> de Luisa María Linares	
1955	<i>Orgullo de mujer</i>	Miguel M. Delgado	Ramón Pérez Peláez	Sobre la novela <i>El otro</i> de Caridad Bravo Adams	
1955	<i>Un vago sin oficio</i>	Zacarías Gómez Urquiza	Samuel Alazraqui	Sobre la novela <i>El periquillo Sarmiento</i> de José Fernández Lizardi	
1956	<i>Las aventuras de Pito Pérez</i>	Juan Bustillo Oro	Fernando de Fuentes Diálogos Adicionales: María Luisa Algarra y Juan Bustillo Oro	Sobre la novela <i>La vida inútil de Pito Pérez</i> de José Rubén Romero	
1956	<i>Los amantes</i>	Benito Alazraki	Francisco Rojas González, Benito Alazraki y Rafael García Travesí	Sobre novela homónima de Francisco Rojas González	
1956	<i>La muerte en este jardín</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel, Raymon Queneau y Luis Alcoriza	Sobre la novela homónima de José André Lacour	Coproducción México/Francia
1956	<i>Alma de acero</i>	Miguel Morayta	Antonio Moncell,	Sobre la novela <i>Los hermanos Corsos</i>	

			Sebastián Gabriel Rovira y Miguel Morayta	de Alejandro Dumas	
1956	<i>Cielito lindo</i>	Miguel M. Delgado	Ramón Pérez Peláez y Eduardo Galindo	Sobre la obra <i>Mientras la muerte llega</i> de Miguel N. Lira	
1956	<i>Una cita de amor</i>	Emilio “El indio” Fernández	Mauricio Magdaleno	Sobre la novela <i>El niño de la bola</i> de Pedro Antonio de Alarcón	
1956	<i>El fin de un Imperio</i>	Jaime Salvador	Jaime Salvador	Sobre la novela <i>Los tres Mosqueteros</i> de Alejandro Dumas	
1956	<i>Los tres mosqueteros... y medio</i>	Gilberto Martínez Solares	Gilberto Martínez Solares y Alejandro Verbitzky	Sobre la novela <i>Los tres Mosqueteros</i> de Alejandro Dumas	
1956	<i>Vainilla, bronce y morir (Una mujer más)</i>	Rogelio A. González	Rogelio A. González, Íñigo de Martino y Adolfo Torres Portillo	Sobre la novela homónima de Lilia Rosa	
1957	<i>Flor de mayo (Topolobampo)</i>	Roberto Gavaldón	Libertad Blasco Ibáñez, Íñigo de Martino, Julián Silvera y Edwin Blue	Sobre la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez	
1957	<i>Pulgarcito</i>	René Cardona	René Cardona y Adolfo Torres Portillo	Sobre el cuento homónimo de Charles Perrault	
1957	<i>Socios para la aventura</i>	Miguel Morayta	Alfredo Salazar y Miguel Morayta	Sobre la novela homónima de Luisa María Inares	
1957	<i>La venenosa</i>	Miguel Morayta	María Luisa Algarra y Miguel Morayta	Sobre la novela homónima de José María Carretero	Coproducción México/Argentina
1957	<i>El zarco</i>	Miguel M. Delgado	Eduardo Galindo	Sobre la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano	
1958	<i>Nazarín</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel y Julio Alejandro Supervisión de los diálogos: Emilio Carballido	Sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós	
1958	<i>El ataúd infernal</i>	Fernando Fernández	Valentín Gascón y Federico Curiel	Sobre la novela <i>El fistol del diablo</i> de Manuel Payno	Primera parte (de cuatro)
1958	<i>El fistol del diablo</i>	Fernando Fernández	Valentín Gascón y Federico Curiel	Sobre la novela <i>El fistol del diablo</i> de Manuel Payno	Segunda parte (de cuatro)
1958	<i>Juego diabólico</i>	Fernando Fernández	Valentín Gascón y Federico Curiel	Sobre la novela <i>El fistol del diablo</i> de Manuel Payno	Tercera parte (de cuatro)
1958	<i>Trampa fatal</i>	Fernando Fernández	Valentín Gascón y Federico Curiel	Sobre la novela <i>El fistol del diablo</i> de Manuel Payno	Cuarta parte (de cuatro)
1958	<i>La estrella vacía</i>	Emillio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel y Julio Alejandro	Sobre la novela homónima de Luis Spota	
1958	<i>Impaciencia del corazón</i>	Tito Davison	Tito Davison y Edmundo Báez	Sobre la novela homónima de Stefan Zweig	
1958	<i>¡Viva la soldadura!</i>	Miguel Contreras Torres	Manuel R. Ojeda y Miguel Contreras Torres	Sobre la novela <i>Pueblo en armas</i> de Miguel Contreras Torres	

1958	<i>Ochocientas leguas por el Amazonas (La Jangada)</i>	Emilio Gómez Muriel	Julio Alejandro, Jaime Salvador y Emilio Gómez Muriel	Sobre <i>La Jangada</i> de Julio Verne	
1958	<i>Pueblo en armas</i>	Miguel Contreras Torres	Manuel R. Ojeda y Miguel Contreras Torres	Sobre la novela homónima de Miguel Contreras Torres	
1958	<i>El vestido de novia</i>	Benito Alazraki	Julio Alejandro	Sobre el cuento homónimo de Guy de Maupassant	
1958	<i>Isla para dos</i>	Tito Davison	Tito Davison y Edmundo Báez	Sobre la novela homónima de José María Souvirón	
1958	<i>Los clarines del miedo</i>	Antonio Román	Antonio Román	Sobre la novela homónima de Ángel María de Lera	Coproducción México/España
1958	<i>El niño de las monjas</i>	Ignacio F. Iquino	Joaquina Algars, Luis Lucas y Juan Gallardo	Sobre la novela homónima de Juan López Núñez	Coproducción México/España
1959	<i>Macario</i>	Roberto Gavaldón	Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, sobre argumento de Bruno Traven	Sobre un cuento de los hermanos Grima	
1959	<i>El esqueleto de la señora Morales</i>	Rogelio A. González	Luis Alcoriza	Sobre la novela <i>El misterio de Islington</i> de Arthur Machen	
1959	<i>El último mexicano</i>	Juan Bustillo Oro	Juan Bustillo Oro y Antonio Helú	Sobre la novela <i>The Headless Horseman</i> de Thomas Mayne Reid	
1959	<i>Yo pecador</i>	Alfonso Corona Blake	Eduardo Enrique Ríos y Fernando Galiana	Sobre el libro autobiográfico <i>Yo pecador</i> de José Mojica	
1959	<i>Sonatas (aventuras del Marques de Bradomín)</i>	Juan Antonio Bardem	Juan Antonio Bardem Colaboradores en México Juan de la Cabada y José Revueltas	Sobre la novela de Ramón del Valle Inclán	Coproducción México/España
1959	<i>Caperucita roja</i>	Roberto Rodríguez	Fernando Morales Ortiz, Rafael Garcia Travesí y Ricardo Garibay	Sobre el cuento de Charles Perrault	
1959	<i>Los ambiciosos / La fièvre monte á El Pao</i>	Luis Buñuel	Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat y Henry Castillou Diálogos: Louis Sapin (versión francesa) y Luis González de León (supervisor versión mexicana)	Sobre la novela <i>La fièvre monte á El Pao</i> de Henry Castillou	Coproducción México/Francia
1959	<i>Cantar de los cantares</i>	Manuel Altolaguirre	Manuel Altolaguirre	Sobre textos de Fray Luis de León (cantos I a VII)	

## De 1960 a 1969

Año	Película	Dirección	GUIÓN	Obra y Autor	Otra característica
1960	<i>La sombra del caudillo</i>	Julio Bracho	Julio Bracho y Jesús Cárdenas	Sobre la novela homónima de Martín Luis Guzmán	
1960	<i>Simitrio</i>	Emilio Gómez Muriel	Juan de la Cabada, Jesús Cardenas y Emilio Gómez Muriel	Sobre el cuento homónimo de Tomás Córdova	
1960	<i>La joven /The young one</i>	Luis Buñuel	Hugo Butler y Luis Buñuel	Sobre el cuento de <i>Travelin Man</i> de Meter Mathiessen	Coproducción Francia/México
1960	<i>La hermana blanca</i>	Tito Davison	Tito Davison y Edmundo Báez	Sobre la novela <i>The withe sister</i> de Francis Marion Crawford	
1960	<i>Azahares rojos</i>	Alfredo B. Crevenna	Julio Alejandro y Edmundo Báez	Sobre la novela <i>Mi mujer es una frívola</i> de José María Carretero	
1960	<i>El aviador fenómeno</i>	Fernando Cortés	Fernando Galiana y Fernando Cortés	Inspirado en la novela <i>El club de los suicidas</i> de Robert Louis Stevenson.	
1960	<i>El malvado Caravel</i>	Rafael Baledón	Carlos Enrique Taboada y Alfredo Ruanota	Sobre la novela de Wenceslao Fernández	
1960	<i>El gato con botas</i>	Roberto Rodríguez	Sergio Magaña y Roberto Rodríguez	Sobre el cuento de Charles Perrault	
1960	<i>Dios sabrá juzgarnos</i>	Fernando Cortés	Julio Bracho, Cortés y José María Fernández Unsain	Sobre la historia <i>Condenado</i> de Sydney T. Bruckner	
1960	<i>Y dios la llamó Tierra</i>	Carlos Toussaint	José Luis Celis y Carlos Toussaint	Sobre el libro <i>Cuando Cárdenas nos dio la tierra</i> de Roberto Blanco Moheno	
1961	<i>Rosa blanca</i>	Roberto Gavaldón	Phil Stevenson, Emilio Carballido y Roberto Gavaldón	Sobre el cuento homónimo de Bruno Traven	
1961	<i>Ánimas Trujano (El hombre importante)</i>	Ismael Rodríguez	Ismael Rodríguez (Vicente Oroná Brillas, sin crédito) con la colaboración de Ricardo Garibay	Sobre la novela <i>La mayordoma</i> de Rogelio Barriga Rivas	
1961	<i>Los falsos héroes (antes Los hijos del dinero)</i>	Carlos Toussaint	Alberto Ramírez de Aguilar, Carlos Ravelo y Carlos Toussaint	Sobre la novela homónima de Alberto Ramírez de Aguilar	
1961	<i>Dos años de vacaciones</i>	Emilio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel y Jaime García Herranz	Sobre la novela de Julio Verne	Coproducción México/España
1962	<i>El amor de los amores</i>	Juan de Orduña	Manuel Tamayo	Sobre la novela de Ricardo León	
1962	<i>Corazón de niño (antes</i>	Julio Bracho	Julio Bracho y José María	Sobre la novela <i>Corazón</i> de Edmundo D'	

	<i>Diario de un niño</i>		Fernández de Unsaín	Amicis	
1962	<i>Días de otoño</i>	Roberto Gavaldón	Julio Alejandro y Emilio Carballido	Sobre el cuento <i>Frustration</i> de Bruno Traven	
1962	<i>Los mediocres</i>	Servando González	Servando González, Raúl Portillo, Gisela, Neiman, Richard Posner y Alfonso Chavira	Sobre el libro <i>El hombre mediocre</i> de José Ingenieros	
1963	<i>El hombre de papel</i>	Ismael Rodríguez	Ismael Rodríguez	Sobre el libro <i>El billete</i> de Luis Spota	
1963	<i>Historia de un canalla</i> (antes <i>El precio del pecado</i> ) de la serie <i>El Jurado resuelve</i>	Julio Bracho	José María Fernández Unsaín y Julio Bracho	Sobre el libro <i>El jurado resuelve</i> del licenciado Federico Sodi	
1963	<i>He matado a un hombre</i> de la serie <i>El Jurado resuelve</i>	Julio Bracho	José María Fernández Unsaín y Julio Bracho	Sobre el libro <i>El jurado resuelve</i> del licenciado Federico Sodi	
1963	<i>Amor de adolescente o Desnudos artísticos</i> de la serie <i>El Jurado resuelve</i>	Julio Bracho	José María Fernández Unsaín y Julio Bracho	Sobre el libro <i>El jurado resuelve</i> del licenciado Federico Sodi	
1963	<i>Adorada enemiga</i>	René Cardona Jr.	René Cardona Jr.	Sobre la novela de Arturo Suárez	Coproducción Colombia/México
1963	<i>Amor y sexo (Safo)</i>	Luis Alcoriza	Fernando Galiana y Julio Porter	Inspirados por la novela <i>Safo</i> de Alphonse Daudet	
1963	<i>El asesino de tontos/ The Fol. Filler</i>	Servando González	Morton Fine y David Friedkin	Sobre la novela de Helen Eustis	Coproducción México/Estados Unidos
1964	<i>El último cartucho</i>	Zacarías Gómez Urquiza	Felipe Mier Miranda y Gómez Urquiza	Sobre la novela <i>Astucia, los Hermanos de la hoja</i> de Luis G. Inclán	
1964	<i>El raspado</i>	René Cardona Jr.	Aquiles Nazca	Sobre la novela de José Izquierdo	Coproducción Venezuela/México
1964	<i>Cada voz lleva su angustia</i>	Julio Bracho	Julio Bracho y Alejandro Cotto, con la colaboración de Bernardo Romero P. y Fernando Laverde	Sobre la novela de Jaime Ibáñez	Coproducción Colombia/México
1964	<i>Viento negro</i>	Servando González	Rafael García Travesí y Servando González	Sobre la novela <i>El muro y la trocha</i> de Nino Martín	
1964	<i>Marcelo y María</i>	Gilberto Martínez Solares	Gilberto Martínez Solares	Sobre la novela <i>Dafnis y Cloe</i> de Apuleyo	
1964	<i>La fórmula secreta</i> (1964)	Rubén Gámez	Rubén Gámez	Con textos de Juan Rulfo dichos por Jaime Sabines	
1964	<i>En este pueblo no hay ladrones</i>	Alberto Isaac	Alberto Isaac y Emilio García Riera	Sobre el cuento homónimo de Gabriel García Márquez	
1964	<i>Viento distante (Los niños)</i>	Salomón Láiter	Salomón Láiter	Sobre cuentos de José Emilio Pacheco	

	película compuesta por tres medimetros: <i>En el parque hondo</i>				
	<i>Tarde de agosto</i>	Manuel Michel	Manuel Michel	Sobre cuentos de José Emilio Pacheco	
	<i>Encuentro</i>	Sergio Véjar	Sergio Magaña y Sergio Véjar		
1964	<i>Amelia</i>	Juan Guerrero	Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Juan Guerrero	Sobre un cuento de Juan García Ponce	
1965	<i>Amor, amor, amor</i> conformado por cinco medimetros: <i>Las dos Elenas</i>	José Luis Ibañez	Carlos Fuentes	Sobre un cuento de Carlos Fuentes	
	<i>Lola de mi vida</i>	Miguel Barbachano Ponce	Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez y Miguel Barbachano Ponce. Sobre argumento de Carlos A. Figueroa	Sobre un relato de Juan de la Cabada	
	<i>La Sunamita</i>	Héctor Mendoza	Juan García Ponce, Inés Arredondo y Héctor Mendoza	Sobre cuento homónimo de Inés Arredondo	
	<i>Tajimara</i>	Juan José Gurrola	Juan José Gurrola y Juan García Ponce	Sobre cuento homónimo de Juan García Ponce	
	<i>Un Alma Pura</i>	Juan Ibañez	Carlos Fuentes, Juan Ibañez	Sobre cuento homónimo de Carlos Fuentes incluido en su libro <i>Cantar De Ciegos</i>	
1965	<i>Una mujer sin precio</i>	Alfredo B. Crevenna	Josefina Vicens	Sobre la novela <i>La bien pagada</i> de José María Carretero	
1966	<i>Pedro Páramo</i>	Carlos Velo	Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce	Sobre la novela homónima de Juan Rulfo	
1966	<i>La mujer de a seis litros</i>	Rogelio A. González	Ricardo Garibay	Sobre los cuentos: <i>La mujer de a seis litros</i> de Guy de Maupassant, <i>Abismo</i> de Leónidas Andréiev y <i>Silesio Santo</i> de Ricardo Garibay	
1966	<i>Domingo salvaje</i>	Francisco del Villar	Emilio Carballido y Francisco del Villar	Sobre la novela <i>Savage Holiday</i> de Richard Wright	
1966	<i>El derecho de nacer</i>	Tito Davison	Edmundo Báez y Davison	Sobre la novela homónima de Félix B. Cagnet	
1966	<i>Despedida de casada</i>	Juan de Orduña	Fernando Galiana	Sobre la novela <i>Lío de matrimonios</i> de José Navarro Carrión	Coproducción México/España
1966	<i>El cuarto chino/ The</i>	Albert Zugsmith	Albert Zugsmith	Sobre la novela de Vivian Connell	Coproducción

	<i>Chinese room</i>				México/Estados Unidos
1966	<i>Patrulla de valientes</i>	Sergio Véjar	Fernando Galiana	Inspirada en la novela <i>Los tres mosqueteros</i> de Alejandro Dumas	
1967	<i>Juego de mentiras</i>	Archibaldo Burns	Archibaldo Burns	Sobre el cuento <i>El árbol</i> de Elena Garro	
1967	<i>Las visitaciones del diablo</i>	Alberto Isaac	Alberto Isaac	Sobre la novela homónima de Emilio Carballido	
1967	<i>El ídolo de los orígenes</i>	Enrique Carreón	Luis Moreno y Enrique Carreón	Sobre el cuento <i>El ídolo de las Cícladas</i> de Julio Cortázar	
1967	<i>Mujeres, mujeres, mujeres</i>	José Díaz Morales	José Díaz Morales y Alfredo Varela Jr.	Sobre los cuentos <i>El trikini colorado</i> y <i>El imponente</i> de Raúl Zenteno y José Díaz Morales y <i>Amor y yoga</i> de Alfredo Varela Jr.	
1967	<i>Un arma de dos filos/ Shark</i>	Samuel Fuller	Fuller y Ken Hughes	Sobre la novela <i>His Bones are coral</i> de Víctor Manning	Coproducción México/Estados Unidos
1967	<i>La bataille de san Sebastián / I cannoni di San Sebastián/ Los cañones de San Sebastián</i>	Henri Verneuil	Serge Ganz, Miguel Morayta y Ennio De Concini	Sobre la novela <i>A wall for San Sebastián</i> de William Barby Flaherty, S.J.	Coproducción Francia/México/Italia
1967	<i>Mariana</i>	Juan Guerrero	Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Guerrero	Sobre un cuento de Inés Arredondo	
1967	<i>Pacto diabólico</i>	Jaime Salvador	Ramón Obón Jr y Adolfo Torres Portillo	Sobre la novela <i>The strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> de Robert Louis Stevenson	
1967	<i>Corazón salvaje</i>	Tito Davison	Edmundo Báez y Tito Davison	Sobre la novela homónima de Caridad Bravo Adams	Coproducción México/Argentina
1967	<i>El amor y esas cosas</i>	José Díaz Morales	Alfredo Varela Jr y Díaz Morales	Sobre el primer episodio <i>Un adulterio moral</i> de un cuento de Raúl Zenteno	
1967	<i>El rapaz/Le rapace</i>	José Giovanni	José Giovanni	Sobre la novela de John Garrick	Coproducción Francia/México/Italia
1968	<i>Los recuerdos del porvenir</i>	Arturo Ripstein	Julio Alejandro y Arturo Ripstein	Sobre la novela homónima de Elena Garro	
1968	<i>Las aventuras de Juliancito</i>	Alberto Mariscal	Rafael García Travesí	Sobre la novela <i>Las aventuras de Tom Sawyer</i> de Mark Twain	
1968	<i>Santa</i>	Emilio Gómez Muriel	Emilio Gómez Muriel y Julio Alejandro	Sobre la novela homónima de Federico Gamboa	
1968	<i>Serenata macabra / House of Evil (antes La mansión del mal o Mansión maldita)</i>	Juan Ibáñez	Jack Hill y Luis Enrique Vergara	Inspirados por <i>The fall of the House of Usher</i> de Edgar Allan Poe	Coproducción México/Estados Unidos

1968	<i>Suave patria</i>	Antonio Fernández	Erick del Castillo	Sobre el poema <i>Suave Patria</i> de Ramón López Velarde	
1968	<i>El club de los suicidas</i>	Rogelio A. González	Miriam Salinas y Mónica Salinas	Sobre el cuento homónimo de Robert Louis Stevenson	
1968	<i>Cuernos debajo de la cama</i>	Ismael Rodríguez	Ismael Rodríguez Colaboradores Pedro de Urdimalas y Mario Hernández	Inspirado por un cuento de Fiódor Dostoievski	
1968	<i>Narda o el verano</i>	Juan Guerrero	Juan Guerrero	Sobre el cuento homónimo de Salvador Elizondo	
1968	<i>Robinson Crusoe</i>	René Cardona Jr.	Mario A. Zacarías y René Cardona Jr.	Sobre la novela homónima de Daniel Defoe	
1968	<i>Al rojo vivo</i>	Gilberto Gazcón	Gilberto Gazcón y Emilio Carballido sobre argumento del primero	Versión modificada de la novela <i>Una tragedia americana</i> de Teodoro Dreiser	
1968	<i>Entre dos mundos</i>	Gherardo Garza Fausti	Gherardo Garza Fausti	Sobre la novela <i>Demian</i> de Herman Hesse	
1969	<i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	Roberto Gavaldón	Roberto Gavaldón y Edmundo Báez	Sobre la novela homónima de José Rubén Romero	
1969	<i>Las figuras de arena</i>	Roberto Gavaldón	Hugo Argüelles y Roberto Gavaldón	Sobre la novela de Hugo Butler	
1969	<i>Paradiso</i>	Luis Alcoriza	Luis Alcoriza	Sobre la novela homónima de José Lezama Lima	
1969	<i>La mentira</i>	Emilio Gómez Muriel	Juan Andrés Bueno y Emilio Gómez Muriel	Sobre la novela de Caridad Bravo Adams	
1969	<i>Flor de durazno</i>	Emilio Gómez Muriel	Alfredo Ruanota	Sobre la novela homónima de Hugo Wast	
1969	<i>Espérame en Siberia vida mía</i>	René Cardona Jr.	René Cardona Jr.	Sobre la novela de Enrique Jardiel Pondela	
1969	<i>La hora de los niños</i>	Arturo Ripstein	Arturo Ripstein y Pedro F. Miret	Sobre el cuento <i>El narrador</i> de Pedro F. Miret	
1969	<i>La sangre enemiga</i>	Rogelio A. González	Rogelio A. González	Sobre una novela de Luis Spota	
1969	<i>Anita de Montemar (Ave sin nido)</i>	Manuel Zeceña Diéguez	Manuel Zeceña Diéguez	Sobre la novela homónima de Leandro Blanco	Coproducción México/ Guatemala

### De 1970 a 1979

Año	Película	Dirección	GUIÓN	Obra y Autor	Otra característica
1970	<i>Reed: México insurgente</i>	Paul Leduc	Juan Tovar y Paul Leduc	Sobre el libro <i>México insurgente</i> de John	

			Colaborador: Emilio Carballido	Reed	
1970	<i>Jesús nuestro Señor</i>	Miguel Zacarías	Miguel y Alfredo Zacarías	Basado en los cuatro santos Evangelios	
1970	<i>Sucedió en Jalisco</i>	Raúl de Anda	Raúl de Anda	Sobre la novela <i>Pensativa</i> de Jesús Goytortúa Santos	
1971	<i>Los cachorros</i>	Jorge Fons	Jorge Fons, Eduardo Lujan y José Emilio Pacheco	Sobre la novela homónima de Mario Vargas Llosa	
1971	<i>Nadie te querrá como yo</i>	Carlos Lozano Dana	Carlos Lozano Dana y Luciana de Cabarga	Sobre el cuento <i>Orden de vivir</i> de Martín de Elissalde	
1971	<i>Victoria</i>	José Luis Ibáñez	José Luis Ibáñez Guión técnico Jorge Fons	Sobre la novela <i>Washintog Square</i> de Henry James	
1971	<i>Muñeca reina</i>	Sergio Olhovich	Sergio Olhovich y Eduardo Luján	Sobre un cuento de Carlos Fuentes	
1971	<i>La mansión de la locura</i>	Juan López Moctezuma	Juan López Moctezuma y Carlos Illescas Textos adicionales Gabriel Weiss	Sobre el cuento <i>El sistema del doctor Alquitrán y del profesor Pluma</i> de Edgar Allan Poe	
1971	<i>María</i>	Tito Davison	Edmundo Báez y Tito Davison	Sobre la novela homónima de Jorge Isaacs	
1971	<i>La isla encantada o Robinson Crusoe y Viernes en la isla encantada</i>	René Cardona Jr.	Mario A. Zacarías y René Cardona Jr.	Sobre la novela <i>Robinson Crusoe</i> de Daniel Defoe	
1972	<i>El rincón de las vírgenes</i>	Alberto Isaac	Alberto Isaac	Sobre los cuentos <i>Anacleto Morones</i> y <i>En el día del derrumbe</i> de Juan Rulfo	
1972	<i>Crónica de un amor</i>	Toni Sbert	Toni Sbert y Arturo Roseblueth	Inspirada en la novela <i>La dama de las camelias</i> de Alejandro Dumas	
1972	<i>El impotente</i>	José Díaz Morales	Alfredo Varela Jr. y José A. Toledo	Sobre la historia <i>Talking about sex</i> de William Monroe	
1972	<i>Cuando quiero llorar no lloro</i>	Mauricio Walerstein	Román Chalbaud y Mauricio Walerstein	Sobre la novela de Miguel Otero Silva	Coproducción Venezuela/México
1972	<i>El primer amor</i>	José Díaz Morales	Francisco Cavazos y José A. Toledo	Sobre la novela de Iván Turguéniev	
1972	<i>El señor de Osanto</i>	Jaime Humberto Hermsillo	José de la Colina y Jaime Humberto Hermsillo	Sobre la novela <i>Master of Ballantrae</i> de Robert Louis Stevenson	
1972	<i>Cinco mil dólares de recompensa</i>	Jorge Fons	Arturo Ripstein	Sobre una novela de Ralph Barby	
1972	<i>Mujercitas</i>	José Díaz Morales	Francisco Cavazos y José A. de Toledo	Inspirada en la novela <i>Little Women</i> de Louisa May Alcott	
1972	<i>Satanás de todos los horrores</i>	Julián Soler	Alfredo Ruanova	Sobre el cuento <i>La caída de la casa de Usher</i> de Edgar Allan Poe	
1972	<i>El hombre y la bestia</i>	Julián Soler	Alfredo Ruanova	Sobre la novela de Robert Louis Stevenson	

1972	<i>La magia</i>	René Rebetez	René Rebetez	Basado parcialmente en el <i>Popol Vuh</i>	
1973	<i>Calzonzín inspector</i>	Alfonso Arau	Alfonso Arau, Juan de la Cabada, Héctor Ortega y Eduardo del Río <i>Rius</i>	Sobre <i>El inspector</i> de Nicolás Gogol	También inspirada en la historieta gráfica <i>Los supermachos</i> de <i>Rius</i>
1973	<i>Juan Pérez Jolote</i>	Archibaldo Burns	Archibaldo Burns	Sobre la novela homónima de Ricardo Pozas	
1973	<i>El amor tiene cara de mujer</i>	Tito Davison	Edmundo Báez y Tito Davison	Sobre la novela de Nené Cascallar	
1973	<i>La isla de los hombres solos</i>	René Cardona	René Cardona, René Cardona Jr. e Ícaro Cisneros	Sobre la novela de José León Sánchez	
1973	<i>El nacimiento de un guerrillero (antes Los años duros y Los bandidos)</i>	Gabriel Retes	Gabriel Retes Diálogos adicionales: Pilar Campesino	Sobre el libro <i>Los años duros</i> de Jesús Díaz	
1973	<i>Landrú</i>	Juan José Gurrola	Juan José Gurrola	Sobre un texto de Alfonso Reyes	
1974	<i>No oyes ladrar los perros? /N'entends-tu pas aboyer les chiens</i>	François Reinchebach	Carlos Fuentes Adaptación Jacqueline Lefèvre, Noel Howard y François Reichenbach	Inspirada en el cuento homónimo de Juan Rulfo	Coproducción México/Francia
1974	<i>La lucha con la pantera</i>	Alberto Bojórquez	Alberto Bojórquez	Sobre el libro homónimo de José de la Colina	
1974	<i>La ley del monte</i>	Alberto Mariscal	Rafael García Travesí	Sobre la novela <i>El niño de la bola</i> de Pedro Antonio de Alarcón	
1974	<i>Don Herculano enamorado (antes La mujer del prójimo)</i>	Mario Hernández	Antonio Aguilar y Mario Hernández	Inspirada en la novela <i>El sombrero de tres picos</i> de Pedro Antonio de Alarcón	
1974	<i>Viaje fantástico en globo</i>	René Cardona Jr.	Antonio Orellana, Mario A. Zacarías y René Cardona Jr.	Sobre la novela <i>Cinco semanas en globo</i> de Julio Verne	
1975	<i>Maten al león</i>	José Estrada	José Estrada	Sobre la novela homónima de Jorge Iburgüengoitia	
1975	<i>El Apando</i>	Felipe Cazals	José Revueltas y José Agustín	Sobre la novela homónima de José Revueltas	
1975	<i>Chin Chin El Teporocho</i>	Gabriel Retes	Pilar Retes	Sobre la novela homónima de Armando Ramírez	
1975	<i>Actas de Marusia</i>	Miguel Littín	Miguel Littín	Sobre la novela homónima de Patricio Mans	
1975	<i>Supervivientes de los Andes</i>	René Cardona	René Cardona	Sobre el libro homónimo de Clay Blair Jr.	
1975	<i>Coronación</i>	Sergio Olhovich	Servio Olhovich y	Sobre la novela homónima de José	

			Eduardo Luján	Donoso	
1975	<i>El hombre de los hongos</i>	Roberto Gavaldón	Emilio Carballido, Tito Davison y Roberto Gavaldón	Sobre la novela homónima de Sergio Galindo	
1975	<i>El hechizo del pantano (antes, La mariposa del estero)</i>	Fernando Almada	Gustavo Bravo Ahuja, Fernando Almada y Carlos Valdemar	Sobre el relato <i>La mariposa del estero</i> de Enrique López Rivera, basado en un cuento de origen náhuatl	Coproducción México/Belice
1975	<i>El reventón</i>	Archibaldo Burns	Archibaldo Burns	Sobre la novela <i>Cuando los perros viajan a Cuernavaca</i> de Jesús Camacho Morales	
1975	<i>El infierno tan temido</i>	Rafael Montero	José Cuesta y Rafael Montero	Sobre un cuento de Juan Carlos Onetti	
1976	<i>Los albañiles</i>	Jorge Fons	Luis Carrión, Jorge Fons y Vicente Leñero	Sobre la novela homónima –y obra teatral- de Vicente Leñero	
1976	<i>Los de abajo</i>	Servando González	Servando González y Vicente Leñero	Sobre la novela homónima de Mariano Azuela	
1976	<i>El Viaje</i>	Jomi García Ascot	Jomi García Ascot y Emilio García Riera	Sobre el cuento <i>Me esperan en Egipto</i> de Sergio Galindo	
1976	<i>Pedro Páramo / El Hombre De La Media Luna</i>	José Bolaños	José Bolaños y Juan Rulfo (este sin crédito)	Sobre novela homónima de Juan Rulfo	
1976	<i>Balún Canán</i>	Benito Alazraki	Benito Alazraki	Sobre la novela de Rosario Castellanos	
1976	<i>El mar</i>	Juan Manuel Torres	Eduardo Luján y Juan Manuel Torres	Sobre un cuento de Juan Manuel Torres	
1976	<i>¡Tintorera!</i>	René Cardona Jr.	René Cardona Jr.	Sobre la novela homónima de Ramón Bravo	
1976	<i>El mexicano</i>	Mario Hernández	Julio Alejandro	Sobre el cuento homónimo de Jack London	
1976	<i>La plaza de Puerto Santo</i>	Toni Sbert	Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido	Sobre la novela homónima de Luisa Josefina Hernández	
1976	<i>Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos</i>	Gilberto Macedo	Gilberto Macedo	Sobre la novela <i>O Guaraní</i> de José Alentar	
1976	<i>Xoxontla, tierra que arde</i>	Alberto Mariscal	Federico Serrano, Francisco Serrano y Alberto Mariscal	Sobre la novela homónima de Ángel Calvo de la Torre	
1977	<i>Naufragio</i>	Jaime Humberto Hermsillo	Jaime Humberto Hermsillo y José de la Colina	Inspirado en el cuento <i>Mañana</i> De Joseph Conrad	
1977	<i>El lugar sin límites</i>	Arturo Ripstein	Arturo Ripstein con la colaboración de Manuel Puig (sin crédito), José Emilio Pacheco, Cristina	Sobre la novela homónima de José Donoso	

			Pacheco y Carlos Castañón		
1977	<i>Deseos</i>	Rafael Corkidi	Rafael Corkidi y Carlos Illescas	Sobre la novela <i>Al filo del agua</i> de Agustín Yáñez	
1977	<i>Llovizna</i>	Sergio Olhovich	Sergio Olhovich	Sobre un cuento homónimo de Juan de la Cabada	
1977	<i>Acto de posesión</i>	Javier Aguirre	Javier Aguirre y Antonio Nieto	Sobre la novela <i>Las dos madres</i> de Miguel de Unamuno	Coproducción México/España
1977	<i>El complot mongol</i>	Antonio Eceiza	Antonio Eceiza y Tomás Pérez Turrent	Sobre la novela homónima de Rafael Bernal	
1977	<i>La leyenda de Rodrigo</i>	Julián Pablo	Julio Alejandro y Julián Pablo	Sobre el relato homónimo de Teofilo Gautier	
1977	<i>Las noches de Paloma</i>	Alberto Isaac	Francisco Sánchez	Sobre el cuento <i>La boda del rey de Garbe</i> de Boccaccio	
1977	<i>Picardía mexicana</i>	Abel Salazar	Pedro de Urdimalas, Federico Curiel y Julio Porter	Sobre el libro homónimo de Armando Jiménez	
1977	<i>El recurso del método (Viva el dictador)/Le recours de la méthode</i>	Miguel Littín	Miguel Littín, Jaime Augusto Shelly y Regis Debray	Sobre la novela homónima de Alejo Carpentier	Coproducción México/Cuba/Francia
1978	<i>Ratero</i>	Ismael Rodríguez	Ismael Rodríguez, Julio Pórter y Alejandro Galindo	Sobre el cuento homónimo de Armando Ramírez	
1978	<i>Cadena perpetua</i>	Arturo Ripstein	Vicente Leñero y Arturo Ripstein	Sobre la novela <i>Lo de antes</i> de Luis Spota	
1978	<i>Estas ruinas que ves</i>	Julián Pastor	Jorge Patiño	Sobre la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia	
1978	<i>El año de la peste</i>	Felipe Cazals	Gabriel García Márquez y Juan Antonio Brennam. Diálogos José Agustín	Sobre la novela <i>Diario del año de la peste</i> de Daniel Defoe	
1978	<i>En la trampa</i>	Raúl Araiza	Luis Alcoriza	Sobre el libro <i>El varón domado</i> de Esther Vilar	
1978	<i>Las grandes aguas</i>	Servando González	Vicente Leñero y Servando González	Sobre la novela homónima de Luis Spota	
1978	<i>Los hijos de Sánchez (The children of the Sanchez)</i>	Hall Bartlet	Cesare Zavattini y Hal Bartlet	Sobre el libro homónimo de Oscar Lewis	Coproducción México/Estados Unidos
1978	<i>Ora sí ¡tenemos que ganar!</i>	Raúl Kamffer	Leonor Álvarez y Raúl Kamkker	Sobre cuentos de Ricardo Flores Magón	
1978	<i>El rediezcubrimiento de México</i>	Fernando Cortés	Joaquín Cobos, Miguel Rubio, Pancho Córdova y Fernando Cortés	Sobre la novela homónima de Marco Antonio Almazán	Coproducción México/España

1978	<i>La sucesión</i>	Alfredo Gurrola	Jorge Patiño, Honorato Magaloni y Alfredo Gurrola	Sobre el cuento <i>El mártir</i> de Jorge Patiño	
1979	<i>Oficio de tinieblas</i>	Archibaldo Burns	Archibaldo Burns	Sobre la novela homónima de Rosario Castellanos	
1979	<i>A paso de cojo</i>	Luis Alcoriza	Luis Alcoriza	Sobre la novela <i>Arre Mosés</i> de Eduardo Valdivia	
1979	<i>Cosa fácil</i>	Alfredo Gurrola	Paco Ignacio Taibo II	Sobre la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II	
1979	<i>Días de combate</i>	Alfredo Gurrola	Jorge Patiño y Paco Ignacio Taibo II	Sobre la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II	
1979	<i>El infierno de todos tan temido</i>	Sergio Olhovich	Luis Carrión, Jorge Fons, Sergio Olhovich y Mario Sánchez	Sobre la novela homónima de Luis Carrión	
1979	<i>La madre</i>	Felipe Casanova y Ángel Madrigal	---	Sobre la novela homónima de Máximo Gorka en adaptación de Bertolt Brecht	
1979	<i>Naná</i>	José Bolaños y Rafael Baledón	Irma Serrano	Sobre la novela homónima de Emilio Zolá	
1979	<i>Los Triunfadores</i>	Javier Durán	Mario Hernández y Antonio Aguilar	Sobre la novela <i>Las jiras</i> de Federico Arana	
1979	<i>La viuda de Montiel</i>	Miguel Littín	Miguel Littín y José Agustín	Sobre el cuento homónimo de Gabriel García Márquez	Coproducción México/Colombia/Venezuela/Cuba

### De 1980 a 1989

<b>Año</b>	<b>Película</b>	<b>Dirección</b>	<b>GUIÓN</b>	<b>Obra y Autor</b>	<b>Otra característica</b>
1980	<i>Misterio / Estudio Q</i>	Marcela Fernández Violante	Vicente Leñero y Marcela Fernández Violante	Sobre la novela <i>Estudio Q</i> de Vicente Leñero	
1980	<i>La seducción</i>	Arturo Ripstein	Arturo Ripstein	Sobre relato de Heinrich Von Kleist	
1980	<i>¡Qué viva Tepito!</i>	Mario Hernández	Xavier Robles	Sobre la obra <i>Una muerte en la familia Sánchez</i> de Oscar Lewis	
1980	<i>Mundo mágico</i>	Alejandro Tavera, Raúl Zermeño y Luis Mandoki	Benito Alazraki	Sobre cuentos de <i>El diosero</i> de Francisco Rojas González	
1980	<i>Picardía mexicana 2</i>	Rafael Villaseñor	Rafael Villaseñor y Adolfo Torres Portillo	Sobre el libro homónimo de Armando Jiménez	
1980	<i>El sexólogo</i>	Luis María Delgado	Jesús Rodríguez y Luis María Delgado	Sobre la novela <i>Memorias de un visitador médico</i> de José de Lugo	Coproducción México/España
1981	<i>Rastro de muerte</i>	Arturo Ripstein	Arturo Ripstein	Sobre historia de Mercedes Manero	

1981	<i>El héroe desconocido</i>	Julián Pastor	Adolfo Torres Portillo	Sobre la novela de Miguel Alemán Velasco	
1981	<i>Los renglones torcidos de Dios</i>	Tulio Demicheli	Tulio Demicheli y Torcuato Luca de Tena	Sobre la novela homónima de Torcuato Luca de Tena	
1981	<i>La cabeza de la hidra</i>	Paul Leduc	José Joaquín Blanco	Sobre la novela homónima de Carlos Fuentes	
1981	<i>Con el cuerpo prestado</i>	Tulio Demicheli	Tulio Demicheli	Sobre la novela homónima de Álvaro de la Iglesia	
1981	<i>Mamá, soy Paquito</i>	Sergio Véjar	Carlos Valdemar y Daniel Galindo	Sobre el poema <i>Paquito</i> de Salvador Díaz Mirón	
1981	<i>El misterio de la cripta embrujada (La cripta)</i>	Cayetano Real	Eduardo Mendoza, Cayetano Real y Francisco Siurana	Sobre la novela homónima de Eduardo Mendoza	Coproducción México/España
1981	<i>Las siete cucas</i>	Felipe Cazals	Jorge Patiño y Alfredo Mañas	Sobre la novela homónima de Eugenio Noel	Coproducción México/España
1982	<i>El cabezota</i>	Francisco Lara Polop	Manuel Summers, E. Llovet y Francisco Lara Polop	Basado en el libro <i>Capodiferro</i> de Fausto Tosí	Coproducción México/España
1982	<i>Confidencias</i>	Jaime Humberto Herмосillo	Jaime Humberto Herмосillo	Sobre la novela <i>De pétalos perennes</i> de Luis Zapata	
1982	<i>Eréndira</i>	Ruy Guerra	Gabriel García Márquez y Ruy Guerra	Sobre la novela <i>La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada</i> de Gabriel García Márquez	Coproducción Francia/RFA/ México
1982	<i>Mi abuelo, mi perro y yo (Tras el horizonte azul)</i>	Raúl Fernández hijo	Raúl Fernández hijo y Rex Rayter	Sobre la novela <i>Tras el horizonte azul</i> de Rex Rayter	
1982	<i>Todo un hombre</i>	Rafael Villaseñor	Rafael García Travesí	Sobre la novela <i>Nada menos que todo un hombre</i> de Miguel Unamuno	Coproducción México/España
1982	<i>Toña, nacida virgen (Del oficio)</i>	Rogelio A. González	Gustavo Alatríste y Rogelio A. González	Sobre novela <i>Del oficio</i> de Antonia Mora	
1983	<i>Toña Machetes</i>	Raúl Araiza	Edmundo Báez, Raúl Araiza y Ricardo Garibay	Sobre la novela homónima de Margarita López Portillo	
1983	<i>Viva el chubasco</i>	Mario Hernández	Francisco Sánchez y Luis Mariano Salinas	Versión libre de la obra <i>Lisístrata</i> de Aristófanes	
1983	<i>Bajo el volcán</i>	John Huston	Guy Gallo	Sobre la novela homónima de Malcom Lowry	Coproducción México/Estados Unidos
1983	<i>El cafre</i>	Gilberto Gazcón	Gilberto Gazcón y Jorge Patiño	Sobre la novela homónima de Miguel Cubillas Bravo	Coproducción México/España
1983	<i>De veras me atrapaste</i>	Gerardo Pardo	Gerardo Pardo y Antonio Pardo	Sobre el cuento homónimo de René Avilés Fabila	
1983	<i>Los naufragos de Liguria</i>	Gabriel Retes	Pilar Campesino, Antonio Orellana, Sergio Molina y	Sobre la novela homónima de Emilio Salgari	

			Gabriel Retes		
1983	<i>Los piratas</i>	Gabriel Retes	Pilar Campesino, Antonio Orellana, Sergio Molina y Gabriel Retes	Sobre la novela homónima de Emilio Salgari	
1984	<i>El otro</i>	Arturo Ripstein	Arturo Ripstein y Manuel Puig	Sobre un cuento de Silvina Ocampo	
1984	<i>Orinoco</i>	Julián Pastor	Julián Pastor	Sobre la novela homónima de Emilio Carballido	
1984	<i>Fragmento</i>	Miguel Ángel Mora	Miguel Ángel Mora	Sobre la novela <i>El atrapador en el centeno</i> de J. D. Salinger	
1984	<i>Dona Herlinda y su Hijo</i>	Jaime Humberto Hermsillo	Jaime Humberto Hermsillo	Sobre relato de Jorge Lopez Páez	
1984	<i>Redondo</i>	Raúl Busteros	Raúl Busteros	Sobre la novela <i>Fuego, hierro y fuego</i> de Paco Ignacio Taibo I.	
1985	<i>Astucia</i>	Mario Hernández	Xavier Robles	Sobre la novela <i>Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama</i> de Luis G. Inclán	
1985	<i>Noche de califas</i>	José Luis García Agraz	Martín Luis Salinas y Héctor Suárez	Sobre la novela homónima de Armando Ramírez	
1985	<i>Amor a la vuelta de la esquina</i>	Alberto Cortés	Alberto Cortés y José Agustín	Sobre la novela <i>L'astragale</i> de Albertine Sarrazin	
1986	<i>El tres de copas</i>	Felipe Cazals	Xavier Robles y Jorge Humberto Robles	Sobre el cuento <i>La intrusa</i> de José Luis Borges	
1986	<i>Mariana, Mariana</i>	Alberto Isaac	Vicente Leñero y José Estrada	Sobre la novela <i>Las batallas del desierto</i> de José Emilio Pacheco	
1986	<i>Gabriel</i>	Rafael Castanedo	Juan Tovar y Rafael Castanedo	Sobre el cuento <i>El pequeño héroe</i> de Fiador Dostoievsky	
1986	<i>La casa que arde de noche</i>	René Cardona Jr	Ricardo Garibay y Benito Alazraki	Sobre la novela homónima de Ricardo Garibay	
1986	<i>Las inocentes (El diablo dijo sí)</i>	Felipe Cazals	Sergio Galindo y Tomás Pérez Turrent	Sobre el cuento <i>Las inocentes</i> de Luigi Pirandello	
1986	<i>Picardía mexicana 3</i>	Rafael Villaseñor	Fernando Galiana	Sobre el libro homónimo de Armando Jiménez	
1987	<i>Los confines</i>	Mitl Valdéz	Mitl Valdéz	Sobre los cuentos <i>Diles que no me maten, Talpa</i> y fragmentos de un capítulo de <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo	
1987	<i>La furia de Dios</i>	Felipe Cazals	Tomás Pérez Turrent	Inspirado en el texto <i>Calígula</i> de Albert Camus	
1987	<i>Solicito marido para engañar</i>	Ismael Rodríguez	Carlos Enrique Taboada, Ismael Rodríguez y Jorge Manrique	Sobre la novela <i>Lo prohibido</i> de Benito Pérez Galdós	

1987	<i>Murieron a mitad del río</i>	José Nieto Ramírez	José Nieto Ramírez	Sobre la novela homónima de Luis Spota	
1988	<i>Zapata en Chinameca</i>	Mario Hernández	Mario Hernández, Xavier Robles y Guadalupe Ortega Vargas	Sobre la versión inconfesada de <i>La muerte de Artemio Cruz</i> de Carlos Fuentes	
1988	<i>El Secreto De Romelia</i>	Busi Cortes	Busi Cortes	Sobre la novela <i>El viudo Roman</i> de Rosario Castellanos	
1988	<i>El Jinete de la Divina Providencia</i>	Oscar Blancarte	Sergio Molina, Xavier Robles y Oscar Blancarte	Sobre la novela homónima de Oscar Liera	
1988	<i>El Verano de la Señora Forbes</i>	Jaime Humberto Hermsillo	Jaime Humberto Hermsillo y Gabriel García Márquez	Sobre un cuento homónimo de Gabriel García Márquez	Coproducción México/Cuba/España
1988	<i>Intriga contra México (¿Nos traicionará el presidente?)</i>	Juan Fernando Pérez Gavilán	Víctor Romero Ugalde y Juan Fernando Pérez Gavilán	Sobre la novela <i>¿Nos traicionará el presidente?</i> de Juan Miguel de Mora	
1989	<i>Barroco</i>	Paul Leduc	Paul Leduc	Sobre la novela <i>Concierto barroco</i> de Alejo Carpentier	Coproducción México/Cuba/España
1989	<i>Morir en el golfo</i>	Alejandro Pelayo	Víctor Hugo Rascón Banda y Alejandro Pelayo	Sobre la novela homónima de Héctor Aguilar Camín	
1989	<i>Me lleva el tren (Preparen las petacas)</i>	José Nieto	Emilio Carballido	Sobre la novela homónima de Emilio Carballido	

### De 1990 a 1999

Año	Película	Dirección	GUIÓN	Obra y Autor	Otra característica
1990	<i>Cabeza de Vaca</i>	Nicolás Echevarría	Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan	Inspirado en el libro <i>Nafragios</i> de Alvar Núñez Cabeza de Vaca	
1990	<i>Latino bar (1990)</i>	Paul Leduc	Paul Leduc y José Joaquín Blanco	Sobre la novela <i>Santa</i> de Federico Gamboa	Coproducción México/Inglaterra/España
1991	<i>Como agua para chocolate</i>	Alfonso Arau	Laura Esquivel	Sobre la novela homónima de Laura Esquivel	
1991	<i>La Mujer del puerto</i>	Arturo Ripstein	Paz Alicia Garcíadiego	Sobre el cuento <i>Le Port</i> de Guy de Maupassant	Coproducción México/Estados Unidos
1991	<i>Anoche soné contigo</i>	Marisa Sistach	José Buil y Marisa Sistach	Sobre el cuento <i>La venganza creadora</i> de Alfonso Reyes	
1991	<i>Lolo</i>	Francisco Athié	Francisco Athié	Versión inconfesada de <i>Crimen y castigo</i> de Fedor Dostoyevski	

1992	<i>Ámbar</i>	Luis Estrada	Hugo Hiriart, Luis Estrada y Jaime San Pietro	Sobre la novela homónima de Hugo Hiriart	
1992	<i>La vida conyugal</i>	Carlos Carrera	Ignacio Ortíz y Carlos Carrera	Sobre la novela homónima de Sergio Pitol	
1992	<i>Miroslava</i>	Alejandro Pelayo	Vicente Leñero	Sobre el cuento homónimo del libro <i>Primero las damas</i> de Guadalupe Loaeza	
1993	<i>Principio y fin</i>	Arturo Ripstein	Paz Alicia Garcíadiego	Sobre la novela homónima de Naguib Mafuz	
1993	<i>Novia que te vea</i>	Guita Schyfter	Hugo Hiriart; Argumento: Guita Schyfter, Hugo Hiriart y Rossa Nissán	Sobre la novela homónima de Rossa Nissán	
1993	<i>Dama de noche</i>	Eva López Sánchez	Eva López Sánchez	Sobre la novela homónima de David Martín del Campo	
1993	<i>Vagabunda</i>	Alfonso Rosas Priego II	Lola Madrid y Paz Alicia Garcíadiego	Sobre la novela homónima de Luis Spota	
1993	<i>Los vuelcos del corazón</i>	Mitl Valdés	Mitl Valdés	Sobre el cuento "Resurrección sin vida" del libro <i>Material de sueños</i> de José Revueltas	
1993	<i>Amorosos fantasmas</i>	Carlos García Agraz	Paco Ignacio Taibo II	Sobre la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II	
1993	<i>Algunas nubes</i>	Carlos García Agraz	Paco Ignacio Taibo II	Sobre la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II	
1994	<i>Días de combate</i>	Carlos García Agraz	Paco Ignacio Taibo II	Sobre la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II	
1994	<i>Cosa fácil</i>	Carlos García Agraz	Paco Ignacio Taibo II	Sobre la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II	
1994	<i>Dos crímenes</i>	Roberto Sneider	Roberto Sneider	Sobre la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia	
1994	<i>El callejón de los milagros</i>	Jorge Fons	Vicente Leñero	Sobre la novela homónima de Naguib Mahfouz	
1994	<i>Hilito de sangre</i>	Erwin Neumaier	Erwin Neumaier	Sobre el cuento homónimo de Eusebio Ruvalcaba	
1994	<i>El arrecife de los alacranes (El galeón)</i>	Hugo Stiglitz	Rosalía Castellanos	Sobre la novela <i>El galeón</i> de Ramón Bravo	
1994	<i>Jonás y la ballena rosada</i>	Juan Carlos Valdivia	Juan Carlos Valdivia	Sobre la novela homónima de José Bonifaz Dumontes	Coproducción México/Bolivia
1996	<i>Perdita Durango</i>	Alex de la Iglesia	Barry Gifford, Jorge Guerricaechevarría, David Trueba y Alex de la Iglesia	Sobre la novela homónima de Barry Gifford	Coproducción España/México
1997	<i>De noche vienes,</i>	Jaime Humberto	Jaime Humberto	Sobre el cuento <i>De noche vienes</i> de	

	<i>Esmeralda</i>	Hermosillo	Hermosillo	Elena Poniatowska	
1997	<i>Un embrujo</i>	Carlos Carrera	Martín Salinas y Carlos Carrera	Sobre la novela <i>Eliseo Zapata</i> de Marcel Sisniegas	
1997	<i>El último profeta</i>	Juan Antonio de la Riva	Sergio Véjar	Sobre el cuento <i>La muerte en el pozo</i> de María Jiménez Marabak	
1998	<i>Un dulce olor a muerte</i>	Gabriel Retes	Edna Necochea	Sobre la novela homónima de Guillermo Arriaga	Coproducción México/Argentina/España
1998	<i>Santitos</i>	Alejandro Springall	María Amparo Escandón	Sobre la novela homónima de María Amparo Escandón	
1999	<i>En un claroscuro de la luna</i>	Sergio Olhovich	Sergio Olhovich, Enrique Vargas, Vladimir Valutski y Sergio Molina	Basado libremente en la novela homónima de Edith Jiménez	Coproducción México/Rusia
1999	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	Arturo Ripstein	Paz Alicia Garcíadiego	Sobre el cuento homónimo de Gabriel García Márquez	Coproducción México/Francia/España
1999	<i>Otaola o la República del exilio</i>	Raúl Busteros	Raúl Busteros	Sobre las novelas <i>El cortejo</i> y <i>Los tordos en el pirul</i> de Simón Otaola	

### De 2000 a 2005

<b>Año</b>	<b>Película</b>	<b>Dirección</b>	<b>GUIÓN</b>	<b>Obra y Autor</b>	<b>Otra característica</b>
2000	<i>Así es la vida</i>	Arturo Ripstein	Paz Alicia Garcíadiego	Sobre la tragedia <i>Medea</i> de Séneca (a su vez tomado de <i>Medea</i> de Eurípides)	Coproducción México/Francia/España
2000	<i>Demasiado amor</i>	Ernesto Rímoch	Eva Saraga y Ernesto Rímoch Asesoría del guión: Carlos Martínez Assad	Sobre la novela homónima de Sara Sefchovich	
2000	<i>Escrito en el cuerpo de la noche</i>	Jaime Humberto Hermosillo	Emilio Carballido y Jaime Humberto Hermosillo	Sobre el cuento <i>La desterrada</i> y la obra para teatro "Escrito en el cuerpo de la noche" de Carballido	
2001	<i>Otilia Rauda. La mujer del pueblo</i>	Dana Rotberg	Jorge Goldenberg	Sobre la novela homónima de Sergio Galindo	
2001	<i>Una de Dos</i>	Marcel Sisniega	Daniel Sada y Marcel Sisniega	Sobre la novela homónima de Daniel Sada	
2001	<i>Piel de víbora/Acosada</i>	Marcela Fernández Violante	Marcela Fernández Violante	Sobre la novela homónima de Patricia Rodríguez	
2002	<i>El crimen del padre Amaro</i>	Carlos Carrera	Vicente Leñero	Inspirado en la novela homónima de José María Eça de Queiroz	

2002	<i>La habitación azul</i>	Walter Doehner	Vicente Leñero y Walter Doehner	Sobre la novela homónima de Georges Simenon	
2002	<i>La hija del caníbal</i>	Antonio Serrano	Antonio Serrano y Marcela Fuentes Verián	Sobre la novela homónima de Rosa Montero	
2002	<i>La virgen de la lujuria</i>	Arturo Ripstein	Paz Alicia Garcíadiego	Sobre el relato <i>La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco</i> de Max Aub	
2003	<i>La tregua</i>	Alfonso Rosas Priego	Alfonso Rosas Priego y Francisco Sánchez	Sobre la novela homónima de Mario Benedetti	
2002	<i>Ciudades oscuras</i>	Fernando Sariñana	Fernando Sariñana y Enrique Rentería	Sobre una docena de las cien <i>Crónicas del Madrid oscuro</i> de Juan Madrid	
2002	<i>Asesino en serio</i>	Antonio Urrutia	Carlos Puig y Javier Valdés	Sobre la novela homónima de Javier Valdés	
2003	<i>Huapango</i>	Iván Lipkies	Iván Lipkies y María Elena Velasco; Asesoría literaria: Raúl Figueroa	Sobre la obra <i>Otelo</i> de William Shakespeare	
2005	<i>El carnaval de Sodoma</i>	Arturo Ripstein	Paz Alicia Garcíadiego	Sobre la novela homónima de Pedro Antonio Valdez	
2005	<i>Mezcal</i>	Ignacio Ortiz	Ignacio Ortiz	Inspirado en la novela <i>Bajo el volcán</i> de Malcolm Lowry, <i>La tempestad</i> y <i>Hamlet</i> de William Shakespeare	

## BIBLIOGRAFÍA

- Albera, Francois, *Los formalistas rusos y el cine*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Angelkort, Asmas, Reporte *Derechos de autor en México*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, junio 2006.
- Agrasánchez Jr. Rogelio, *Miguel Zacarías. Creador de estrellas*, Universidad de Guadalajara, Harligen Texas, Archivo fílmico Agrasanchez, Guadalajara, 2000.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, et. al., *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (en la época de oro y después)*, Grijalbo, México, 1993.
- Ayala Blanco, Jorge, *La disolución del cine mexicano*, Grijalbo, México, 1991.
- Baiz Quevedo, Frank, *Nuevos instrumentos para la estructura del guión*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas, 1998.
- Baldelli, Pío, *El cine y la obra literaria*, La Habana: ICAIC, 1966.
- Balmori Cinta, Antonio y Cantú, Jorge, (cuidado de la edición), *Cine Sonoro Mexicano 40 aniversario*, Ediciones Olimpia, México, 1971.
- Barthes, Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 2002.
- Blanco Figueroa, Francisco (Dirección), *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, Editorial Edicol, México, 2001.
- Bordwell, David; Staiger, Jane; Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Brady, John, *El oficio del guionista*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Burton-Carvajal Julianne y Ángel Miquel, Patricia Torres (compiladores), *Horizontes del segundo siglo (Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y Chicano)*, Universidad de Guadalajara-IMCINE, México, 1998.
- Carrière Pascal, Jean Claude, *Práctica del guión cinematográfico*, Paidós, Buenos Aires, 1991.

Casetti Francesco, *Teorías del cine, 1945-1990*, Cátedra Signo e imagen, Madrid, 1994.

Company-Ramón, Juan Michel, *El trazo de la letra en la imagen*, Cátedra, Madrid, 1987.

Chatman, Seymour, *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Alfaguara, Madrid, 1990.

Chion, Michel, *El cine y sus oficios*, Cátedra, Madrid, 1992.

Cruz, Ana (coordinadora editorial), *Homenaje fílmico a Hugo Argüelles*, Cineteca Nacional-SOGEM, abril 2002.

Dávalos Orozco, Federico, *Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)*, Texto inédito, s/f.

De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, Trillas, México, 1987.

De los Reyes, Aurelio; Colunga Hernández, María de los Ángeles; Hernández Ramírez, María y Martínez Chiñas, Rosalino, *A cien años del cine en México*, IMCINE-INAH, Miguel Ángel Porrúa Editores, México, 1996.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *El primer cine sonoro, 7 décadas de cine en México*, Filmoteca de la UNAM, México, 21 de octubre, 1980.

De Moragas Spa, Miquel, *Teorías de la comunicación: investigaciones sobre medios en América y Europa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Diamante, Julio, *De la idea al film: el guión cinematográfico: narración y construcción*, Consejería de cultura, Filmoteca Andalucía, 1998.

García-Pelayo y Gross, Ramón, *Diccionario Larousse Usual*, Ediciones Larousse, México, 1983.

Dovchenko, Alexander; Eisenstein, Sergei; Pudovkin, Vladimir; Room, Mijail; Scott, James F., *El guionista y su oficio*, Escuela Internacional de cine y T.V., Ele. Prol. Notas Ambrosío Fonet, San Antonio de los Baños, Cuba, 1987.

Enciclopedia Temática Planeta, *Literatura universal, cine: técnica e historia*. Planeta, España, 1974.

Enciclopedia Temática Sopena, t. XI, Ramón Sopena, Barcelona, 1984.

Feldman, Simon, *Guión argumental, guión documental*, Gedisa, Barcelona, 1990.

Flores Villela, Carlos A. y Jablonska, Aleksandra, *Un siglo de cine en América Latina*, Texto sobre imagen, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Colección de la Fimoteca de la Unam, Núm. 10.

Fuzellier, Étienne, *Cinéma et littérature*, Cerf., Paris, 1964.

García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, CONACULTA, Ediciones Mapa, México, 1988.

García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, Editorial Limusa / Dirección General de Publicaciones CNCA / Gobierno del Estado de Querétaro, México, 1989.

Garza Mercado, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*, El Colegio de México, México, 1976.

Gaudreault, André y Jost, Francois, *El relato cinematográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995.

Goded, Jaime, *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico*, UNAM, Dir. Gen. de Difusión Cultural, México, 1970.

Gómez, Enrique, *El guión Cinematográfico, su teoría y su técnica*, Aguilar, Madrid, 1944.

González Dueñas, Daniel (prólogo), *100 años de cine*, Cineteca Nacional, diciembre 1995.

Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, Policromía, México, 1964.

Hilliard, Robert L., *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*, Thomson Editores, México, 2001.

J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

J. Patrick Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, Traducción Ignacio Quirarte, UNAM, Coordinación Humanidades, México, 1996.

Lozoya, Jorge Alberto, *Cine mexicano*, IMCINE-Lunweg Editores, México, 1992.

Lawson, John Howard, *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, CUEC, UNAM, México, 1986.

Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza, Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven, Filmografía mexicana 1896-1910*, UNAM, Coordinación de Humanidades, FCPyS, México, 1993.

Lorenzano, Sandra (Coordinadora), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Serie *Nuestra América*, No. 56, México, 1997.

Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona, 1990.

Maza Pérez, Maximiliano, *Guión para medios audiovisuales*, Alhambra Mexicana, 1994.

McGillian, Pat, *Backstory: conversaciones con guionistas de la edad de oro*, Editorial Plot, España, 1986.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, v. 1., Paidós, Barcelona, 2002.

Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine: análisis comparado de los discursos narrativos*, Ediciones de la Miranda, Valencia, 1998.

Mitry, Jean, *La Estética y Psicología del cine*, 1. Las estructuras, Siglo XXI, 1998.

Monelli, Aldo, *El guión, substancia del cine*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1960.

Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco/Libros, S.L., Madrid, 2003.

Oubiña, David, y Aguilar, Gonzalo, *El guión cinematográfico*, Paidós, 1997. 1998.

Paranagua, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein*, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, Colección Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, Madrid, 1997.

Pardinas, Felipe, *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, Siglo XXI Editores, México, 1999.

Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 1996.

Pérez Turrent, Luis Arturo Ramos, et. al. *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, CUEC, UNAM, México, 1990.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.

Ramos, Jesús y Joan Marmón, *Diccionario incompleto del guión audiovisual*, Editorial Océano, Barcelona, 2002.

Ramos, Luis Arturo, (Prólogo), *El coronel no tiene quien le escriba*, Universidad Veracruzana, 1999.

Ramos, Luis Arturo, (Prólogo), *Otilia Rauda*, Universidad Veracruzana, 2001.

Rascón Banda, Víctor Hugo, Cuadernos de Cine, Guión *Playa Azul*, Plaza y Valdés-CONACULTA, México, 1995.

Revueltas José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Obras completas 22, Ediciones Era, México, 1965.

Ricci Bitti, Pío y Zani, Bruna, *La comunicación como proceso social*, Grijalbo, 1990.

Eisenstein, Sergei, Room, Mijail, et. al., *El oficio cinematográfico*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, núm. 12, México, 1985.

Sábato, Ernesto, *Cine, literatura y otros laberintos*, Colección imagen y palabra. Fundación Universidad del Cine, Selección Jorge Miguel Couselo, Buenos Aires, 1992.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, S. XXI, 1996.

Sánchez, Francisco, *Una luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2002.

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.

Segar, Linda, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Editorial Rialp, Madrid, 2000.

Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós 1999.

Syd Field, *¿Qué es un guión cinematográfico?*, CUEC, México, 1986.

Tomashevsky, Boris, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, S.XXI, Barcelona, 1980.

Vale Eugene, *Técnicas de guión para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Vanoye, Francis, *Guión modelo o modelos de guión*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996.

Vidrio, Martha, *Escribir para el cine*, Universidad de Guadalajara, 1997.

Volpi, Jorge, *El temperamento melancólico*, Grupo Patria Cultural-Nueva Imagen, México, 2000.

Wolf, Sergio, *Cine/Literatura, Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Zavala, Lauro, *El giro semiótico*, Texto inédito, s/f.

## **TESIS**

Casavantes González, Gabriela, *Análisis sobre la problemática del cine mexicano en los noventa*, Universidad Iberoamericana, México, 1998.

Castanedo Cervantes, Javier, *Tres momentos en la enseñanza del cine en México. Una revisión histórica a través de sus protagonistas*, Universidad Iberoamericana, México, 1987.

Cortés Javier, Javier Arath, *Mecanismos de apoyo del Estado a la producción cinematográfica en México (1983-2002)*, FCP y S, UNAM, México, 2003.

Moreno Achurra, María Luisa Mayela, *Los derechos de autor en la obra cinematográfica*, Escuela libre de Derecho, México, 1986.

## **HEMEROGRAFÍA**

### **REVISTAS**

“Así es la vida, primera película *Tape to film* hecha en México”, Sección Detrás de Cámaras, Revista *Telemundo*, núm. 54, julio-agosto 2000.

*Canacine en acción*, Órgano Informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma, junio 2005.

*Canacine en acción*, Órgano Informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma, septiembre 2005.

Cato, Susana y Manzanos, Rosario, en el artículo “Jean Claude Carrière, guionista de los grandes directores” publicado en Revista *Proceso*, núm. 909, 4 de abril 1994.

“El coronel no tiene quien le escriba (adaptación de la novela de Gabriel García Márquez”, publicado en *Estrenos, Cinépolis*, septiembre 1999.

Estrada, Marién, en el artículo “Cine de contrastes”, publicado en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 80, marzo-abril 2003.

Estrada, Marién, en el artículo “El cine, entre glamour y penurias”, publicado en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 74, marzo-abril 2002.

Estrada, Marién, en el artículo “Historia de película”, publicado en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 83, septiembre–octubre 2003.

Estrada, Marién, en el artículo “La censura en el cine México”, publicado en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 66, noviembre-diciembre 2000.

Estrada, Marién, en el artículo “Más cines y menos espectadores”, publicado en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 85, febrero-marzo 2004.

Estrada, Marién, en el artículo “Respira la pantalla grande”, publicado en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 91, febrero-marzo 2005.

Estrada, Marién, entrevista a Dona Rotberg en “Otilia Rauda”, publicado en *Milenio semanal*, marzo 26 de 2000.

Et. al., edición especial: "El cine mexicano de los noventas", *Revista SOMOS*, año 8, núm. 153, 1 de noviembre 1997.

Faro Forteza , Agustín, en el artículo *Cine y literatura [Hacia una sistematización de los modelos de adaptación]*, publicado en *Revista de Cultura Argaya*, Diputación Valladolid, núm. 24, octubre 2002.

Fernández, Emilio, en el artículo “La gran batalla”, publicado en *Revista Tiempo*, 30 de enero de 1948.

Fernández, José Antonio, entrevista a Alfredo Joskowics en programa de radio *Pantalla de Cristal*, Radio Educación, 1060 de AM, publicada en *Cine Canal 100*, núm. 91, 23 de octubre 2006.

Fernández Violante, Marcela, en el artículo “El escritor de cine en México de acuerdo a la legislación autoral y laboral”, publicado en *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, diciembre 2003-febrero 2004.

Fulgeira, Gerardo, en el artículo “Imagen y conciencia del guionista”, publicado en *Otro cine*, núm. 5.

Gallegos, Rómulo, en *Cine Continental*, año I, núm. 6, octubre 1945.

Gallegos, Rómulo, en *Tiempo*, Vol. II, núm. 30, 27 de noviembre 1942.

García, Gustavo y Coria, José Felipe, en la *Revista “Época de oro del cine mexicano”*, Editorial CLÍO, Talleres Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., noviembre 1997.

Garza Iturbide, Roberto, entrevista a Guillermo Arriaga en el artículo “La vida hecha trizas”, publicado en la revista *Día Siete*, del periódico *El Universal*, núm. 19, 25 de febrero 2001.

Goodness, Mike, en el artículo “Directores: Arturo Ripstein”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 10, núm. 121, octubre 2006.

Guzmán, Gaspar, en el artículo “Guillermo Arriaga. El juglar del caos”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 10, núm. 121, octubre 2006.

Guzmán, Gaspar, en el artículo “El director del vértigo”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 10, núm. 121, octubre 2006.

Linares, Marco Julio, en el artículo “Literatura en los Arieles. Póker de ases”, publicado en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, núm. 42, julio de 1995.

Miko, Luis, en la sección “Filmografía”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 5, núm. 60, septiembre 2001.

Moheno, Gustavo, en el artículo “La habitación azul. De amor y otros demonios”, publicado en la revista *Cine Premiere*, mayo 2002.

Morales, Carlos Ramón, en el artículo “¿Cómo se hace el cine en México?”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 10, núm. 121, octubre 2006.

Muñoz, Santiago, en el artículo “Los secretos de la adaptación según Tito Davison”, publicado en *Novelas de la Pantalla*. año V, núm. 243, 17 noviembre 1945.

Pérez Gay, Rafael, en el artículo “Siglo XX: letras y artes II”, publicado en *Gran Historia de México ilustrada*, núm. 96, 2001.

Prado Arias, Cristina, en el artículo “La Habitación azul”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 6, núm. 67, abril 2002.

Prado Arias, Cristina, en el artículo “Y a ti... ¿a qué te sabe tu vida?”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 7, núm. 76, enero 2003.

Prado Arias, Cristina, en el artículo “Una de dos... y dos en una”, publicado en la revista *Cinemanía*, año 6, núm. 68, mayo 2002.

Rascón Banda, Víctor Hugo, en el artículo “La crisis quedó atrás”, publicado en la Revista *Etcétera*, marzo 2005.

Rimoch, Ernesto, en el artículo "Ernesto Rimoch: fascinación por los personajes femeninos", publicado en *Programa Cineteca Nacional*, año XVIII, núm. 213, septiembre 2001.

Rivera, Héctor, en el artículo "En la versión fílmica de *Morir en el Golfo*. La Quina tampoco es la Quina", publicado en *Proceso*, año XIII, núm. 686, 25 de diciembre 1989.

Sánchez Ruíz, Enrique, en el artículo "La industria audiovisual mexicana ante el TLC", publicado en la *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 61, enero-febrero 2000.

Sue, Cheryl, en el artículo "Hecho en México: Todos a escribir", publicado en la revista *Cinemanía*, año 5, núm. 63, diciembre 2001.

Tort, Gerardo, en el artículo "De la calle", publicado en *Programa Mensual Cineteca Nacional*, año XXIV, núm. 208, abril 2001.

Tuñón, Julia, edición especial, "Época de oro del cine mexicano de la A a la Z", *Revista Somos*, año 11, núm. 194, 1 de abril 2000.

Tuñón, Julia, edición especial: "Las 100 mejores películas del cine mexicano", *Revista SOMOS*, año 5, núm. 100, 16 de julio 1994.

Valdez, Mitl, en el artículo "Los Vuelcos del corazón", publicado en *Programa Mensual Cineteca Nacional*, año XIII, núm. 154, octubre de 1996.

Vértiz, Columba, en el artículo "Ripstein busca a un responsable del filme sobre Soriano", publicado en la revista *Proceso*, núm. 1300, 30 de septiembre 2001.

## **PERIÓDICOS**

Agustín, José, en el artículo "De la máquina de escribir a la moviola. Cine y Literatura", *Excélsior*, 22 de abril 1981.

Amado, Ana María y Montiel Pagés, Gustavo, en el artículo "Con la congelación de directores, el perdedor es el cine mexicano" (parte III), *Unomásuno*, 23 de junio de 1978.

Buil, José, en el artículo "Escribir un guión es imaginar una película", *El Nacional*, Sección Espectáculos, 18 de junio de 1995.

Buil, José, en el artículo "La otra escritura de Argüelles", *La Jornada semanal*, *La Jornada*, núm. 237, 26 de diciembre de 1993.

Fernández Santos, Elsa, en el artículo "Este premio me sirve para divertirme aún más", *El País*. Madrid, sección La Cultura, 1 de octubre de 2000.

Garcíadiego, Paz Alicia en *El Universal*, Sección Por fin, 4 octubre 2001.

Hernández, Edgar Alejandro, en el artículo “Devora la pantalla historias de papel”, *Reforma*, sección C, 19 mayo 2001.

Hernández, Edgar Alejandro, en el artículo “Guionistas: carecen de gremio y deben escribir sobre pedido”, *Reforma*, sección C, 9 de mayo de 2001.

Huerta, Efraín, en el artículo “El cine y Xavier Villaurrutia”. *El Nacional*, núm. 7835, 7 de Enero de 1951.

Leñero, Vicente, en el artículo “El guionismo, un género extraño...”, *La Crónica de Hoy*, Sección B, 25 de octubre 1999.

Leñero, Vicente, en periódico *La Jornada*, en Sección Cultura 4a. 13 de julio de 2001.

Peralta, Elda, en el artículo “Luis Spota en el cine”, Suplemento El Buho, La cultura del día, *Excélsior*, 3 de julio de 1988.

Tovar, Juan, en el artículo “La humildad del guionista: Un hilito de pena”, Suplemento Hoja por Hoja, periódico *Reforma*, año 8, núm. 96, mayo 2005.

Tovar, Luis, en el artículo “¿Y dónde está el guionista? (IV)”, Sección Cinexcusas en Jornada Semanal, *La Jornada*, núm. 342, 23 de septiembre de 2001.

Tovar, Luis, en el artículo ¿Y dónde está el guionista? (V), Sección Cinexcusas en Jornada Semanal, *La Jornada*, núm. 343, 30 de septiembre de 2001.

Vega, Verónica, en el artículo “El saneamiento de la industria del cine inicia con los guionistas”, *Uno más uno*, sección C, 22 septiembre 2001.

## **Televisión**

Guillermo Arriaga en el programa *Conversando con Cristina Pacheco*, canal 11, Instituto Politécnico Nacional, 5 de agosto de 2005.

## **Exposición**

Mesa redonda “Paz Alicia Garcíadiego conversa con Jaime Humberto Hermosillo”, en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, 25 de febrero 2006.

## Entrevista

Horacio Reyna, Jefe de Departamento de Cine de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), realizada el 11 de enero de 2007.

## CD ROM

González Casanova del Valle, Manuel y Medina Ávila, Virginia (Dirección), *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), Dirección General de Servicios de Cómputo Académico (DGSCA), Fimoteca de la UNAM, octubre 2002.

## PÁGINAS WEB

Feinmann, José Pablo, *La debida desobediencia. El guión cinematográfico y su relación con la literatura y la realidad*, <http://www.mediapolis.com.ar/cine/guion/desobed.doc>.

Fernández, José Antonio entrevista a Guillermo Arriaga en *Revista Virtual Telemundo*, Canal100.com.mx, [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=416), 12 de octubre 2001.

Mir, Daniel, entrevista con Francisco Sánchez en "El oficio del guión", Al pie de la letra *Fundación Arturo Rosenblueth*. Política y pensamiento con ciencia, núm. 8. [http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero08/pieletra08\\_guion.htm](http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero08/pieletra08_guion.htm).

Página oficial película *Demasiado amor*, <http://www.demasiadoamor.com/artifice/html/Frameset.htm>

## CONSULTA DE PÁGINAS WEB PARA BASES Y CONVOCATORIAS DE CONCURSOS DE GUIÓN

Instituto Mexicano de Cinematografía, <http://www.imcine.gob.mx/>.

Sociedad General de Escritores Mexicanos, <http://www.sogem.org.mx/>.

Revista Virtual Telemundo, <http://www.canal100.com.mx>.

Centro Internacional de Guionismo de Cine y Televisión, [www.cigcite.com](http://www.cigcite.com)

Asociación Cultural "Matilde Landeta", A.C, <http://www.cinesindicatos.org/matilde.html>

<http://www.24xsegundo.com.mx>

Para consultar las bases de cada convocatoria, convocantes, montos de premiación, lugar, condiciones, etc., emitidos por instituciones federales, estatales y privadas se puede ver la cuenta del Sistema de Información Cultural <http://sic.conaculta.gob.mx>. Otras páginas de apoyo para guionistas mexicanos son [Universia.mx](http://Universia.mx) y [becas.universia.net.mx](http://becas.universia.net.mx).

## **ANEXO BIBLIOGRAFÍA**

Dávalos Orozco, Federico y Vázquez Bernal, Esperanza, *Filmografía general del cine mexicano, 1906-1931*, Federico Dávalos Orozco, 1a ed. Puebla, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Viñas, Moisés, *Índice general del cine mexicano*, Arte e Imagen, Coedición Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Dirección General de Publicaciones e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 2005.