

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LA NOVELA “EL
SEDUCTOR DE LA PATRIA” A GUIÓN CINEMATOGRAFICO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

FRANCISCO SAMUEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

ASESOR:

ANTONIO SUASTE

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2012



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.

TESIS: Proceso de adaptación de la novela “El seductor de la patria” a guión cinematográfico

ÍNDICE

Introducción

CAP. 1 El guión cinematográfico

1.1. El guión

1.1.1. Definición

1.1.2. Tipos

- a) Informativo
- b) Dramático

1.2. El guión cinematográfico

1.2.1. Características

- a) *Story line*
- b) Sinopsis o historia
- c) Temática
- d) Personajes
- e) Acción dramática y conflicto
- f) Tiempo y espacio
- g) Interrelación de personajes
- h) *Breakdown*

1.3. Estructura

1.3.1. Estructura del guión cinematográfico (Historia)

- a) Historia
- b) Argumento
- c) Discurso
- d) Relato
- e) Conflicto o *plot*

1.3.2. Estructura del guión cinematográfico (Formato)

- a) Macroestructura
- b) Microestructura
- c) Carátula o portada
- d) Guión literario

1.3.3. Tecnicismos

CAP. 2 La adaptación cinematográfica

2.1. Definición

2.2. Procesos de adaptación

2.2.1. La eliminación

2.2.2. Propuestas de Doc Comparato

- a) La adaptación propiamente dicha
- b) Basado en...
- c) Inspirado en...
- d) Recreación
- e) Adaptación libre

2.2.3. Propuestas de Agustín Faro Forteza

- a) Adaptación iteracional
 - ❖ Adaptación iteracional pura
 - ❖ Adaptación iteracional por transición
 - ❖ Adaptación iteracional por reducción
- b) Libre adaptación
 - ❖ Libre adaptación por motivo o núcleo
 - ❖ Libre adaptación por conversión
 - ❖ Libre adaptación por ampliación

2.2.4. Propuestas de Alain García

- a) Adaptación como ilustración
- b) Adaptación como transposición
- c) Adaptación como interpretación
 - ❖ Digresión
 - ❖ Comentario
- d) Adaptación libre

2.2.5. Métodos simples

- a) Reducción
- b) Equivalencia
- c) Ampliación

2.2.6. Transposición

2.3. Tipos de adaptación

2.3.1. Teatro

- a) Grabación de una representación
- b) Recreación de una representación
- c) Adaptación integral
- d) Adaptación libre

2.3.2. Cuento

2.3.3. Novela

CAP. 3 Proceso de adaptación de la novela “El seductor de la patria” a guión cinematográfico

3.1. *El seductor de la patria: la novela*

3.1.1. Sinopsis

3.1.2. Biografía del autor

3.1.3. Ficha técnica

3.2. *El seductor de la patria: adaptación cinematográfica*

3.2.1. Justificación

3.2.2. Síntesis

3.2.3. Sinopsis

3.2.4. Psicología de personajes

- a) Protagonista
- b) Personajes principales
- c) Personajes secundarios
- d) Personajes incidentales
- e) Extras

3.2.5. Interrelación de personajes

3.2.6. *Breakdown*

3.2.7. Guion literario

3.3. *Proceso de adaptación: novela vs adaptación cinematográfica*

Conclusiones

Anexos

INTRODUCCIÓN

Proceso de adaptación de la novela “El seductor de la patria” a guión cinematográfico no pretende ser un recetario exclusivo por el cual los guionistas deban valerse para realizar las adaptaciones, sino una propuesta metódica, más no metodológica, por lo que no busca plantear algo nuevo, pero sí algo que nunca se ha planteado, es decir, la historia del cine va de la mano con las adaptaciones, muchos guionistas han realizado por lo menos una adaptación y en algunos países hay gente especializada (adaptadores) y cada uno tiene su método, sin embargo, ninguno lo ha compartido, como si fuera una receta secreta.

De ahí radica la importancia de dicho trabajo: proponer una cuestión realizada por muchos, conocida por pocos, y compartida por casi nadie; por lo que el objetivo primordial es compartir una forma, de las miles que pueden existir para adaptar una novela a guión cinematográfico, sin llegar a ser en lo absoluto la única que deba realizarse, pero sí conforme una base teórico-práctico con la cual quede comprobado su funcionalidad.

Para ello, el presente trabajo está dividido en tres capítulos muy específicos y generales a la vez: específicos porque cada uno se enfocará a la explicación de particularidades propias; generales porque, por lo mismo, dichas particularidades hacen que cada uno de los rubros que se plantean en los correspondientes capítulos sean tan amplios que son dignos de tener su propio apartado y extensión, colectivamente individual uno del otro, en otras palabras, la lectura de cada uno es tan independiente del otro, que no lo necesita para entenderse y sin embargo son análisis complementarios de los demás para tener un conocimiento global del tema.

La división de los capítulos es la siguiente: primero, el guión; segundo, la adaptación; tercero y último, proceso de adaptación de la novela “El seductor de la patria” a guión cinematográfico. Esto ejemplifica mucho mejor su distribución, lo general y específico que cada uno puede ser; mostrando que pasaremos de lo general a lo particular, empezando con la parte teórica y concluyendo con la práctica.

Es primordial entender lo mejor posible el guión, porque es la base de cualquier producción audiovisual, de ahí que un solo capítulo aborde su compleja sencillez.

Al principio del capítulo, se hace referencia a su importancia en cualquier proyecto audiovisual, sea radio, televisión, cine, incluso, hoy en día, el Internet, resaltando la diversa cantidad de contenidos que pudieran abordar unos u otros,

encerrándolos en dos más importantes, esto hace, que el uso del guión sea imprescindible en cualquiera de los casos y en cualquiera de los medios.

Ahora bien, no puede valorarse su importancia sin saber realmente lo qué es, entonces, con base en varios autores y en sus diferentes propuestas, se propone una definición de guión lo más completa y clara posible para que sustente el ejercicio práctico que se realizará después.

Sin embargo saber qué es no es suficiente. Hay que tomar en cuenta que hay diversos medios de comunicación y cada uno emplea un guión con características propias, es por eso que se debe señalar los tipos de guión según el medio para el que se escribe.

Pero no basta con saber que hay tipos de guiones supeditados a su respectivo medio de transmisión, sino que también hay una subdivisión en los tipos de guión, la cual, se encuentra caracterizada por los contenidos a tratar: informativa o de ficción.

Los tipos de guiones informativos se ven supeditados a cuestiones de tiempo y del medio de transmisión, asimismo, al manejo de una realidad distorsionada.

Por otra parte, el guión dramático es muy importante en todos los medios, pues es un recurso tal vez mucho más recurrido que el informativo. Debido al objetivo del propio trabajo, se aborda más en su definición, marcando la importancia que tiene en los medios de comunicación y de los recursos con los que debe contar para que pueda ser considerado como tal.

Después de ver los tipos de guión, tanto por el medio al que se rige como por el contenido que pretende plantear, fusionamos esos dos puntos y nos enfocamos en el guión cinematográfico de ficción, debido a que la gran mayoría de las producciones fílmicas basan sus contenidos en películas dramáticas. De manera breve, se brindan los antecedentes de la utilización del guión dramático, para después enfocarnos en los recursos que debe emplear para su utilización.

Ya que se tiene esta contextualización del guión cinematográfico, es bueno mencionar las características con las que debe cumplir, previo a su realización, es decir, los instrumentos de los que se hace valer para finalmente llegar a la creación de un guión cinematográfico. Dentro de estas características se encuentra la elaboración de un *story line*, donde se cuente en breves líneas la historia; una sinopsis, importante para redactar de manera clara y sin diálogos, la línea de acción; la temática, en realidad no se redacta como tal pero sirve para definir el objetivo del mismo; posteriormente la construcción de los personajes de la historia, con su respectiva psicología y la interrelación entre ellos; no puede

haber historia sin conflicto, así que éste lleva su respectiva explicación; delimitación de tiempo y espacio; al tener todo esto, se pasa a la realización del guión para finalmente, como recurso técnico, aportar un desglose con las necesidades de producción.

Al establecer las características con las que debe cumplir un guión cinematográfico de ficción, se pasa a la explicación de su estructura en dos sentidos: la estructura de la historia del guión y el formato del guión.

Para entender mejor la creación de una historia en el guión cinematográfico, debe definirse lo qué es historia, argumento, discurso, relato y conflicto, del cual todos sirven al guión para un mismo fin. Precisamente es en la sinopsis donde se realiza la aplicación de la estructura de la historia para que quede claro y pueda hacerse su respectivo guión.

Al entender la estructura de la historia, aplicada en la sinopsis, se pasa al formato del guión, entendiendo su macroestructura y microestructura, para ejemplificar, finalmente, la forma en la que se hace la carátula y el guión literario, con sus respectivas indicaciones y explicaciones de la propuesta que aquí se brinda.

Asimismo, culmina el primer capítulo con la señalización de los tecnicismos de los que hace uso un guión cinematográfico.

Después de definir al guión, en su acepción más general, entender al cinematográfico con todas sus características y su estructura, se pasa a la explicación de estos recursos aplicados en la adaptación, planteados en un segundo capítulo.

Al igual que como se hizo en la explicación del guión cinematográfico, comenzamos el segundo capítulo con una reseña de cómo las adaptaciones van de la mano con la historia del cine, una breve explicación, así como las ventajas y desventajas de realizar una adaptación.

Para definir a la adaptación, por una razón de comprensión, se decide explicar primero qué es lo original, de esa forma plantear si existe en realidad los guiones originales en el cine. Después se define el término adaptación, por lo que, también se explica su utilización en otras ciencias, para finalmente entenderlo en el medio cinematográfico, proponiendo una definición para fines del presente trabajo.

Cabe aclarar que la propuesta en el término, aunque mencionamos de manera breve los soportes susceptibles de adaptación, nos enfocaremos en la adaptación literaria.

Es por eso que, en el apartado sobre los procesos de adaptación, se enumerarán las diferentes propuestas que algunos autores sugieren como formas y métodos de adaptación cinematográfica.

En primera opción se encuentra la eliminación, es decir, gran parte de las adaptaciones literarias necesitan recurrir a este proceso, sin embargo, por ser la más común es la más ambigua y general, debido a que no se explica cómo debe realizarse y se cae en una eliminación indiscriminada de la obra original.

Después nos hilamos con las propuestas del guionista brasileño, Doc Comparato, quien plantea cuatro formas de realizar una adaptación cinematográfica: “la adaptación propiamente dicha”, con la premisa de la fidelidad; “el basado en...”, en la cual sólo se toma como referencia aunque puede haber cambios; “el inspirado en...”, donde sólo se rescata una situación o un personaje, para desarrollar otra historia distinta al original; “la recreación”, se mantiene el conflicto aunque el contexto y los personajes cambien; y finalmente, “la adaptación libre”, en la cual la considera como la adaptación propiamente dicha.

Por su parte, el escritor español, Agustín Faro Forteza también propone maneras de adaptar, divididas en dos grandes rubros y cada uno teniendo tres subdivisiones para su mejor entendimiento.

Por una lado está “la adaptación iteracional”, entendida como la más fidedigna al original, subdividida en tres partes: “la adaptación iteracional pura”, es la que pretende ser lo más fielmente posible; “la adaptación iteracional por transición”, la cual retoma el esqueleto de la historia, sin importar si hay algunas modificaciones, para llevarlo a la pantalla; y finalmente, “la adaptación iteracional por reducción”, entendida como la más parecida al original con un proceso de eliminación más analítico. Aquí es donde reforzamos la idea de la eliminación como método, pero deja de ser tan general para ser mejor entendido como un proceso analítico y no indiscriminado de recorte.

Por otra parte, Faro Forteza propone también “la libre adaptación”, subdividida en tres rubros importantes: “la libre adaptación por motivo o núcleo”, en el cual sólo se retoma una de las circunstancias y se desarrolla en el guión, los otros motivos quedan excluidos; “la libre adaptación por conversión”, donde se retoma la idea principal y con ella se realizan otras circunstancias distintas al del original; y por último, “la libre adaptación por ampliación”, contrario a la reducción, agrega nuevas circunstancias al original.

Del mismo modo, el autor Alain García, rescata a la adaptación como proceso, por el cual propone cuatro métodos de adaptar: el primero es “la adaptación como ilustración”, la cual, coincide con los autores anteriores, intenta

ser fiel al original; “la adaptación como transposición”, comienza la idea de transponer permitiendo entender que no afecta ni al original ni a la adaptación; “la adaptación como interpretación” donde existe “la digresión”, la cual se aparta del original y “el comentario” donde el guionista realiza su guión con una clara postura de su respectiva interpretación; finalmente está “la adaptación libre”, en la cual sólo se retoman una o algunas circunstancias del original, teniendo la libertad de aumentar, disminuir, agregar o quitar situaciones o personajes, respectivamente.

Como métodos simples, denominados así porque no se explican de manera detallada la forma en la cual se puede llevar a cabo, se encuentran: “la reducción”, en la cual sólo se menciona que es para textos largos, como la novela y el teatro; “la equivalencia”, en donde se debe tener fortuna de encontrar un texto con una extensión similar para poder ser fiel; y “la ampliación”, aplicada al cuento.

Finalmente, y como un apartado adicional, se analiza la transposición como proceso de adaptación y el cual, para fines de este trabajo, es el más idóneo de llevarse a cabo porque plantea una cierta libertad con el original, sin traicionar a ninguno de los dos, es decir, una copia fiel al original traiciona a la versión filmica y demasiada libertad traiciona la original, por lo que, precisamente éste es el método por el cual uno puede tener verdadera libertad sin perder de vista que es una adaptación, y como tal proviene de una historia realizada por alguien más y que merece respeto y reconocimiento en la pantalla.

Al entender el proceso de adaptación y dejar al libre albedrío de cada guionista utilizar el que más le acomode según sus objetivos, podemos entender los tipos de adaptación, pasando por los basados en hechos verídicos hasta los *remakes* de otros medios, para finalmente llegar a la literaria en el que existen: el teatro, el cuento y la novela.

En el teatro, aunque es muy cercano a la cuestión dramática que el cine quiere plantear, su naturaleza es tan distinta que los medios en general lo siguen utilizando como un gran recurso. Dentro de las formas de adaptación del teatro se encuentran: “la grabación de una representación”, donde en realidad no hay ninguna adaptación; en “la recreación de una representación”, ya hay una adaptación pero en la interpretación de una puesta en escena manipulada por un director de escena; “la adaptación integral”, donde con la facilidad del tiempo de representación, se es fiel al texto teatral; y “la adaptación libre”, en donde personajes y situaciones pueden cambiar y la naturaleza del medio cinematográfico permite la facilidad de aumentar espacios y tiempos, que el teatro no se permite.

En el cuento no se realiza un análisis exhaustivo, debido a su cercanía con la novela, con la única diferencia de la extensión, por lo que, en su gran mayoría, el proceso de adaptación al cual se recurre es la ampliación.

Por último, se encuentra la novela, en la que señalaremos sus características en su extensión y su historia, analizaremos la posibilidad de comparación y en donde se pueden realizar cualquiera de los procesos anteriormente mencionados, con el entendimiento de que es la transposición, la más recomendable y utilizada con fines para este trabajo.

Es así como llegamos al último capítulo, que después de la parte teórica se enfocará a la práctica, pero sobre todo, a la aplicación de lo anteriormente señalado en el proceso de adaptación de la novela “El seductor de la patria” a guión cinematográfico.

En primera, se realiza una breve explicación de la novela, su historia, la biografía del autor y su ficha técnica, esto con el fin de proporcionar información del original para complementar y entender mucho mejor el proceso de adaptación.

Después pasamos a la adaptación cinematográfica, justificando la elección de la novela, realizando su *story line* o síntesis; redactando su sinopsis planteando la historia con sus respectivos espacios, personajes, situaciones y conflicto; elaborando la psicología de los personajes: protagonista, principales, secundarios, incidentales y extras, así como su interrelación; el desglose de producción; para finalmente mostrar el resultado final: el guión literario.

Dicho capítulo, concluye con la propuesta de proceso de adaptación, basado en la transposición y por el cual se muestra la estructura de la novela frente al resultado en el escrito cinematográfico, para explicar, por último, el método por el cual se llegó de esa manera a la realización del guión literario.

De esta manera, el trabajo pretende plantear la importancia en la utilización de un método, proponiendo a “la transposición” como la mejor opción para llegar a un buen término en la adaptación de cualquier novela a guión cinematográfico.

Al final del presente trabajo, hay dos anexos en los cuales se señala: por una parte, el proceso legal para registrar una adaptación en el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR), añadiendo una copia del registro legal de mi adaptación; y por otra, mencionar algunas de las adaptaciones más importantes en la historia del cine mexicano, a la cual aspira a ser parte el guión de “El seductor de la patria”.

CAPÍTULO 1

EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO

1.1. El guión

Los medios masivos de comunicación (radio, cine y televisión) plantean sus mensajes con los recursos técnicos que cuentan y con su respectivo lenguaje audiovisual, por lo que en el cine y la televisión se pueden utilizar las imágenes y el audio simultáneamente; a diferencia de la radio que trabaja sólo con el sonido, sin embargo, los tres medios, aunque de diferente naturaleza, tienen algo en común: el guión.

“Escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden poseer mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalgan, que se mezclan, que a veces incluso, hasta se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles...”¹.

Los medios electrónicos de comunicación manejan diversos contenidos, donde la realidad y la ficción son explotadas comúnmente, ya que permiten que las personas se informen del acontecer diario o se despejen un poco de la vida cotidiana.

Aunque no parezca, el guión ha pasado de ser un simple escrito a una herramienta fundamental en todos los medios de comunicación, tanto que en la actualidad, el Internet también se ha servido de él para llevar a cabo diversos contenidos, en su mayoría, enfocados a jóvenes, consumidores permanentes de esta forma de comunicación, aprovechando los recursos multimedia con los que cuenta el ciberespacio, pero que sin duda, requieren de un escrito previo antes de insertarlo en la red.

La importancia del guión radica en gran medida en su capacidad de transformación, es decir, ese escrito repleto con indicaciones y palabras debe convertirse irremediamente en un producto audiovisual, esto es una regla general, al grado que podría asegurarse que: un guión no llevado a la pantalla, aparato radiofónico o monitor, simplemente no es mas que un texto inservible.

El guión mantiene por sí mismo, con ingenio y creatividad, la base firme de un proyecto audiovisual, es por eso que si está bien escrito (gramatical y

¹ Carrière, Jean-Claude, *Práctica del guión cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 15.

ortográficamente, así como con una historia entendible de principio a fin), probablemente podrá ser realizado favorablemente.

Sin embargo, aunque no hay una definición concreta de guión, sería muy interesante plantear un símil entre las diversas disertaciones de distintos autores, para conglomerar todas esas observaciones y plantearlas, finalmente en una definición propuesta por y para el presente trabajo.

1.1.1. Definición

Para empezar, guión nos remonta a la palabra “guía” la cual es definida por el Diccionario Enciclopédico Larousse como:

“**GUÍA** n. m. y f. **2.** Persona que da consejos, instrucciones, etc. ♦ n. f. **4.** Norma, indicación para dirigir u orientar. **5.** Libro o folleto de indicaciones que contiene datos o instrucciones diversas para información de la persona que lo consulta: *guía telefónica, turística*”².

En la definición hay varios elementos a tomar en cuenta, pues si bien la definición 5 es la más cercana a lo que queremos llegar con guión; diremos que es un escrito con cuestiones específicas.

Aún cuando la palabra “guía” etimológicamente se acerca demasiado a la concepción del término guión, éste último requiere tomar en cuenta diversos elementos ajenos a él, pero que sin duda, vienen a condicionar demasiado su elaboración, pues si no se toman en cuenta, definitivamente sería un escrito cualquiera.

Con base en lo anterior, uno de los primeros datos a resaltar es que todo tipo de mensajes, sean ficticios o reales, requieren de una base escrita, pero no sólo para explotar la palabra de los conductores o personajes del programa, sino para subrayar la importancia que los otros recursos sonoros y visuales tienen en el producto final.

“... un guión de cine –o de televisión– es ni más ni menos lo que queremos que se vea y lo que queremos que se oiga”³.

Quizá así de somera pudiera ser la definición de un guión, sin embargo, De la Torre no sólo pone de manifiesto que se trata de un cúmulo de ideas para ver y

² Larousse, *Diccionario Enciclopédico Plus*, Larousse, 3ª Reimpresión, México, julio 1999, p. 577

³ De la Torre, Gerardo, *“El guión modelo para armar”*, SOGEM Ficticia, México, 2003, p. 11

escuchar, sino que todo lo que va en un guión debe estar estructurado de manera lógica, por lo tanto, es un primer acercamiento a la definición de guión.

Conocer la naturaleza del medio (cine, radio o televisión) nos brinda la pauta para complementar lo mencionado por este autor, integrando a la definición de guión como un escrito que permite mostrar lo que queremos ver y escuchar, tomando en consideración para qué medio se está realizando, debido a que la radio, la televisión y el cine tienen distinto lenguaje, aún cuando pudieran parecerse entre sí.

Se debe asimilar que un guión, aunque es escrito y creado para leerse, no va a cualquier lector, sino a productores, realizadores, iluminadores, fotógrafos (en el caso del cine), operador (en el caso de radio), actores, conductores, locutores y toda aquella persona que colabora en la producción, por lo que se debe ser cuidadoso en cada detalle, tanto en los diálogos como en las cuestiones técnicas de producción.

“Tal vez por ello la palabra guión se relaciona más con describir lo que se verá en pantalla, con acento en las acotaciones y como apoyo para dar algunas indicaciones a la música o sonidos incidentales que se realizaban en las salas de cine... Finalmente, a partir de 1929, con las primeras películas sonoras, el guión adquiere sus parlamentos. Así, finalmente podemos definir al guión, como *un trabajo literario que construye y permite leer de manera simultánea: diálogos, imágenes (acotaciones) e instrucciones técnicas (tecnicismos)*”⁴.

Aunque la definición que plantea Pérez Monter es muy válida y se limita al cine, bien puede llevarse a cabo sin ningún problema en los otros medios como radio y televisión.

Además, viene a complementar lo que hasta el momento se ha dicho, por lo que una primera definición sería:

Es un escrito que permite mostrar lo que queremos ver y escuchar, tomando en cuenta para qué medio se está realizando, y sobre todo, qué es lo que se está brindando desde la perspectiva de ficción o realidad, desarrollando el mensaje con base en los diálogos, acotaciones y tecnicismos que conlleva la realización de un guión.

Hasta ahora se tienen diversos elementos que hacen que el guión obtenga su definición, sin embargo, no todos son iguales en estructura, y eso depende tanto del medio como de su escritor. Es de aquí de donde deriva la dificultad de

⁴ Pérez Monter, Héctor Javier, “El guión audiovisual. Su estructura en género de ficción y no ficción y una perspectiva sociocultural”, Ed. Trillas, México, 2007, p. 15

realizar una definición general, cuando el *script* puede diferir significativamente de otro, aun siendo del mismo medio, por ejemplo, no es lo mismo un libreto de telenovela que el guión de un noticiario, aun cuando el medio por el que se transmitan sea la televisión y lo realice la misma persona.

Pero también, el guión debe cumplir con las reglas gramaticales que la expresión escrita tiene en cualquiera de sus múltiples formas, por lo tanto, la propuesta concluyente de definición que cubre con estos aspectos sobresalientes sería:

El guión es la base de cualquier proyecto audiovisual en cine, radio y televisión, y en algunas nuevas tecnologías como el Internet; es el escrito que cumple con las reglas gramaticales correspondientes y sólo las rompe, a menos que esté totalmente justificada por la historia que se desarrolle o la información que se brinde, ya sea de ficción o no ficción, respectivamente; tiene el objetivo de ser leído por diferentes personas dentro de la producción, por lo que los diálogos (para conductores o actores, según sea el caso), las acotaciones de dirección, de imagen o sonido y las indicaciones técnicas, deben ser muy claras y específicas, sin importar el formato y estilo en que sea redactado, simplemente que resulte entendible para los demás; de esta manera, lo que queremos que se vea y se oiga quedará explícitamente aclarado para que al momento de la realización nadie tenga problema de interpretar lo que el guionista plasmó en letras para verse en imágenes y escucharse en diferentes formas de audio: verbal, musical, efectos, ruidos y silencios; y distintas formas de imagen: planas o en movimiento.



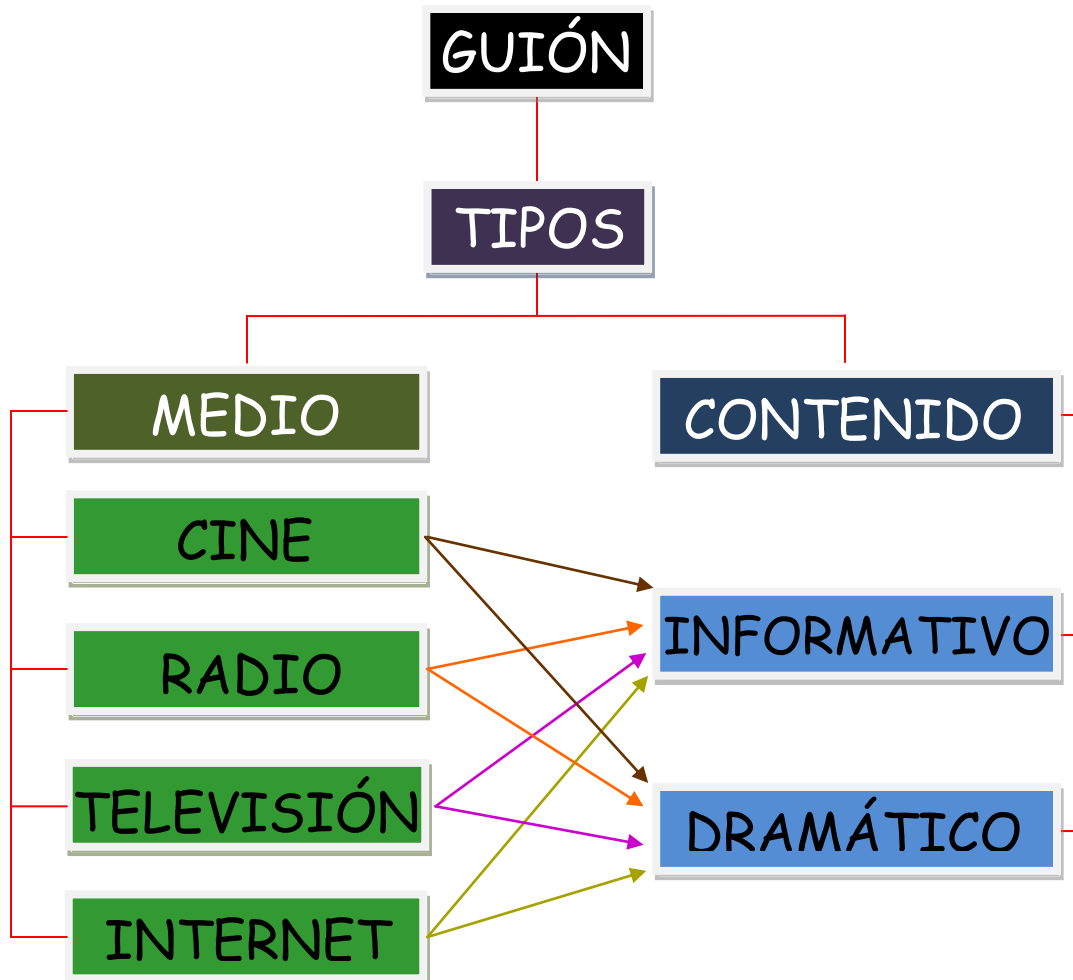
Sin embargo, esta definición es sólo una propuesta general para fines de este trabajo; aún así no es determinante, pues en el siguiente apartado se pondrá al descubierto que un guión no siempre es igual, por mucho que se escriba de manera parecida.

1.1.2. Tipos

La palabra “tipo” es tan ambigua que el diccionario nos dice:

“**TIPO** n. m. (gr. *typos*). Modelo, ejemplar ideal que reúne en un alto grado los rasgos y los caracteres esenciales o peculiares de un género, especie, etc. **2.** Clase, categoría, modalidad”⁵.

La definición no dice mucho, sin embargo, no nos compete hacer una disertación filosófica sobre la palabra, simplemente hace que nos remita a aclararlo en dos sentidos: primero, en cuanto a tipos de guión condicionado por el medio de comunicación se refiere; y segundo, a una tipología de guiones definidos por el contenido, sin importar el medio.



⁵ Larousse, *op. cit.* p. 1171

Los medios son de naturalezas distintas, al grado que no es lo mismo escribir para radio que para otro medio, por lo que el guión de radio se basa en escribir todo aquello que se puede escuchar, desde la propia palabra convertida en voz hasta la música y los efectos de sonido que logran ambientaciones y peso en las situaciones.

Todos los guiones pueden ser creativos, sin embargo, la naturaleza del medio condiciona los elementos a utilizar, por lo que en este caso, en la radio, básicamente toda la creatividad se fundamenta en crear imágenes mentales, con todos los recursos sonoros posibles, de tal manera que el radioescucha recree los espacios, tiempos y situaciones.

En cuanto a la redacción de un guión radiofónico, las indicaciones van en dos direcciones, una a los locutores y otra al operador: el primero se encarga de modular su voz, tono y matiz, de tal manera que lo que lea sea entendible y agradable para el oído humano; las segundas indicaciones, las del operador, se basan en los recursos técnicos y que el locutor no puede realizar, como efectos de sonido y la musicalización del producto auditivo. Cabe mencionar que hay programas radiofónicos, sobre todo musicales, donde el locutor funge también como operador.

Es muy posible que no haya duda entre el uso del lenguaje radiofónico como con los otros medios, por lo que no genera confusiones tan paradójicas como las que suelen suscitarse entre la televisión y el cine.

Aunque se sirvan de los mismos recursos, imagen y sonido, el uso del lenguaje en la televisión y el cine son totalmente distintos, por lo que, por más parecidos que resulten, su guión es totalmente distinto.

La televisión generalmente se diferencia del cine por la limitante del tiempo, es decir, sus contenidos deben ser claros, concretos, pues la imagen y el sonido se complementan demasiado, ya que para el televidente, en una sola mirada pueda observar y entender el programa sin ningún esfuerzo de asimilación extra.

Aunque la radio y la televisión comparten esa característica, ser delimitados temporalmente, la radio goza de programas más largos debido a que, por las limitantes de la imagen, debe dejar muy en claro su mensaje; en cambio, la televisión, se justifica con la frase: una imagen habla más que mil palabras, por lo que sus contenidos se ven sintetizados por el corto tiempo que tienen para transmitirlos, debido a que se dice lo que se observa.

Es por eso que el guión de televisión, a diferencia del de radio y cine, generalmente hace uso de dos especificaciones muy claras: video y audio, lo que se ve y lo que se escucha, respectivamente.

Ahora bien, el cine, aunque parecido a la televisión por la utilización de la imagen y el sonido, también tiene un lenguaje propio que lo hace distinto a los anteriores.

El cine fue el primero que recurrió a utilizar el sonido y la imagen conjuntamente, probablemente no desde sus inicios en una misma reproducción, pero sí en proyectar imágenes sin sonido, acompañadas en la sala de cine por música ambiental.

Después, la tecnología cinematográfica permitió utilizar las dos de manera simultánea y darles un peso específico en la realización de un producto audiovisual.

De la misma forma, el guión tomó en cuenta la ventaja del tiempo, tanto para producirlo como para ser proyectado, que se dio el lujo de utilizar y mezclar los recursos visuales y sonoros a su antojo, al grado que, a diferencia de la televisión, la imagen y el sonido pueden o no complementarse, pues no todo lo que se dice o escucha, puede ir ligado a la imagen que se ve, de tal manera que es el único que juega con enfoques teóricos y escuelas estéticas para cumplir su cometido, de ahí que pueden resultar guiones para un cine surrealista, impresionista, etc.

MEDIO	CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GUIÓN
RADIO	El guión radiofónico se escribe a tres columnas. De izquierda a derecha, la primera columna se numera cada línea, es decir, el guión deberá estar redactado a 28 líneas, con todo y espacios; en la segunda columna se especifica a la persona a la que va dirigida la indicación, es decir, al operador o al locutor; y por último, en la tercera columna, se redacta las observaciones técnicas para el operador y el texto que dirá el locutor.
TELEVISIÓN	El guión televisivo se escribe en dos columnas: en la columna de la izquierda el video y en la columna de la derecha el audio. En la columna del video se plantean todas las especificaciones que se verán en pantalla cualquier tipo de imagen y hasta un pequeño detalle de lo que harán los conductores o actores en pantalla. En la columna del audio, por consiguiente, irán las indicaciones de música, sonidos, comentarios, discursos o aclaraciones para los conductores, así como los diálogos en el caso de los actores.

CINE

El guión cinematográfico se escribe a una sola columna. Las indicaciones técnicas, lugares, tiempos, movimientos de actores, situaciones, música, sonidos, efectos especiales y otras anotaciones se escribirán a renglón seguido. Los diálogos así como el personaje que lo dice, se espaciará y escribirá de manera centrada, para identificarlo mejor.

Es así como los guiones se ven determinados por el canal de transmisión por el cual pasaran sus contenidos; es decir, el medio determina la forma del mensaje tal como lo diría Marshall McLuhan:

“«el medio es el mensaje» porque es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos. Los contenidos o usos de estos medios son tan variados como incapaces de modelar las formas de asociación humana”⁶.

En este sentido, la realidad es buena materia prima para los contenidos en los medios de comunicación, sin embargo también hay otros productos audiovisuales que no son reales sino verosímiles; hay que señalar que todos (reales o no) son producidos en los diversos medios: radio, cine y televisión, en esto es donde coinciden los tres.

“Lo *verosímil* no es ni lo verdadero ni lo real, ni siquiera la representación global que pueda formarse de lo que sucede en la vida del modo más común. Lo verosímil deriva de lo necesario, es decir, de un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por el autor”⁷.

Para el guión de cine y de televisión, el género de la ficción es importante, debido a que diversos proyectos son historias verosímiles más no verdaderas; a diferencia de los géneros de no ficción, donde la realidad es el punto de partida, precisamente porque son noticia y son tratados de distinta manera.

En este sentido, hay dos tipos de guiones: a) los guiones de ficción o dramáticos y b) los de no ficción o informativos.

Someramente diremos que los géneros de no ficción son más para informar que para entretener, y los de ficción son más para entretener que para informar.

⁶ McLuhan, Marshall, “*Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*”, Paidós, Barcelona, España, 1996, p. 30

⁷ Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Paidós, Barcelona, España, 1996, p. 29



a) Informativo

Básicamente, para propósitos de la tesis, los guiones de no ficción, aunque importantes, no se analizarán exhaustivamente debido a que el guión que se abordará es del género dramático. Sin embargo, para poder entender la ficción, se tiene que empezar por la realidad, en lo cual se enfocan los tipos de guión informativos.

“Desde el enfoque de la Teoría de Sistemas⁸, la realidad se puede definir como *una serie de sucesos o eventos sobre los cuales es posible establecer una relación y ciertos límites*. La realidad es el punto de partida para la redacción de guiones informativos. Estos guiones intentan reflejar, con la mayor fidelidad posible, la naturaleza de un evento de la realidad”⁹.

De esta manera, la no ficción, la realidad y la información van de la mano, ya que las dos primeras vienen a ser lo contrario a la ficción, mientras que la última, es el contenido procesado y transmitido acerca de la realidad, mejor conocido como noticia en radio y televisión; y documental en cine.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que esa realidad se ve distorsionada por varios factores:

- Por el tiempo de transmisión de la información (especialmente en radio y televisión), donde la noticia debe darse en determinado tiempo sin pasar los límites;
- Por el medio, aunque pudiera ser el mismo acontecimiento, la perspectiva que brinda la radio es muy distinta a la del cine y la televisión, sin mencionar que no es lo mismo una nota informativa de 30 segundos, a un documental de una hora;
- Por el propio guionista, quien decide finalmente qué omitir en todo ese cúmulo de información y qué mostrar como parte importante de todo el suceso.

“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, en el imaginario de esas personas”¹⁰.

Por lo mismo, la realidad en sí misma es objetiva, sin embargo, deja de serlo desde el momento en el que lo transmite un medio de comunicación, pues el

⁸ Ver Mark L Knapp, *El rol del comportamiento no verbal e la interacción humana*, en Carlos Fernández Collado y Gordon L. Dahnke, *La comunicación humana*, México, McGraw-Hill, 1986, pp. 199-222

⁹ Maza Pérez, Maximiliano, Cervantes de Collado, Cristina, *“Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión”*, Pearson Addison Wesley Educación, México, 1994, p. 257

¹⁰ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 192

guionista decide qué quitar o añadir según lo que considera importante, entonces, la realidad pasa a ser de una noticia real a una verdadera, lo que se ve y se dice en pantalla sí existe y sí está pasando, pero no tal como lo plantea la propia imagen o la misma noticia.

Lo mismo sucede con los documentales, más conocidos en cine, pero también realizables en televisión y radio. Regularmente, el documental se caracteriza por informar, mostrar y, algunas veces, denunciar o reflexionar sobre acontecimientos reales con finalidades distintas, pero precisamente este objetivo predeterminado por el realizador es el que irremediabilmente genera subjetividad en su forma de hacer el guión, pues su percepción de la realidad, aunque verdadera, no necesariamente es real para todos los demás.

Es por ello que el objetivo de la noticia o del propio documental queda marginado por el medio y la subjetividad de su creador.

La realidad es considerada entonces como no ficción, algo entre lo real y lo ficticio: real porque es un acontecimiento que está sucediendo, y ficticio porque, durante su realización y transmisión, es manipulada por el ser humano.

Sin embargo, para el guión no es importante si es real o no, debido a que se procesa como una información interesante desde un punto de vista determinado y, sobre todo, atractivo para ser transmitido a un espectador.

Por tal motivo este tipo de guiones se les conoce de “no ficción”, debido a que por toda esta manipulación humana y tecnológica, no puede ser considerada real, por más que la información de la que se deriva sí lo sea.

Los siguientes diagramas explicarán la relación que hay entre la realidad y los medios de comunicación con la finalidad de resaltar la existencia de los guiones informativos.

En el diagrama aparecen los conceptos relevantes durante la creación de un guión informativo, presenta una breve explicación y/o un ejemplo.

DIAGRAMA 1: Características de la realidad y la percepción.



DIAGRAMA 2: Relación realidad-percepción.



Aunque los dos diagramas son básicamente uno solo, el primero ejemplifica, por un lado, las características de la realidad la cual es objetiva, y es en dónde sucede un hecho (evento real), con tiempo y acontecimientos definidos; por otro, las características de la percepción de un individuo que la convierte en subjetiva, lo cual permite la creación de un guión, eliminando lo que no se considera importante, además de que se ve influido por el tiempo determinado de la nota o el documental.

El segundo, pone de manifiesto la importancia en la relación realidad-percepción lo cual nos brinda la posibilidad de crear un guión informativo de un evento real. Esto se ve supeditado a los tiempos y reglas de los medios de comunicación los cuales irremediablemente nos hacen discriminar la información al momento de hacer el guión informativo.

Así bien, el guión se basa en la realidad para informar a las personas sobre los acontecimientos importantes, no obstante, existe otro tipo cuyo objetivo es reflejarla y que las personas se identifiquen o deseen que su realidad fuese así: el guión dramático.

b) Dramático

El segundo tipo incluye guiones dramáticos o de ficción, los cuales tienen la finalidad de entretener con historias que probablemente sean reales y sin embargo no lo son al momento de ser recreados.

“Etimológicamente, la palabra **ficción** proviene del latín *fictione* (m), el acto o el resultado de crear una imagen, de componer, modelar o inventar alguna cosa... no se malinterprete el significado de ficción, que no es sino una **realidad inventada** mediante unas imágenes tomadas de la realidad”¹¹.

El guión y los medios que hacen uso de la ficción, reconocen que el producto audiovisual no es por sí mismo atractivo, sino la creatividad con la que se muestra esa realidad inventada, es por eso que ficción se podría definir de la siguiente forma:

“De manera simple, podemos definir como ficción a *todo aquello que no es real*. En este sentido, el género de ciencia ficción es sólo una manifestación de la ficción... Dentro de los géneros que forman parte del campo de trabajo del guionista, el único género que no es ficción es el *género informativo*, el cual

¹¹ Comparato, Doc, *De la creación al guión*, La Crujia Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2005, pp. 137-139

engloba a todo trabajo audiovisual que trate de manera directa con la realidad y la objetividad”¹².

El guión dramático se basa en la imaginación y los pensamientos de los seres humanos para crear un mundo paralelo, un mundo que se engloba en el medio en el cual está siendo transmitido (radio, televisión o cine).

Para diferenciarlos, un guión de ficción para radio estará enfocado a crear imágenes en el radioescucha por medio de la palabra, en su gran mayoría, de sonidos, de la música y hasta de silencios. En televisión, determinado el medio por el tiempo, el guión de ficción será utilizado de tal manera que genere expectación en el televidente. Por su parte, el cine empleará su guión de ficción para elaborar toda una idea creativa en un tiempo determinado, mas no limitado, donde completamente presente un principio, un desarrollo, un clímax y un desenlace.

Por lo tanto, un guión de ficción tiene como objetivo primordial crear o realizar historias que puedan ser transmitidas por el medio seleccionado, tomando en cuenta el lenguaje propio del medio y los elementos que pueden ser explotados para hacerlo más interesante.

La frase “la realidad supera la ficción” retoma perfectamente la idea de que sin realidad no habría ficción, pues simplemente si los seres humanos no sintieran o pensarán, la ficción no tendría sentido de ser, por eso se alimenta de lo que sucede en la vida.

“Dicho de otro modo: amor y sexo, historias de familia, dinero, conflictos sociales, guerra, poder, vida espiritual. Nada muy nuevo y, sin embargo, algo siempre nuevo”¹³.

Los temas que genera la vida son tan variados como sus formas, pues la ficción se percata de la diversidad que puede haber en una misma temática, estableciendo diferentes peripecias a los individuos que están pasando por una situación, en un lugar y momento determinados. De ahí que la vida siempre será mayor que la ficción, sin embargo, la ficción tendrá algo de interesante, de entretenido y hasta de perverso que la vida no: *el poder jugar a ser Dios de nuestra propia historia*.

La vida es dramática en sí misma, lo que no es satisfactorio para el ser humano que la vive, la sufre y la disfruta; en ficción, lo dramático genera placer pues se ve y se escucha de lejos, podrá reflejarse en el otro, pero le reconfortará

¹² Maza Pérez, Maximiliano, *op. cit.*, p. 20

¹³ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 27

no ser el otro, sino simplemente saber que lo que pasa en pantalla o en la radio probablemente puede pasar en la realidad y lo haga sentirse vivo.

De aquí que todas las historias de ficción sean dramáticas por el hecho de que todas requieren de personajes, situaciones, escenarios, tiempo y conflictos.

En el guión dramático la importancia recae en los diálogos y los personajes con toda su carga psicológica emocional, debido a que en los medios audiovisuales se tiene tan poco tiempo para plantear las situaciones y los conflictos con sus respectivos finales, que buena parte de los diálogos ayudan a vislumbrar y entender mejor los acontecimientos, por eso es importante la capacidad que tiene el drama, ya que como género de ficción tiene que mover en el espectador los sentimientos (agradables o no), considerando que lo que está observando puede ser real, aunque no lo sea.

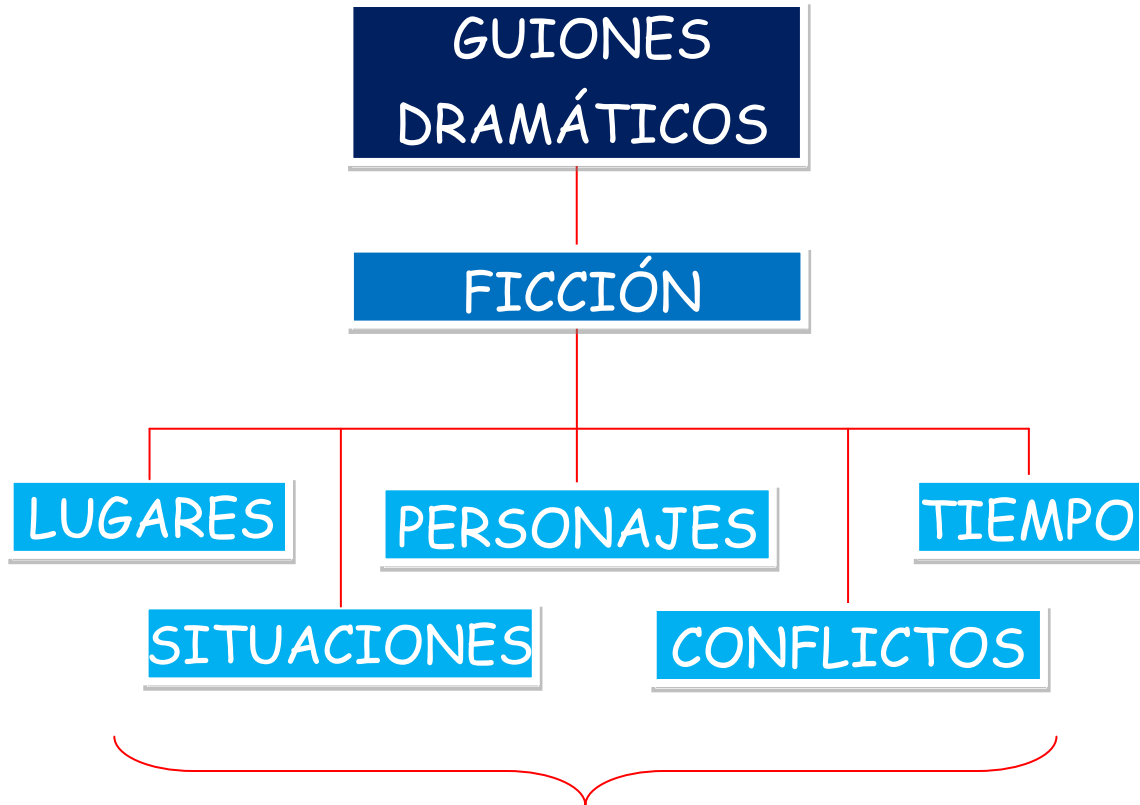
Partiendo de la idea de que ser claro y concreto es ser explícito con lo que se quiere, el guionista sólo tiene que enfocarse a nombrar lugares, acciones específicas de los personajes, así como las acotaciones emocionales para el carácter del mismo, los sonidos ambientales o incidentales que se tuvieran que hacer, pero sobre todo, ser muy claros en sus escenas y secuencias, procurando que todo, desde la imagen hasta el audio, tenga una carga dramática en la situación ficticia y no ocasione aburrimiento o fastidio.

“...la naturaleza del drama es imprescindible para el guionista. Quien escribe para los medios audiovisuales debe estar siempre consciente que su labor principal consiste en seleccionar y componer los elementos que integran una situación, con el fin de que su trabajo tenga un impacto en el público. Además, por la naturaleza particular de cada medio audiovisual, el guionista debe estar preparado para dramatizar de acuerdo al medio seleccionado. La misma situación se dramatiza de manera distinta dependiendo del medio: cine, radio o televisión”¹⁴.

Para finalizar este apartado es importante mencionar que la ficción es esencial para todos los medios, sobre todo para la televisión y el cine.

Mientras en la televisión se debe realizar una historia en capítulos, donde para poder entenderla por completo, el público debió haberla visto de principio a fin; el cine tiene la ventaja de que el inicio y el final son muy concretos y claros, y aunque existan las secuelas bien podrían ser consideradas películas independientes de las anteriores.

¹⁴ Maza Pérez, Maximiliano, *op. cit.*, p. 20



REFLEJO DE LA REALIDAD

Absolutamente todos los medios de comunicación (radio, televisión, cine e Internet) pueden realizar historias similares con temas que, aunque los usuales (amor, guerra, odio, traición, familia, etc.), siempre serán diferentes. No es lo mismo enamorarse dentro de una guerra o tener una batalla familiar, cualquier medio puede experimentar su creatividad y mostrarlo, sin embargo, es el cine el que, por su propia naturaleza, puede ahondar más en ese enamoramiento desde su perspectiva más íntima así como representar la guerra desde su toma más amplia, lo cual en los otros medios no se tiene esa ventaja.

En cuanto a la manera de desarrollar la historia, el guión cinematográfico puede ser más explícito y claro en diversos elementos, darle un peso dramático evidente, así como a los diálogos. Pero para todo eso debemos entenderlo, desde su evolución en la forma de escribirlo, así como sus características que lo hacen, como cualquier guión, único.

1.2. El guión cinematográfico

Como ya se mencionó, el cine es el primer medio audiovisual en conjuntar, imagen y sonido, aún cuando en un principio las primeras proyecciones por sí mismas no tenían sonido y debían ser recreadas en la misma sala de proyección.

“El cine fue el primero de los medios audiovisuales que se utilizó para contar historias. Desde la pequeña cinta de los hermanos Lumiere titulada *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, 1896), el cine se mostró como un medio efectivo para la narrativa”¹⁵.

Hay que tomar en cuenta que el cine, en principio, sólo era una experimentación de imágenes, de fotogramas, que al ser pasadas a cierta velocidad, generaban un efecto óptico en el ojo humano, lo cual le producía ver movimiento donde en realidad no lo hay, se trataba simplemente de una progresión constante de imágenes fotografiadas y proyectadas a una determinada velocidad.

Por lo mismo, el cine, en sus inicios, no tenía una estructura en lo que proyectaba, es decir, no había un plan de trabajo para ir a rodar, mucho menos un guión que pudiera ayudar a la hora de la filmación, simplemente se buscaba cualquier pretexto para explotar la magia del movimiento proyectado, gracias a una secuencia de imágenes fijas.

Sin darse cuenta, esos pretextos le dieron al cine la pauta de realizar historias, quizá no con guiones previamente elaborados, pero sí con el ingenio, tanto de sus directores, como de los actores a la hora de improvisar lo que se les ocurriera.

Como toda evolución, paulatinamente el cine fue teniendo la necesidad de crear historias cada vez más complejas, de aprovechar la ilusión de movimiento que se podía generar con imágenes fijas reproducidas a una velocidad determinada, pero más que nada, aprovechar que lo ya filmado, se podía tener “guardado” para cualquier momento en el que se quisiera proyectar nuevamente.

“Correspondió al legendario director norteamericano David. W. Griffith el honor de acuñar el concepto *guión*¹⁶ para denominar al texto escrito expresamente para la realización de un filme dramático”¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58

¹⁶ Griffith denominó al libreto cinematográfico *screenplay*: obra para la pantalla.

¹⁷ Maza Pérez, Maximiliano, *op. cit.*, p. 58

Es a partir de este momento, con el director estadounidense, y su película *El nacimiento de una nación*, que incursionó con un guión establecido, película donde claramente, a pesar de la falta de sonido de aquella época, había una historia tal y como la conocemos hoy en día, con su respectivo principio, conflicto y desenlace.

Desde entonces, el guión tuvo un gran peso, ya que en él recayó toda la trama que pudiera filmarse “a priori”, por lo que a partir de este momento, lo realmente importante era la historia en sí misma, sin diálogos y con sólo una descripción de lo que se debería filmar.

Posteriormente, el cine fue evolucionando al grado que, si bien no había diálogos hablados debido a la falta de sonido, se sustituía por rótulos (intertítulos) donde se escribían los diálogos de los personajes, o donde se explicaban ciertas acciones para el mejor entendimiento de la historia.

Antes de la llegada del sonido, y con el recurso del rótulo, también se fue integrando la música como parte fundamental del drama. Aún no se podía realizar la música dentro de la proyección, pero sí existía un pianista o músico que realizaba los sonidos o la música respectiva en el lugar mismo de la proyección, por lo que precisamente el sonido en vivo, reforzaba con peculiaridad finura y certeza lo que se veía.

Los iniciadores del cine, aunque en un principio no le auguraban mucho éxito, vieron en la ficción el auge del medio, razón por la cual, lo explotaron con todas las historias que podían, donde la creatividad nunca se agotaba.

“La llegada del sonoro modifica la presentación del *script*, en el que hay que integrar los diálogos, la mención de los ruidos y de la música”¹⁸.

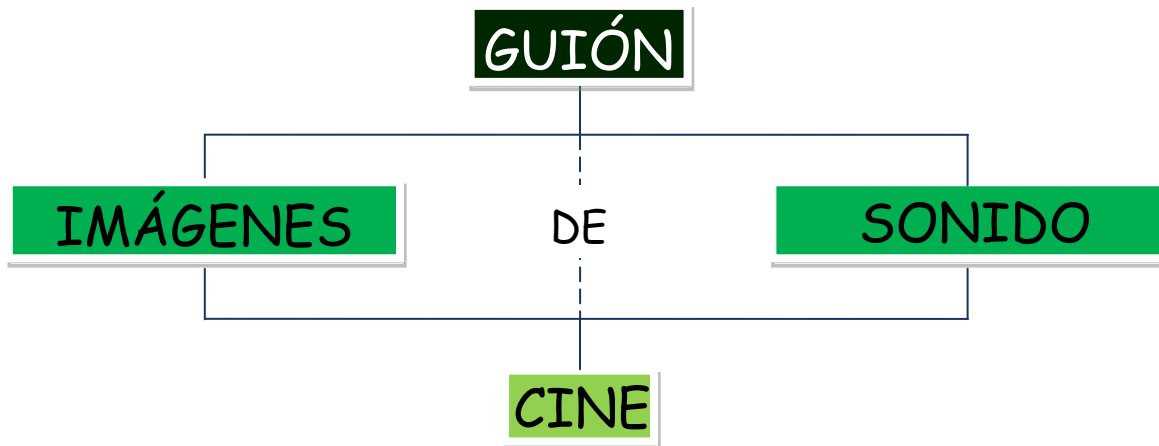
Cuando llegó el sonido, el guión pasó a ser un escrito literario con enfoques dramáticos gracias a los diálogos, la música y hasta los efectos sonoros, de tal manera que ya no sólo se describían o diseñaban simples imágenes para ser representadas, sino que se bosquejaban características propias de los personajes y los acontecimientos.

La evolución misma del cine, generó que su producción fuera cada vez más compleja, donde ya no sólo bastaba una cámara y los actores, sino toda una elaboración creativa de encuadre, iluminación, actuación y, por supuesto, una historia original y atractiva que pudiese contarse, y sobre todo filmarse: el guión.

¹⁸ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 16

“La escritura del guión, su forma y su función, siguen siendo tributarias de los contextos de producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto”¹⁹.

De esta forma, no importa si el guión cumple con diversas reglas literarias, sin embargo, para que tampoco se quede como un simple escrito, debe cumplir con el objetivo de ser realizable, es decir, que a muchos directores y productores les llame la atención la historia y la visualicen como un posible éxito, pues argumentan que “algo que queda bien en papel, quedará bien en pantalla”.



Por ende, el guión debe cumplir con ciertos parámetros que si bien no aseguran el éxito, por lo menos garantizan ser un guión con una historia atractiva, vendible y producible, características que dependerán de la creatividad del guionista.

El guión cinematográfico debe contar una historia, la cual tendrá que cumplir con un fin determinado.

“Un guión (cinematográfico) ha de tener tres aspectos esenciales:

La herramienta de trabajo es la palabra, que dará forma al guión y lo estructurará. El *logos* es la palabra, el discurso, la organización verbal de un guión, su estructura general.

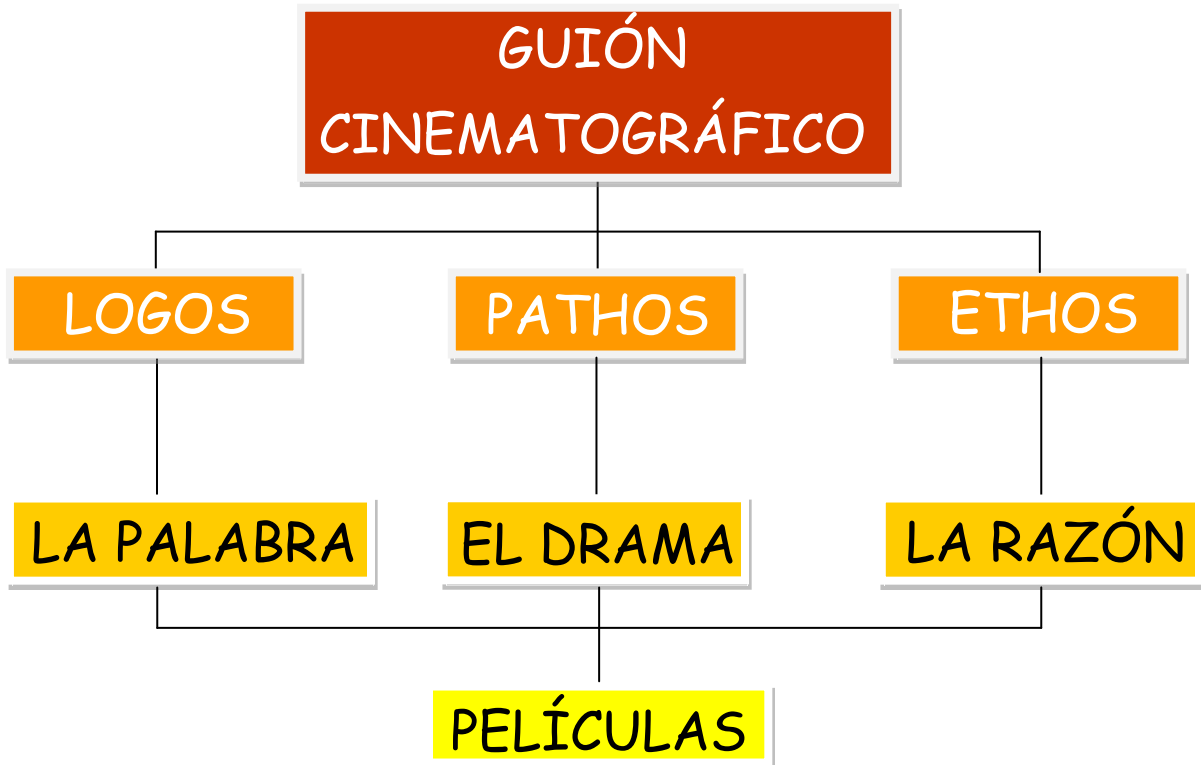
Un guión tiene su historia, provoca identificación, dolor, tristeza. *Pathos* es el drama, lo dramático de una anécdota humana. Es, por lo tanto, la vida, la acción, el conflicto cotidiano que va generando acontecimientos.

El mensaje tiene siempre una intención. Es inútil huir de la responsabilidad de su enunciación. Se escribe para producir una influencia. Estamos frente al

¹⁹ *Ibidem*, p. 18

ethos, la ética, la moral, el significado último de la historia... El *ethos* es aquello que se quiere decir, la razón por la cual se escribe”²⁰.

Las historias se basan en guiones que sirvieron de soporte para la producción, por lo mismo, hay características que todos los guiones, sin excepción, deben cumplir para ser considerados como tales, principalmente los cinematográficos.



1.2.1. Características

Como se dijo, el guión es la base del proyecto cinematográfico, es la historia, los personajes, los diálogos, los acontecimientos, la música y los sonidos en conjunto, enmarcados en una hoja en blanco.

“En este sentido el guión es un *modelo*. Modelo en el sentido o función instrumental. El guión es, en cierto modo, el modelo de la película que está por hacer. Es la base, el referente, el intermediario entre el proyecto y su realización”²¹.

²⁰ Comparato, Doc, *De la creación al guión*, La Crujia Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 21

²¹ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 20

Pero antes se debe empezar por una idea. Si no hay idea, no hay nada que escribir, y por ende nada que contar.

“Si bien la idea es algo abstracto, el conflicto matriz debe ser concretizado por medio de palabras... hacemos un esbozo y comenzamos a imaginar una historia, teniendo como punto de partida una frase, a la que llamamos *story line*, que es la condensación de nuestro conflicto básico cristalizado en palabras”²².

a) *Story line*

El *story line* es la síntesis de la historia del guión, es concreta, eficaz y breve, pues sólo lleva en sí la trama y en ella se vislumbra el conflicto central.

“*Story line* es el término que usamos para designar, con un mínimo de palabras, el conflicto matriz de una historia... es justamente la síntesis de la historia:

- La presentación del conflicto
- El desarrollo del conflicto
- La solución del conflicto”²³.

Digamos que éste es el primer paso en el proceso de un guión cinematográfico, es decir, después de tener una idea, se pasa a su redacción en varios párrafos, mejor conocida como sinopsis.

b) Sinopsis o historia

De todos los autores consultados hay una pequeña confusión entre el *story line* y la sinopsis, la cual es un relato más elaborado con personajes, lugares y tiempos importantes, tomando en cuenta el desarrollo.

“La *sinopsis* es un breve resumen de la historia, una exposición sucinta del tema. Puede constituir un primer esbozo del guión o redactarse tras la escritura completa del *script* para difundirlo entre la profesión, la prensa o el público.”²⁴.

A diferencia de la síntesis (o *story line*) donde se describe la historia de manera resumida; en la sinopsis no tienen que dejarse de lado los detalles. Todo lo que estará en el guión y por ende en la película, tendrá que hallarse irremediabilmente en la sinopsis, sin embargo, ahí no hay diálogos, sólo descripciones detalladas de los conflictos y sucesos.

²² Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 22

²³ *Ibidem*, p. 97

²⁴ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 14

c) Temática

La historia, como cualquier texto literario, debe reunir ciertas características, pues simplemente no se escribe y se muestra algo poco interesante, monótono o sin sentido, pues al momento de escribir se debe tener la necesidad de querer contar algo, y para hacerlo atractivo debe existir un tema: sin él, no hay historia.

“Los manuales americanos lo repiten sin cesar: el fundamento de todo filme, su *tema*, es la acción (lo que sucede) y el personaje (aquel a quien le sucede). Y esto ha de poder formularse con frases que respondan directamente a las preguntas siguientes: ¿quién quiere hacer qué? ¿Por qué? ¿Qué se lo impide? Dwight Swain, por ejemplo, enumera así los elementos primarios de un guión: un personaje, unas premisas, un objetivo, un adversario y una «catástrofe» (clímax). Y preconiza formular en dos frases el tema del filme, agrupando en la primera los tres primeros elementos y respondiendo la segunda a la pregunta: «¿Triunfa o no el personaje?»²⁵.

d) Personajes

No obstante, este conflicto le tiene que suceder a alguien: los personajes. El personaje es tan relevante como la historia misma, pues sin uno el otro no existiría.

“Los personajes sustentan el peso de la acción y son el centro de atención más inmediato para los espectadores”²⁶.

Con base en lo anterior, los personajes tendrán características propias, según el peso dramático en la historia, por lo que, de acuerdo con el autor Doc Comparato se pueden dividir de la siguiente manera:

“El **protagonista** es el personaje básico del núcleo dramático principal, es el héroe de la historia... está en primer plano, en el centro de la acción y es, por lo tanto, más desarrollado.

El **actor secundario** o **coadyuvante** es el personaje o personajes que están al lado del protagonista. Generalmente, el coadyuvante nace a medida que vamos construyendo el drama”²⁷.

Sin embargo, para que realmente haya un conflicto no se puede dejar de lado a otro personaje que logra tener un peso similar al protagonista, pero que será quien impedirá que éste llegue a su objetivo: el antagonista.

²⁵ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 28

²⁶ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 29

²⁷ *Ibidem*, pp. 117-118

“...la esfera de acción del antagonista, sus elementos, son: el daño, el combate o cualquier otra forma de lucha contra el héroe, el acoso²⁸. El antagonista debe tener el mismo peso dramático que el protagonista, no es necesario desarrollarlo con la misma profundidad dramática²⁹”.

e) Acción dramática y conflicto

Con base en los personajes, se pasará al desarrollo de la “acción dramática”.

“La acción dramática es el conjunto de acontecimientos interrelacionados que se irán resolviendo a través de los personajes hasta el desenlace final³⁰”.

La acción dramática se puede dar por diversas razones, pero en todas, el personaje protagónico es el centro de ellas; es decir, el conflicto principal de la historia, le genera un cambio de conciencia al personaje, el cual buscará la manera de resolverlo, acompañado por otros personajes, ya sea para que lo ayuden o para impedirsele, de esta manera debemos:

“...distinguir tres tipos de conflicto en el personaje:

1. El personaje puede estar en conflicto con **una fuerza humana**, con otro hombre o grupo de hombres;
2. Ese conflicto puede ser con **fuerzas no humanas**, la naturaleza, u otros obstáculos;
3. Por último, el personaje puede estar en conflicto consigo mismo, o bien con una **fuerza interna**³¹.

Ante esto, la acción dramática, como bien lo dice su nombre, generará acción y reacción en los distintos personajes, por lo que una manera de plantear la forma en que el personaje se desempeñe en la historia será:

“El personaje piensa y siente, pero lo hace de una manera muy particular.

Pensar = hablar

El personaje puede contar mentiras, hablar poco o mucho o tartamudear pero, en cualquier caso, siempre estará exponiendo su pensamiento a través del habla.

Sentir = actuar

El sentir del personaje se expresa por su actuación, su reacción y su comportamiento ante la acción.

...los personajes son los seres más sinceros, porque todo cuanto piensan lo exponen a través del habla; y todo cuanto sienten lo expresan a través de sus

²⁸ Propp, Vladimir, *morfología del cuento*, Juan Goyanarte, Ed. Buenos Aires, 1972, p. 121

²⁹ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 129

³⁰ *Ibidem*, p. 137

³¹ *Ibidem*, p. 96

acciones. Incluso la falta de reacción ante un acontecimiento demuestra el sentir del personaje³².

Es así como el personaje se desenvolverá durante la historia y en su propio conflicto; por lo que, regularmente, habrá un cambio tangible en su forma de ser y de pensar después del suceso (al final de la película). Resulta difícil creer que el personaje vuelva a su vida cotidiana o a su comportamiento anterior al conflicto, ya que el objetivo de este último es provocar algo en el personaje.

f) Tiempo y espacio

Todo lo anterior debe suceder en un lugar y tiempo determinados, pues el cine procura tener historias verosímiles a la realidad, por lo que siempre que pasa algo, acontece en un lugar y un momento específicos.

Primero se determina el tiempo, no sólo en cuanto a temporalidad como lo conocemos, sino a contexto social, político e individual.

El tiempo dramático es el que nos permite aterrizar los instantes en los que será relatado la historia, es decir, la estructura temporal de nuestro argumento: de manera lineal, atemporal o en “saltos”.

Establecido el tiempo, se plantea el lugar, poniendo sobre relieve las locaciones e interiores donde se llevarán a cabo las acciones dramáticas.

Teniendo el quién (personaje), qué (tema), cómo (acción dramática y conflicto), cuándo (tiempo) y dónde (lugar, contexto) con su respectivo clímax (punto más álgido de la historia) y desenlace (objetivo), propuesto en la sinopsis, se pasará a la redacción del guión literario.

“...el guión literario, aquel que contiene todos los pormenores necesarios para descripción de la escena, la acción dramática y los diálogos, sin insistir excesivamente sobre las cuestiones de planificación técnica, tales como los movimientos de cámara, iluminación, cuestiones del *zoom*, etc.”³³.

De esta forma, el guión literario debe de ser cuidadoso, pues lo descriptivo y narrativo se dejará de lado para plantear imágenes y sonidos. En el siguiente apartado se explicará la estructura del guión literario cinematográfico, desde su formato respectivo hasta los tecnicismos utilizados.

³²*Ibidem*, pp. 119-120

³³*Ibidem*, p. 26

Usted comienza
aquí



Felicidades.
Concluye su
proceso creativo

g) Interrelación de personajes

La interrelación de personajes es la manera en la que se presentan a los protagonistas y sus lazos sociales con los demás, es decir, uno puede identificar cómo se relacionan unos personajes con otros.

Por eso no hay que olvidar el objetivo de las historias fílmicas: el público debe identificarse con lo que ve en pantalla, por lo que, la manera más cercana de que suceda ese efecto espejo son los personajes.

En la vida, todos los individuos se relacionan con las demás personas, animales, incluso objetos, y cada uno tiene un valor personal, sentimental hasta social; de igual forma, nos relacionamos de una manera con unos y con otros, jugamos un rol dependiendo del lugar y de con quien nos encontremos.

Asimismo, es importante plantear la relación que hay entre los personajes partícipes de la historia, esencialmente su vínculo y sus lazos emocionales que los demás personajes tienen con el protagonista.

La funcionalidad radica en eso, en poder identificar de manera rápida como son los nexos familiares y sociales de los personajes. Para que eso suceda, lo más recomendable es realizar una tabla muy parecida a un árbol genealógico.

h) *Breakdown*

Utilizado en los medios audiovisuales y sobre todo en la realización de la pre-producción de cualquier proyecto, el *breakdown* es una herramienta técnica de gran importancia en el análisis de la microestructura del guión cinematográfico.

Como lo dice la definición del término anglosajón, es el desglose de las necesidades de producción dividido por secuencias, es decir, señala el número de secuencia, en dónde se desarrolla (INT/EXT), el tiempo (Día, Tarde o Noche), los personajes que participan en dicha secuencia, las necesidades técnicas como utilería, escenografía, vestuario o iluminación y una breve descripción de la secuencia.

Lo más recomendable es hacer este desglose en forma de tabla, esto para tener mayor control y sea fácil el manejo del mismo a la hora de identificar los elementos que conforman la secuencia. Por ende, es una herramienta primordial que se construye en la pre-producción para tenerla como complemento en la realización del guión.

1.3. Estructura

“El guión constituye un conjunto de propuestas para la elaboración de un relato cinematográfico, propuestas que entran en interacción con las operaciones de rodaje, montaje, mezcla, etc. Está presente en los niveles de los contenidos, de los dispositivos narrativos, de las estructuras dramáticas, de la dinámica y perfil secuenciales y, finalmente, de los diálogos. En este sentido participa, desde luego, de y en la puesta en escena, sin negar, evidentemente, la aportación decisiva –a veces conflictiva y contradictoria– de los elementos de puesta en escena inherentes al rodaje y al montaje”³⁴.

El guión, como propuesta literaria para un proyecto cinematográfico, debe cumplir con reglas gramaticales, pero también con algunas estructuras definidas que hacen que un guión cinematográfico no sea similar a la de un guión radiofónico o televisivo.

Además, por esencia del medio audiovisual al que está dirigido, debe entenderse que en la estructura del guión hay una historia que debe ser entendida tanto en el propio guión como en pantalla.

Es por eso que, para iniciar y entender mejor el guión cinematográfico, definiremos el término “estructura” de la siguiente forma:

“**ESTRUCTURA** n. f. (lat. *structuram*). Manera en que las diferentes partes de un conjunto, concreto o abstracto, están dispuestas entre sí y son solidarias: *La estructura del cuerpo humano*”³⁵.

Con base en lo anterior, debemos poner especial atención en las dos formas básicas en que se puede interpretar a la “estructura” dentro de un guión cinematográfico: por un lado, se encuentra la estructura del propio contenido, es decir, la historia; la cual irremediablemente pasará a formar parte de otra estructura, una más técnica, denominado guión cinematográfico, que para fines del trabajo se le nombrará formato.

1.3.1. Estructura del guión cinematográfico (Historia)

La estructura literaria debe cumplir con ciertos parámetros que, en cualquiera de sus representaciones (novela, cuento, teatro, etc.), tienen en común: un principio, un desarrollo y un final. Por lo mismo, el guión explota la técnica literaria de la escritura para ser aprovechada y llevada a un medio audiovisual, no es accidental que lleve el nombre de guión literario.

³⁴ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 20

³⁵ Larousse, *op. cit.*, p. 481

“Lo *necesario* deriva de lo arbitrario del escritor, de la funcionalidad del relato y de la interdependencia entre todas las unidades y su subordinación a la «idea general», es decir, al itinerario *principio-medio-final*”³⁶.

El guión literario, como su nombre lo indica y respetando su esencia la cual es con un fin audiovisual, retoma no sólo de la literatura la cuestión de transmitir su idea primordial por medio de la escritura, sino también en su parte más esencial e importante, darle valor a esa idea: la historia.

Sin embargo, la historia es el resultado de un proceso de creación que pasa por el argumento, el discurso y el relato, así que realmente para entender la estructura del guión cinematográfico en cuanto a su contenido, debemos asimilar estos conceptos.

a) Historia

Aunque el guión cinematográfico es un escrito para un medio audiovisual, sigue compartiendo lo que la literatura ha llevado por años, por lo que, historia, argumento, discurso y relato, sin ser lo mismo, van de la mano con un objetivo a fin y sólo los separa uno del otro una delgada línea etimológica y conceptual: la narración³⁷.

“En una primera consideración narrar, simplemente, podría ser equivalente a contar una historia. Esta definición permite entender la historia como estructuración de los hechos que tanto puede ser construido narrativamente – épica– como dramáticamente, o lo que es lo mismo, una misma historia puede encauzarse bajo discursos diferentes, incluyendo, lógicamente, el fílmico”³⁸.

Empecemos por el legado de la literatura, desde la épica (representada por la novela) hasta la dramática (el teatro), pasando por la lírica (poesía), la herencia que el cine recibió y que ha explotado con la ficción: la historia.

“**HISTORIA** n. f. (lat. *historiam*). **4.** Fig. Conjunto de acontecimientos de carácter privado relativos a alguien: *contar alguien la historia de su vida*. **5.** Fig. Narración inventada: *contar historias de aparecidos*”³⁹.

Como vemos, la historia no es algo exclusivo de la ficción, es más, incluso la vida puede considerarse como una historia. En nuestras vidas nacemos, crecemos

³⁶ *Ibidem*, p. 29

³⁷ Es el resultado de *narrar*, es decir, referir lingüística o visualmente (en el caso de los medios audiovisuales) una sucesión de hechos producidos en un tiempo determinado incurriendo irremediabilmente en una variación y transformación de esos hechos.

³⁸ Faro Forteza, Agustín, “*Películas de libros*”, Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2006, p. 52

³⁹ Larousse, *op. cit.*, pp. 600-601

y morimos; la ficción tiene un principio, un desarrollo y un desenlace. Las dos coinciden en conflictos, sin embargo, la realidad no es grata y puede tener muchas historias; mientras en el drama, explotado en el cine, es entretenido y sólo una se puede mostrar en la vida de los personajes, aquella que les provoca un cambio trascendental en su ser.

“La historia o *diégesis*... es el hecho que se pretende narrar, el acontecimiento que se ha de expresar... la diégesis presenta existencia propia, por lo que es equiparable al mundo de la realidad, y crea su propio universo ficticio y en él ordena sus elementos para formar un todo global”⁴⁰.

b) Argumento

La historia, así como la forma en que la narramos como cuando contamos un una noticia, probablemente no se realice en el orden en que pasaron los acontecimientos; sin embargo, se presenta como un suceso importante. Es ahí donde entra el argumento, el cual le brindará estructura a esa historia que, en un principio, pareciera desordenada.

“**ARGUMENTO** n. m. (lat. *argumentum*). Asunto o materia de que trata una obra.**3.** LIT. Sumario de un libro, de una narración o de una obra de teatro”⁴¹.

Aunque la definición etimológica nos menciona que el argumento es un pequeño resumen de una narración, esto no es suficiente para entender realmente lo qué es el argumento para un guión cinematográfico.

El argumento tiene relación con la historia desde tres aspectos importantes que los hacen convergir entre ellos:

- a) La lógica narrativa: si la historia la inferimos por causalidad, es decir, por lo que se nos está narrando, el argumento (el orden) conlleva una previsibilidad en las inferencias, en otras palabras, todo lo que sabemos de la propia historia, por cómo se nos ha contado, nos hace pensar en lo que sigue, tanto de la historia como de un posible desenlace;
- b) El tiempo: la historia tiene una duración determinada, puede pasar desde en un segundo, un minuto, una hora, un día, una semana, un mes, un año, un siglo, etcétera, sin embargo, el argumento de esa historia puede tener una duración totalmente diferente. En su gran

⁴⁰ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 53

⁴¹ Larousse, *op. cit.*, p. 114

mayoría, la duración de la historia y del argumento no convergen, a menos que sea la misma, lo cual, en casos muy raros, sucede.

- c) El espacio: al igual que el tiempo, cada uno acontece en condiciones totalmente distintas, pues no es lo mismo ser parte de la historia en el lugar de los hechos, que escuchar o saber referencias de un acontecimiento desde una pantalla y ser ajeno a ella. Además, por más que la historia tenga un espacio determinado, es muy complicado que a la hora de argumentarla no se pierdan los detalles.

Cabe destacar que el argumento es importante debido a que nos permite conocer realmente el orden en cómo sucedieron los hechos de determinada historia, es decir, cómo inició, qué, dónde y cuándo aconteció, a quién le sucedió y finalmente de qué forma concluyó.

“Para Bordwell el argumento es el conjunto organizado que nos da las claves para inferir y ensamblar la información de la historia, pero hay que diferenciarlo del estilo, entendiendo éste como un modo de presentar el argumento”⁴².

c) Discurso

La cita textual anterior, conecta la idea en que el guión, al ser un argumento con una historia determinada y dependiente de quien la escriba, tendrá un estilo muy particular, sello del guionista, así como grandes autores tienen siempre una característica peculiar en su acervo literario. Esto nos conduce al siguiente paso donde el estilo conecta al argumento con el objetivo, la intención con la que se escribe, es decir, el discurso.

El discurso es el que nos faculta a entender, comprender y razonar dicha historia. Es el objetivo del porqué y el para qué contar una historia, cuál es la importancia de que las personas brinden su tiempo y su concentración para entender específicamente esa historia.

“La historia es el contenido, la cadena de sucesos más los personajes y la situación. El discurso o trama, especifica los medios que se utilizan para expresar la historia. Una historia, por lo tanto, puede tener diferentes tramas”⁴³.

La trama, en el discurso, se nota desde el momento en que se plantea un tema, porque no es lo mismo escribir una historia de amor que una historia de guerra, aún cuando en la guerra pueda existir el amor y cuando en la historia de amor pueda existir guerra.

⁴² Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 54

⁴³ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 55

Es ahí donde el argumento, estructurado y con un estilo propio, hace que el discurso se desenvuelva. Se tiene una historia, tal vez hasta por sí sola no es nada atractiva, no tiene ninguna relevancia, pero el discurso hace que hasta lo que parezca tan cotidiano sea tan entretenido, por lo que el guión logra, si es que es su objetivo, ser atractivo y entretenido para las personas.

“La trama es el modo en que se ordenan, no necesariamente en orden cronológico, los sucesos de la historia.⁴⁴ Estos sucesos de la historia se intercalan como trama en el discurso”⁴⁵.

d) Relato

Es importante resaltar que el discurso no se puede dar por sí solo, es decir, ya se tiene la historia, el argumento, pero lo que hace diferente a la historia misma con el discurso o la trama, es la forma de contarla, es decir, el relato.

Cabe destacar, que el argumento sí pone orden a la historia, pero eso no quiere decir que la cuente cronológicamente (tal y como suceden todas las historias), por lo que es válido que se ordene de manera que la narración provoque realmente algo en la otra persona, ya sea un sentimiento o un razonamiento. Aunque no lo parezca, en el desorden se puede encontrar un orden y cumplir un objetivo, esto lo brinda el relato.

Relatar el discurso de la historia nos permite que empecemos con el final, con el medio o con el principio; que regresemos al pasado o visualicemos el futuro; que vayamos de un espacio a otro; que quitemos personajes no importantes o que añadamos a alguno que le brinde más expectativa a dicha historia. En el relato, a diferencia de la argumentación, es válido cualquier cosa, siempre y cuando sea en pos de provocar algo.

e) Conflicto o *plot*

La estructura de la historia debe tener un conflicto el cual será denominado *Plot*.

“Al centro de la acción dramática lo llamamos *plot*. El *plot* es la espina dorsal de una historia, el núcleo central de la acción dramática, es decir, las acciones

⁴⁴ Se refiere al concepto clásico de causalidad en la trama –concatenación de acciones–. Sustituye el término causalidad por *probabilidad*, de modo que cuanto más avanza la trama más se reducen las posibilidades.

⁴⁵ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 56

organizadas de manera conexas, de forma que si suprimimos o alteramos alguna, alteramos el conjunto”⁴⁶.

Mencionado lo anterior, la historia se divide en:

“...la *presentación* (de la situación y de las relaciones entre los personajes). Debe permitir responder a las preguntas: ¿quién es el personaje principal, cuáles son las premisas de la historia, cuál es la situación y el problema?
...la *confrontación* (del personaje con los fines que se ha fijado y con los obstáculos que va a encontrar).
...la *resolución* (de los conflictos, del enigma, de las preguntas y problemas y de la suerte de los personajes principales)”⁴⁷.

A su vez el conflicto o *plot* se dividirá durante su desarrollo en:

“**Plot principal** es la espina dorsal de la historia, la historia principal, la *story line* desarrollada y aumentada con el famoso **cómo**.

Subplot (*underplot* o *double plot*) es una línea secundaria de acción, normalmente usada como refuerzo o contraste del *plot* principal; se ha de integrar y también influir en él.”⁴⁸.

Finalmente, teniendo el *plot* principal insertado en la historia, y con *subplots* para darle ritmo al conflicto esencial, con pequeños enfrentamientos o acciones específicas, toda la estructura cinematográfica será representada de la siguiente manera:

Acto primero:

- Exposición del problema y/o
- Situación desestabilizadora y/o
- Una promesa, una expectativa y/o
- Anticipación de problemas
- APARECE EL CONFLICTO

Acto segundo:

- Complicación del problema y/o
- Empeoramiento de la situación y/o
- Intento de normalización, llevando la acción al límite
- CRISIS

Acto tercero:

- Clímax (o alteración de expectativas)
- RESOLUCIÓN”⁴⁹.

Ahora bien, teniendo la estructura histórica, se pasará a escribirlo a otra estructura conocida como guión literario.

⁴⁶ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 150

⁴⁷ Vanoye, Francis, *op. cit.*, pp. 90-91

⁴⁸ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 166

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 171-172

1.3.2. Estructura del guión cinematográfico (Formato)

Formato es una palabra que engloba técnicamente la manera en que un guión debe ser escrito, cumpliendo con determinados requisitos que lo harán único a pesar del contenido, pues todos o la gran mayoría de los guiones cinematográficos deben escribirse con la misma estructura, sin importar la historia o el relato.

“La macroestructura es la estructura general del guión, el esqueleto de las escenas... Una vez que definimos los puntos clave de la historia, los organizaremos de forma adecuada en relación con el aumento de la tensión dramática”⁵⁰.

La macroestructura que nos menciona Doc Comparato en realidad no refiere más que al propio guión cinematográfico completo, y que en realidad tiene forma por la microestructura, es decir, por las pequeñas partes que conforman a ese gran todo y que en cine puede asimilarse como: macroestructura=película, microestructura=escena.

a) Macroestructura

Para entenderlo mejor, la macroestructura del guión cinematográfico viene a comprenderse mejor con la ayuda de las partes de una historia, es decir, principio, conflicto, clímax y desenlace.

Por ejemplo:

- En una película de 90 minutos, el principio durará aproximadamente 15 minutos y en él se contendrán los tópicos más comunes: a quién le pasa qué, en dónde, cuándo y por qué;
- Después, en los próximos 60 minutos se desarrollará el conflicto principal (*plot*) con todos los conflictos alternos (*subplots*) que se derivarán del primordial. En esta parte el guión es donde debe tener forma entretenida y atractiva para que mantenga al espectador al tanto, si la acción resulta tediosa, la película no será plausible;
- El clímax, puente entre todo el conflicto y su conclusión, en realidad se distingue por ser el momento más álgido de la historia, es decir, la acción o situación más importante que determinará si se superará el conflicto o no, y sobre todo, si cambiará en algo a los personajes y al espectador, sea emocional, sentimental o mentalmente, es importante mencionar que no tiene una duración determinada.

⁵⁰ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 152

- Finalmente el desenlace, aproximadamente de 15 minutos, es el momento en que la historia comienza a declinar hacia una conclusión oportuna para la trama y que responderá básicamente al para qué de la historia.

b) Microestructura

“La microestructura hace referencia al trabajo de estructuración de cada escena”⁵¹.

En otras palabras, la microestructura es lo que pasará en cada escena planteada, cada acción específica, en un momento, lugar, personajes y situaciones específicas. Cada secuencia, formada por diversas escenas, deberán tener un hilo conductor impuesta por la macroestructura, para que en sus partes (las secuencias) formen un todo (el guión literario).

“La *secuencia* es un conjunto de escenas unidas, conectadas por una idea, un motivo, una situación, una acción

La *escena* es una unidad narrativa más densa, más breve que la secuencia. En ella sobreviene o sucede algo específico. En el guión está marcada por un cambio de lugar o de tiempo”⁵².

Entendida la micro y macroestructura, así como la diferencia entre escena y secuencia, empezaremos explicando el formato de un guión cinematográfico, y cada punto a explicar será ejemplificado para su mayor entendimiento.

c) Carátula o portada

Como la mayoría de los escritos, todo guión cinematográfico deberá tener una carátula o portada la cual contiene los siguientes elementos:

- I. **TÍTULO:** es el nombre de la película. Se escribe en la parte centrada de la hoja en negritas, mayúsculas y subrayado.
- II. **DURACIÓN:** es el tiempo real del guión en pantalla. Se escribe inmediatamente en la parte inferior al título y en forma de oración, es decir, se inicia con mayúscula y se continúa con minúsculas el tipo de film (Largometraje o Cortometraje), la preposición “de” y su duración con número y en minutos (5’, 60’, 120’, etc.).

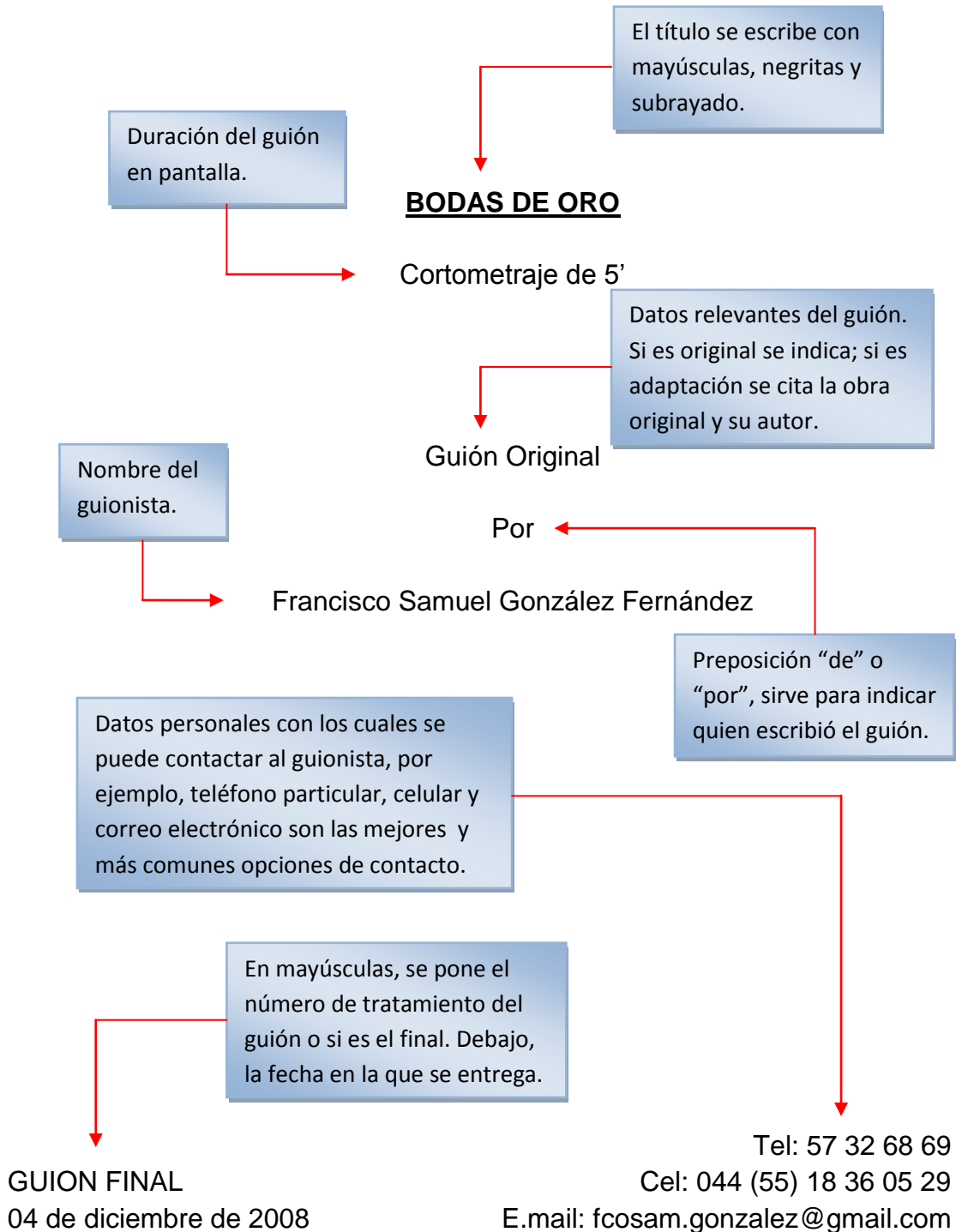
⁵¹ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 155

⁵² Vanoye, Francis, *op. cit.*, pp. 104-105

- III. **DATOS:** (*Para guión original*) Después de el título y la duración, manteniendo el centrado en el texto, se pone la palabra “Guión Original”, una línea abajo las preposiciones “De” o “Por” que indica quien escribió el guión y la siguiente línea debajo el nombre completo del guionista o su seudónimo. (*Para guiones adaptados*) Cuando el guionista se basó en alguna obra literaria se pone el título del original así como el tipo de obra de la que se basó (obra teatral, cuento o novela) y el nombre del autor original; escritos dichos datos, se ponen los mismos datos como si fuera un original sólo que se pone la palabra “Versión Cinematográfica” y el nombre del adaptador.
- IV. **VERSIÓN:** regularmente el guión pasa por diversas modificaciones, así es que es importante saber que versión se tiene. En la parte inferior izquierda de la hoja de la portada, se pone en mayúsculas el número de la versión del guión (PRIMERA VERSIÓN, SEGUNDA VERSIÓN, etc.), seguido de la fecha en la que se entrega en la línea inferior. Si el guión es el definitivo, se pone GUIÓN FINAL, así como la fecha en la que se entregó.
- V. **DATOS PERSONALES** (opcional): los datos del guionista como son sus teléfonos particulares o celulares así como su correo electrónico y hasta en algunas ocasiones su dirección se escriben en la parte inferior derecha de la portada. Estos datos son opcionales, se pueden prescindir o no de alguno de ellos.

El siguiente es un ejemplo de carátula o portada de un guión cinematográfico en la cual se pueden visualizar los puntos anteriores para tener una idea más clara.

EJEMPLO DE CARÁTULA O PORTADA:



La importancia de anotar los datos personales radica en el hecho de que si la producción requiere hacer algunos cambios al guión durante la filmación, pueda contactarlo de manera rápida y oportuna.

La fecha en la que se escribió el guión o el tratamiento no debe subestimarse, pues de esa manera todas las personas de la producción, mejor conocida como “*crew*”, no podrán confundirse en tener la versión definitiva.

Cabe señalar, que el título de la película puede o no respetar el título de la obra original, en el caso de la adaptación, lo que es imprescindible será citar la obra de la que se deriva el guión y sobre todo darle el crédito respectivo a su autor.

Después de la carátula, se empieza a redactar el guión, donde retomaremos la idea de la microestructura (la creación de escenas), es importante entender la escena y su naturaleza, pues todo el guión estará compuesto por ellas.

“La **escena** es la base, la unidad **dramática del guión**. No exige cambio de localización ni salto en el tiempo; su principio o final está determinado por la variación de integrantes en el grupo de personajes”⁵³.

d) Guión literario

Después de la carátula se empieza a escribir el guión cuyos pasos se mencionan a continuación:

- I. De preferencia se utilizarán hojas tamaño carta y se redactará a espacio sencillo por un solo lado de la hoja, la cual equivale a un minuto en pantalla, aproximadamente.
- II. Es recomendable utilizar tipografía similar a la de una máquina de escribir normal. En el caso de utilizar procesador de textos de computadora, se podría utilizar letra tipo *Courier* de 12 puntos. Asimismo, cada hoja será escrita con los siguientes márgenes: izquierdo, 2.5 cm; derecho, inferior y superior 2 cm. aproximadamente.
- III. Todas las hojas se numeran en el margen superior derecho a partir de la segunda hoja. La numeración indicará el número de hoja en la que se encuentra el lector del total de hojas, por ejemplo: 2/10, 10/10.

⁵³ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 188

- IV. En la primera hoja del guión, inmediatamente al margen superior y de manera centrada, se pone el título de la película en mayúsculas y subrayado.
- V. Se dejan dos espacios sencillos e inmediatamente junto al margen izquierdo se escribe con mayúsculas y negritas la indicación de **FUNDIDO DE APERTURA** o **FADE IN**, la cual es un convencionalismo que indica el inicio de la historia de un guión cinematográfico.
- VI. Se respeta un espacio sencillo y junto al margen izquierdo se escribe en negritas el número **1**, que indica la primera escena. Por lo mismo, cada escena, debe numerarse en el espacio correspondiente al margen izquierdo (2.5 cm, aproximadamente).
- VII. Después de escribir el número de escena, sobre el mismo renglón, se deja un espacio de 1.25 cm, es decir, a partir de los 3.75 cm. a la izquierda, aproximadamente, se comienza a escribir con mayúsculas, negritas y subrayado el **ENCABEZADO DE LA PRIMERA ESCENA**, el cual consta de tres elementos que se separan por guiones y que son los siguientes:
- Ubicación (interior o exterior, y se abrevia para mayor facilidad **INT. / EXT.**)
 - Lugar donde se desarrolla la acción: **CASA, RECÁMARA, PARQUE**, etc.
 - Momento del día en que transcurre la escena: **DÍA** y **NOCHE**.
 - Los tiempos precisos como **AMANECER, ATARDECER, 23:59 HRS**, etc. sólo se utilizan si es importante que la escena transcurra en un tiempo preciso.
- Es conveniente que el encabezado quede escrito en un solo renglón, por lo que entre más sintético sea la señalización del espacio y el tiempo, mucho mejor.
- VIII. Se deja un espacio sencillo del encabezado y se empieza a escribir el primer bloque de indicaciones y descripción de la escena a la altura del encabezado. Estas descripciones se escriben como un párrafo normal, a renglón seguido con mayúsculas y minúsculas cuando es necesario, y hasta el margen derecho a 2 cm. del borde de la hoja, aproximadamente. El nombre de los personajes siempre se escribirá en mayúsculas, cursivas y negritas, esto es para que el actor distinga las acciones que su personaje debe ejecutar.

- IX. Posterior a terminar el bloque de indicaciones y descripción, se deja un espacio sencillo, y de manera centrada con mayúsculas y en negritas se escribirá el nombre del personaje, esto con la intención de indicar diálogos⁵⁴ (si la escena es solamente visual, es decir, sin diálogos, se repite el proceso desde el número “VI” hasta “VIII” o hasta que haya un diálogo).
- X. Después del nombre, irá la acotación⁵⁵ de intención, inflexión o tono. Dicha indicación se escribirá entre paréntesis y en el renglón posterior al nombre del personaje, sólo que, para distinguirlo se escribirá en mayúsculas. No todos los diálogos llevan acotaciones, ya que permiten libertad en la interpretación del actor, se utilizan únicamente cuando el guionista considere que debe decirse de cierta manera y con determinada intención.
- XI. Ya sea después del nombre o la acotación, a renglón seguido centrada y con mayúsculas y minúsculas, se escriben los diálogos como un texto normal, cuidando mantener que el diálogo se encuentre entre los 6 cm. del margen izquierdo y derecho, aproximadamente. Esto con la intención de que el diálogo no esté en la misma longitud que el bloque de indicaciones, y se vea centrado, con la finalidad de que no se confunda nunca.
- XII. Para evitar las palabras cortadas, es preferible pasar al renglón contiguo. Asimismo, si se desea evitar las ideas cortadas, ya sea de un diálogo o de una indicación, es preferible pasar a la siguiente hoja.
- XIII. Lo anterior nos lleva a mencionar que si una escena o un diálogo no concluye en una hoja, se debe escribir en mayúsculas en el margen inferior derecho la palabra CONTINUA. Si la escena o el diálogo final de la misma termina al final de la hoja, no debe indicarse nada.
- XIV. La siguiente hoja inicia con la numeración de la página. Si es una nueva escena se inicia con el encabezado a 4 cm. del margen

⁵⁴ El diálogo es el **cuerpo de comunicación** del guión, sirve para **caracterizar los personajes, dar información sobre la historia y hacer avanzar la historia a medida que se escribe**, además de ser uno de los fundamentos del tiempo dramático introduciendo el **cuánto** (Doc Comparato, 211).

⁵⁵ Se trata de los estados de ánimo y posturas del personaje que se sugieren antes del diálogo propiamente dicho, a modo de orientación para el actor (Doc Comparato, 212).

superior, aproximadamente; y siguiendo los pasos a partir del número "VI".

- XV. Hasta aquí el formato, pues todos los puntos anteriores se repiten en todas las hojas hasta la escena final en donde se deja un espacio sencillo para indicar en el margen derecho con mayúsculas y negritas la palabra FIN o FADE OUT, convencionalismo parecido al inicio para señalar la conclusión del guión.

Es importante señalar que existen programas de computadora específicos para hacer guiones cinematográficos y hasta de televisión, siendo el más conocido el programa *Final Draft*[™] y *Celtx*[™], los cuales cumplen con dichas reglas específicas anteriormente señaladas.

No obstante, programas de procesador de textos como *Microsoft Word*[™] o *MacWrite*[™] sí pueden cumplir este formato, pero lo que es importante antes de escribir cualquier palabra relacionada con el guión cinematográfico, es que deben configurarse las medidas de la hoja y la tipografía para que no haya problemas después de que el texto se desconfigure.

El siguiente, es un ejemplo de cómo se escribe un guión cinematográfico, después de la carátula o portada y cumpliendo con los pasos básicos en el formato de guión cinematográfico antes numeradas.

1 espacio
2 espacio
FADE IN →

"V": Después de dos espacios sencillos junto al margen izquierdo con mayúsculas y negritas se escribe **FADE IN**.

BODAS DE ORO

"IV": En el margen superior, centrada, en mayúsculas y subrayado se pone el título de la película.

1 INT - CUARTO - ATARDECER

ANDRÉS es un viejo de 76 años, algo fornido aunque su piel ya es floja, con una cicatriz del lado derecho de su cabeza donde la parte superior de su oreja no está completa, se pone un pants completo de color azul, una playera que tiene la leyenda del Maratón de la Ciudad de México, sus tenis blanco con azul de la marca "Nike", sus preferidos aunque ya tengan algunos orificios, y sus calcetas blancas y no se le puede olvidar su reloj con cronómetro. Por las persianas de la casa se nota la luz del atardecer.

┌ 1 espacio
2 INT - SALA - ATARDECER

"VI": Se deja un espacio sencillo y junto al margen izquierdo se escribe en negritas el número de la escena. Todas las escenas se numeran y repiten este proceso.

ZULEMA una viejecita de 71 años, un poco gordita y más baja que **ANDRÉS**, su esposo. Está en la sala bordando un suéter para su nieto número 6, aunque ya es grande la señora, no necesita de lentes para poder ver bien su obra de arte, pues la edad no le ha mermado la vista, a diferencia de **ANDRÉS** quien sí necesita de anteojos.

"VII": Después del número de escena se deja un espacio de 1.25 cm. a la izquierda y se escribe con mayúsculas, negritas y subrayado el **ENCABEZADO DE LA ESCENA**. Este proceso se repite en todas las escenas.

ZULEMA
(casi gritando)
¡Que bien estuvo nuestra celebración! Ni los López lo festejaron así.

3 | INT - CUARTO - ATARDECER

ANDRÉS, dentro del cuarto sigue preparándose para marcharse. Observa el reloj, son 16:55 horas. Sigue escuchando a **ZULEMA**.

ZULEMA
(V.O.)
Ay, me acuerdo que su fiesta de sus bodas de plata no se comparó con la nuestra, y eso que presumen de amarse muchísimo, ¿no crees?

ANDRES sólo escucha sin contestar. Ya tiene todo puesto, está listo. Sale del cuarto.

Izquierdo
2.5 cm

"I" y "II": Se utilizarán hojas tamaño carta y se redactará a espacio sencillo por un solo lado de la hoja. Es recomendable utilizar la letra tipografía Courier de 12 puntos. Asimismo, cada hoja será escrita con los siguientes márgenes: izquierdo, 2.5 cm; derecho, inferior y superior 2 cm.

4 INT - SALA - ATARDECER

ANDRÉS baja las escaleras que dan a la sala. **ZULEMA** sigue sentada bordando. **ANDRES** sale de la casa.

5 INT - SALA - ATARDECER

1 espacio

Es otro día, y **ZULEMA** nuevamente está sentada en el sillón bordando el suéter. **ANDRÉS**, atrás del sillón, se observa buscando algo, encuentra su cronómetro y se lo pone.

Derecho
2 cm

1 espacio

ZULEMA

¿Puedo salir a caminar contigo?
Para festejar juntos, solos, nuestro medio siglo juntos.

"VIII": Después de un espacio sencillo del encabezado, a su misma altura se escribe, a renglón seguido con mayúsculas y minúsculas y hasta el margen derecho a 2 cm del borde de la hoja, el bloque de indicaciones y descripción de la escena.

ANDRÉS
(seco)
No, por favor.
Quiero estar solo.

"IX": Después del bloque de descripción de la escena, se deja un espacio sencillo y con mayúsculas, en negritas y centrado se escribirá el nombre del personaje, para empezar a poner diálogos.

ZULEMA
(contenta)

Bueno, ¿viste a tu hija? (pausa)
¿Viste lo hermosa que se veía embarazada?

ANDRÉS
(seco)

Sí la vi.

"X": Después del nombre, va la acotación de intención, inflexión o tono. Dicha indicación se escribirá entre paréntesis y en el renglón seguido al nombre del personaje, sólo que para distinguirlo se escribirá en mayúsculas.

ZULEMA
(suspira)

Sí. Y tus hijos, me dio tanto gusto verlos nuevamente.

ANDRÉS sube las escaleras nuevamente, no corre, todo lo hace tranquilo, pues es 16:45.

ANDRÉS
(nuevamente seco, V.O.)
Sí, a mí también.

“III”: Todas las hojas se numeran en el margen superior derecho a partir de la segunda hoja. De preferencia, la numeración indicará el número de hoja del total en la que se encuentra el lector.

Izquierdo 6 cm

ZULEMA

Derecho 6 cm

Con eso de que ya casi no nos visitan. Lo entiendo por Arely, tiene que cuidar su embarazo; pero Atziry, me sorprende que le haga mucho caso a su marido cuando con nosotros era muy rejea. Anahy, punto y aparte, ella me sorprendió hasta que fuera a la fiesta. No pensé que fuera, la verdad. Ay, pero Fernando, ya se ve recuperado después de que su matrimonio no funcionó.

“XI”: Después del nombre o la acotación, se escriben los diálogos a renglón seguido centrada y con mayúsculas y minúsculas como un texto normal, cuidando mantener por mucho que el diálogo se mantenga entre los 6 cm. del margen izquierdo y derecho.

ANDRÉS

Ya déjalos en paz.
Si no vienen, es por algo.
Ya me voy.
Sabes que regreso a las 8 después de pasar con unos amigos.

ZULEMA solo asiente con la cabeza. Sin voltear, oye como la puerta azota.

6 INT - CUARTO - ATARDECER

Es el cuarto día después de sus bodas de oro. **ZULEMA** dejó su bordado y observa desde la puerta del cuarto como **ANDRÉS** se prepara para salir. Se le nota nerviosa. **ANDRÉS** realiza el mismo ritual de siempre.

ZULEMA

(nerviosa)

¿Te vas a ir hoy a caminar?

ANDRÉS

Sí, ya sabes.

“XII” y “XIII”: Pasar al renglón contiguo para evitar las palabras cortadas. Asimismo, es preferible pasar a la siguiente hoja para evitar confusiones, ya sea de un diálogo o de una indicación de la misma escena. Esto nos lleva a mencionar que si una escena o un diálogo no concluye en una hoja, se debe escribir en mayúsculas en el margen inferior derecho la palabra CONTINUA.

CONTINUA

"X": No todos los diálogos llevan acotaciones, ya que permiten libertad en la interpretación del actor, sólo se utilizan a menos que el guionista considere que debe decirse de una cierta manera, siempre con una intención en la historia.

ZULEMA

No, por favor. Quédate hoy. Mira, vamos a ver las fotos de hace cuatro días.

ANDRÉS

No, ya sabes que voy a caminar, si quieres regresando las veo contigo.

ZULEMA

Bueno, déjame ir contigo.

ANDRÉS

(molesto)

Por, favor, no molestes. Sabes que es el único momento que puedo estar sólo, quiero despejarme de aquí, me siento encerrado, ¿sí?

ZULEMA

(preocupada)

Tengo un presentimiento. Siento que te va a pasar lo mismo que te sucedió cuando tuviste el caso del narco ese. Otro infarto no lo soportarías, además, mira tu oreja.

ANDRÉS

(enojado)

No, molestes. Ya tengo 6 años que no trabajo y si antes no me pasó nada, ahora menos.

ZULEMA

Bueno, déjame ir contigo.

ANDRÉS

(más enojado, gritando)
Por favor, Zulema.
Sabes que "con hechos se comprueban las cosas" y si me quieres, como lo has demostrado en 50 años, vas a dejarme ir.
Sabes qué, ya me voy.

ANDRÉS baja las escaleras lo más rápido que puede, sin correr.

ZULEMA

(gritando)
¡Entonces... por favor, cuídate!

ANDRÉS azota la puerta y **ZULEMA** sólo escucha como se azota.

7 **INT - SALA - ATARDECER**

ZULEMA baja las escaleras. Toma su bordado, se sienta y nerviosa, con una lágrima en su ojo derecho, empieza a trabajar.

"VIII": En el bloque de indicaciones, el nombre de los personajes siempre se escribirá con mayúsculas, negritas y cursivas esto es para que el actor distinga las acciones que su personaje debe hacer.

8 **EXT - CALLE - NOCHE**

En la calle y de noche, **ANDRÉS** está tirado en un charco de sangre. Tiene los ojos muy abiertos y la boca semi abierta. Su cartera está tirada en el suelo. **ANDRÉS** está muerto.

9 **INT - SALA - NOCHE**

Suena el teléfono, pero nadie lo contesta. CLOSE UP al teléfono. Se va a negros.

10 **INT - SALA (FLASH BACK) - ATARDECER**

ZULEMA está sentada con su bordado. Se levanta y va a su cuarto. Sube las escaleras.

"XIII": Si la escena o el diálogo final de la escena termina al final de la hoja, no debe indicarse nada.

4 cm

"XIV": La siguiente hoja inicia con la numeración de la página. Si es una nueva escena se inicia con el encabezado a 4 cm del margen superior, aproximadamente, y siguiendo los pasos a partir del número "VI".

11 INT - CUARTO (FLASH BACK) - ATARDECER

ZULEMA entra a su cuarto y del closet saca un pants viejo que tenía arrumbado del closet, pues hace mucho que no se lo ponía ya que no hacía actividad física como su esposo. Son las 17:05 horas y sale. Se oye el azote de la puerta.

12 EXT - CALLE (FLASH BACK) - ATARDECER

ZULEMA va siguiendo a **ANDRÉS** como a una distancia de 30 metros, y cada vez que **ANDRÉS** está a punto de verla **ZULEMA** se esconde donde puede. Son las 17:25 y ve que se detiene en frente de una casa, toca a la puerta, **ZULEMA** sigue observándolo.

Una **SEÑORA** de 65 años le abre la puerta y lo recibe con un abrazo y un beso, lo invita a pasar y **ANDRÉS** se decide pasar.

A **ZULEMA** le invade una sensación de celos y de furia, quiere explotar y tocar la puerta, pero no se atreve. Hace cuentas con su reloj y recordando que su esposo es puntual sabe que para que llegue a las 8 a su hogar, tendrá que salir de donde está cerca de las 19:30 horas, lo que le permitirá ir por algo que cree necesitar.

13 INT - COCINA DE LA CASA (FLASH BACK) - ATARDECER

ZULEMA se ve agarrando una bolsa del mandado, de esas que utiliza siempre que va al mercado.

14 EXT - CALLE CERCA DE LA CASA DE LA SEÑORA (FLASH BACK) - NOCHE

ZULEMA está de vuelta al mismo lugar, son 18:50 horas. Duda si tocar y enfrentarlos para arreglar las cosas o esperar y ver que sucede.

Son las 19:25 y como lo suponía **ANDRÉS** sale de la casa. **LA MUJER** lo despide en la puerta de la misma forma que lo recibió. **ANDRÉS** se va. La mujer todavía no cierra el portón.

"VII": Es conveniente que el encabezado quede escrito en un solo renglón, el mismo del número de escena, por lo que entre más sintético sea la señalización del espacio y el tiempo, mucho mejor.

Antes de cerrar, **LA SEÑORA** se percata de que **ZULEMA** va en la misma dirección que **ANDRÉS**, pero no le da mucha importancia excepto por la bolsa de mandado que lleva en la mano izquierda.

SEÑORA

Que tenga buena noche.

ZULEMA

Igualmente.

LA SEÑORA cierra la puerta de su casa. **ZULEMA** sigue su camino en dirección a **ANDRÉS**.

15 **EXT - CALLE BANQUETA (FLASH BACK) - NOCHE**

ZULEMA no sabe que hacer, sólo sigue a **ANDRÉS** y de la misma forma que al principio, se esconde cuando **ANDRÉS** siente su presencia. **ZULEMA** se ve indecisa.

Son las 19:44 y **ZULEMA** se decide. No se atreve en un principio, pero finalmente saca un cuchillo de la bolsa que carga.

16 **EXT - CALLE (FLASH BACK) - NOCHE**

"IX": Si la escena es solamente visual, es decir, sin diálogos, se repite el proceso desde el número "VI" hasta "VIII" o hasta que haya un diálogo.

La única iluminación, unos faros con muy poca intensidad de luz, nos permiten darnos cuenta como **ZULEMA** se acerca sigilosamente a **ANDRÉS** y le clava tres puñaladas por la espalda.

ANDRÉS se voltea, se da cuenta de que **ZULEMA** fue quien lo acuchilló y trata de defenderse, pero **ZULEMA** quien sabe de donde obtiene más fuerzas que su esposo y le clava dos veces más el cuchillo, pero esta vez se lo entierra lo más profundo que puede en el corazón.

"XV": Hasta aquí el formato, pues todos estos puntos se repiten en todas las hojas hasta la escena final.

ZULEMA

(triste, llorando y riendo)
¡Cada puñalada es cada década clavada
que me hiciste perder!
Que ciega estuve, porque tú nunca
comprobaste nada con nada.

ANDRÉS, al escuchar su frase, y por la impresión que le generó está situación con **ZULEMA**, le da un infarto al corazón, del cual no se repuso. **ANDRÉS** muere al instante.

17 EXT - CALLE (FLASH BACK) - NOCHE

ZULEMA saca del pantalón de **ANDRÉS** su cartera y extrae el dinero de ahí. Aunque desconcertada pero segura, se va del lugar, sin antes meter el cuchillo a la bolsa.

18 INT - SALA (FLASH BACK) - NOCHE

Suena el teléfono, pero nadie lo contesta. CLOSE UP al teléfono.

19 INT - SALA - NOCHE

ZULEMA está sentada en el sofá, bordando su suéter. Suena el teléfono tres veces, se detiene de bordar, pero no contesta, el teléfono calla. **ZULEMA** vuelve a bordar, vuelve a sonar el teléfono, detiene su bordado.

20 OSCURO

EN OFF suena una segunda vez, se escucha que descuelgan el teléfono.

ZULEMA

¿Bueno?

VOZ EN OFF DE HOMBRE

Señora, encontramos a su esposo
muerto con cinco puñaladas, aunque un
infarto por resistirse al robó fue lo
que lo mató, lo siento mucho.


ZULEMA

(sin dolor alguno)

Yo también.

Se escucha el sonido de que **ZULEMA** cuelga el teléfono.

FADE OUT - FINAL



"XV": En la conclusión del guión, se deja un espacio sencillo para poner en el margen derecho con mayúsculas y negritas la palabra **FIN** o **FADE OUT**.

1.3.3. Tecnicismos

Una técnica en cualquier disciplina hace que nos volvamos especialistas y manejen conceptos muy específicos que se derivan de la misma profesión que se está ejerciendo, por lo que, aunque la escritura es la técnica que emplea el guionista para llevar a cabo su trabajo, eso lo hace en un experto de la estructura que debe emplear así como los tecnicismos con los que dará a entender más claramente su idea.

“**TECNICISMO** n. m. Calidad de técnico. **2.** Voz propia de cierta técnica.”⁵⁶.

En este caso, el tecnicismo son convencionalismos que facilitan el trabajo del guionista a la hora de redactar y de aclarar puntos probables de confusión, así como a la hora de la realización que hacen fácil su interpretación y su objetivo para que no se pierda en el filme y para que finalmente quede claro en pantalla para el espectador.

A continuación se presentan los tecnicismos más utilizados en la elaboración de un guión cinematográfico, explicando su función dentro del mismo:

Tecnicismo	Sigla	Función
<i>Fade in</i>	FADE IN	Convencionalismo que indica que un guión cinematográfico comienza.
<i>Fade out</i>	FADE OUT	Convencionalismo similar al anterior, sólo que éste indica que el guión cinematográfico ha concluido.
Interior	INT.	Parte del encabezado que indica que una escena se desarrolla dentro de un lugar determinado, por ejemplo: casa, hotel, habitación, etc.
Exterior	EXT.	Parte del encabezado e indica que una escena se desarrolla en un ambiente abierto o fuera de un determinado lugar, por ejemplo: calle, parque, fuera de una casa o hasta de una habitación, etc.
<i>Flash back</i>	F.B.	Tecnicismo que se señala en el encabezado y que tiene como finalidad mostrar una escena que, dentro de la historia, se desarrolla antes, por ejemplo: la vida infante de un personaje, un accidente importante no antes mostrado, etc.
<i>Flash forward</i>	F.F.	Al igual que el anterior, se señala en el encabezado y tiene el objetivo de mostrar un suceso posterior al presente narrativo de la historia, por ejemplo: una premonición.
<i>Off screen</i>	O.S.	Acotación inglesa que indica que el personaje que habla no aparece en pantalla, aunque sí esté en la escena (fuera de campo), por ejemplo: dos personajes en el mismo lugar, pero se encuadra al que no habla.

⁵⁶ Larousse, *op. cit.*, p. 1152

<i>Voice over</i>	V.O.	Del inglés <i>voice over</i> , indica que el personaje que habla no está en la escena, los personajes no lo escuchan y no lo registrará la cámara, por ejemplo: Dios, un narrador, etc.
<i>Voice off</i>	OFF	La acotación más usual, ya que puede sustituir cualquiera de las dos anteriores debido a que el personaje que habla no se ve a cuadro, aún cuando esté en la escena.
Continúa diálogo	CONT'D	Acotación de personaje, cuando éste mencionó el último diálogo antes de un bloque de indicaciones y es él mismo quien dirá la siguiente después de la descripción.
Corte a	CORTE A	Indicación regular en guiones televisivos, pero que puede ser utilizada en el cine cuando el guionista lo considere completamente importante pasar de una escena a otra por medio de este procedimiento.
Disolvencia a	DISOLVENCIA A	Transición de una escena a otra de manera más prolongada que el corte directo. No suele ponerse, a menos que el guionista considere importante pasar de una escena a otra por medio de este procedimiento.

La comprensión de lo que es guión, su importancia dentro del cine, la mejor forma de realizar una historia para la pantalla, la manera de redactarla y por último los tecnicismos empleados son las herramientas fundamentales que todo guionista cinematográfico debe reunir, sin embargo, hay que tomar en cuenta que la historia del cine va ligado en buena medida a otros elementos que no dejan de ser creativos y que al mismo tiempo son ajenos a él, como es el empleo de contenidos (historias) propuestos por otros medios audiovisuales, pero en su gran mayoría literarios, por los cuales este séptimo arte se puede complementar de los otros y no dejará de hacerlo: la adaptación.

CAPÍTULO 2

LA ADAPTACIÓN CINEMATográfica

El guión cinematográfico, como ya se dijo, es un relato que cumple con ciertas características, pero que sobre todo cuenta historias, sucesos que son interesantes, atractivos y entretenidos para el público.

Algunas de esas historias son consideradas como originales, debido a que el guionista que las escribió se basó en una idea propia, generó toda una historia y la plasmó en papel para compartirla con el público y, más que leerla, la pueda ver en pantalla.

Existen historias cinematográficas que en realidad no son juzgadas originales porque se derivan de otra obra artística, o son influidas por ideas totalmente distintas al cine, lo cual permite llevar de un canal a otro la misma historia, respetando las características de cada medio.

El producto derivado de esas ideas ya desarrolladas se le denomina **adaptación** cinematográfica, y transporta a imágenes y sonido cualquier fuente de inspiración de la que se provienen, sin importar si la idea u obra original realmente no haya sido escrita para cine.

“Existen dos fuentes principales para la creación de historias para medios audiovisuales. La primera es la imaginación del guionista y la segunda son las obras escritas por otros autores. En el primer caso, el resultado será un *guión original: aquel cuya historia y adaptación al medio son realizados totalmente por el guionista*. En el segundo, el trabajo resultará en un *guión adaptado o guión basado en otros medios: aquel cuya historia es escrita por alguien distinto a quien realiza el guión*”⁵⁷.

Sin embargo, la **adaptación** es susceptible de debates y críticas sobre su realización, pues muchas de las historias adaptadas de una fuente diferente al medio cinematográfico, provocan un cambio de discurso y del propio relato de la historia.

La fuente es tan diversa como los guiones originales, al grado que las historias se encuentran incluso en la vida cotidiana, situación que puede ser adaptable al cine los cuales son conocidas como películas basadas en hechos reales.

⁵⁷ Maza Pérez, Maximiliano, *op. cit.*, p. 71

Así como en medios audiovisuales se pueden adaptar las historias, por ejemplo de la radio y la televisión al cine y viceversa, de la misma forma el cine puede ser adaptado, es decir, una película ya hecha se realiza nuevamente en otros contextos de producción (*remakes*).

Si bien, el cine utiliza otros medios para poder realizar películas, el arte es la actividad que más lo alimenta: la pintura, la escultura, el teatro, la danza, pero sobre todo la literatura, fuente inagotable de la cual muchos filmes se han basado para adaptarlas al medio audiovisual.

“La historia del cine muestra que, cuando menos, se puede considerar que entre las obras maestras cinematográficas hay tantas películas basadas en textos literarios como en guiones originales”⁵⁸.

Precisamente, el mayor número de adaptaciones cinematográficas que se realizan son aquellas derivadas de obras literarias (novelas, cuentos y textos teatrales), debido a que la historia, los personajes y hasta los acontecimientos con tiempo y lugar son realizados por el escritor, situación que el guionista aprovecha para trasladar al cine aquello que fue pensado para leerse, pero siempre, partiendo de una idea concreta, cuestión que en un filme original no siempre sucede, pues el guionista inicia de sus propia imaginación.

No obstante, en una **adaptación**, las ventajas de tener una historia previa de un escritor, puede convertir el trabajo del guionista y su resultado en pantalla, en su propia desventaja. En otras palabras, las críticas, las comparaciones y todas las observaciones respecto a la obra original y la obra adaptada serán inevitables.

La literatura puede llegar a ser confusa, pues el guionista corre el riesgo de meterse en problemas por querer adaptar una obra que quizá sea complicada, por lo que el guión en sí mismo podría dejar mucho que desear y no cumplir con su objetivo.

“Es el lenguaje de las palabras, frente al lenguaje de las imágenes y las palabras, pero no lo olvidemos más imagen que palabra”⁵⁹.

No sólo las palabras son las que deben traducirse a imágenes, sino que también las descripciones y narraciones tienen que trasladarse a sonido, lo cual debe permitir diálogos que en la literatura regularmente se utilizan, pero no con la regularidad del cine.

⁵⁸ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, España, 2000, p. 45

⁵⁹ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 53

Aunque la **adaptación** contiene varias ventajas, también contrae algunas desventajas que es necesario contemplar para no considerarla tarea sencilla.

ADAPTACIÓN	
VENTAJAS	DESVENTAJAS
1. El adaptador no se preocupa por la historia, ya está hecha.	1. No faltarán las comparaciones entre el original y la adaptación .
2. El proceso de adaptación se basa en la eliminación, lo cual es más sencillo que la incorporación.	2. El corte debe realizarse después de un análisis del original, sino podría realizarse una adaptación sin continuidad de la historia.
3. El guionista, al tener la historia, se puede enfocar a los recursos estilísticos y cinematográficos que le ofrece el medio al cual la está adaptando.	3. Aunque ya tiene la historia, el adaptador debe percatarse si es propensa a ser adaptada, pues el cine requiere de acción e imagen, y no de descripción y narración.
4. El guionista puede eliminar o añadir lo que considere importante para el cine.	4. Los cambios que se realicen al original pueden provocar que la historia pierda su estructura y se desvíe de la historia original.
5. El guionista puede aprovechar y ser creativo con lo que la historia literaria le ha brindado.	5. Debe mantenerse siempre la legalidad entre el autor original y el adaptador cinematográfico.

Cabe recordar que hay otro tipo de adaptaciones y no por eso dejan de ser menos importantes, entre ellas las derivadas de otros medios artísticos (pintura, música, danza, teatro) o audiovisuales (televisión, radio y cine), pero para fines del trabajo nos enfocaremos a la **adaptación** literaria, donde la imaginación del lector-guionista es su herramienta primordial para poder integrarla al cine, realizando otro escrito (el guión), el cual tendrá el objetivo primordial de pasar a imágenes y sonidos lo que en su momento, con la novela, el cuento o la obra teatral, vio en su mente.

“Una idea fundamental: cuando se adapta se pasa de la imaginación a la imagen, en hacer efectivo ese paso consiste la adaptación”⁶⁰.

De esta forma, se reafirma que un guión de **adaptación** nunca podrá ser un guión original, debido a que está supeditado por la idea primigenia de otro autor, a pesar de eso, la **adaptación** tiene un proceso creativo igual de complejo, por lo cual, hay que definirla.

⁶⁰ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 48

1.4. Definición

Se puede decir que la originalidad es un término muy subjetivo, pues ¿hasta qué punto una obra no puede ser copia de otra?

Es poco creíble que cualquier creador de diferentes actividades no se inspire de algo acontecido en su vida, de su contexto, de lo que leyó, observó, escuchó, probó y palpó, en pocas palabras, de sus sentidos que percibieron algo, lo cual ése algo fue hecho por alguien más, un desconocido o conocido, quien a su vez se inspiró de otra cosa y así hasta llegar al inicio de nuestra historia, el cual no tiene un principio claro, sin embargo, una idea que consideramos original deja de serlo desde el momento en que se basó también en algo específico, aunque no sepamos exactamente cuál, por lo que ¿qué es la originalidad?

“**ORIGINAL 2.** Dícese del artista, intelectual, etc., cuya producción es muy personal: *cuadro original*. ♦ adj. y n. m. **4.** Dícese de aquello, especialmente de las obras intelectuales o artísticas, que no son repetición, copia, traducción o imitación de otras. ♦ n. m. **5.** Ejemplar o modelo del que se copia”⁶¹.

Lo original, como dice la definición, desarrolla la perspectiva de que es una obra intelectual o artística que no se basa en otra y que sirve de modelo o ejemplo para posteriores proyectos, por lo que, como la intención no es hacer ninguna disertación filosófica sobre el término, para fines de este trabajo adoptaremos esta definición.

Es importante aclarar que la originalidad es subjetiva, más que nada en muchos creadores, debido a que defenderán su obra como original aun cuando pueda parecerse demasiado a algunas otras.

En el caso del guión cinematográfico (sin llegar a ser literatura), muchas de las historias originales son llevadas a la pantalla tal y como las imaginó, sin embargo, como es un medio que contempla imágenes y sonidos y entabla una relación inmediata en cómo se perciben las cosas, algunas de las historias pueden parecerse a otras en muchas de sus características, por lo que el margen de originalidad entre un proyecto y otro casi es imperceptible.

“La originalidad absoluta no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido. En el fondo, todo texto remite a otros textos, en toda escritura fílmica quedan reflejadas las lecturas y las visiones de otras obras, cuyas huellas nos pueden resultar más o menos familiares”⁶².

⁶¹ Larousse, *op. cit.* p. 887

⁶² Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, pp. 75-76

Si la cita extraída de Sánchez Noriega fuera del todo pertinente, no habría originalidad en el cine, lo cual también es algo cuestionable, pues las películas por muy parecidas que sean, siempre tendrán algo de diferente.

En ese sentido, la originalidad puede recaer en: 1) la perspectiva del director que nos muestra una forma de hacer cine con base en una historia o 2) la propia historia elaborada por el guionista.

“«A poco que se ahonde, uno advierte que no hay guiones originales: los que se dicen tales plagian más o menos de cerca alguna obra dramática o novelesca, de la que toman lo más vivo de sus situaciones y de su problemática»⁶³ ...⁶⁴”.

La originalidad de las películas no se basa en las historias, sino bajo qué perspectiva se aborda dicha historia y cuál es el objetivo de plantearla de uno u otro modo y no de otra forma.

Por eso, la magia del cine nos permite ver que en los dos casos podrá suceder cualquier hecho, y dependiendo del cristal con que se mire, se planteará una versión del mismo; no obstante, ese mismo hecho será percibido, transmitido e interpretado de diversas maneras, tantas como seres humanos hay en el planeta, pues cada uno es diferente.

“Esta afirmación me parece fundamental porque a partir de ella puede entenderse perfectamente cómo un acontecimiento único halla modos diferentes de expresión”⁶⁵.

La historia del cine es nutrido de otras expresiones artísticas para llevar a la pantalla sus historias. A este proceso se le conoce como **adaptación**.

“**ADAPTAR** v. tr. y pron. (lat. *adaptare*) [1]. Acomodar, acoplar una cosa a otra: *adaptar el mango al cuchillo*. 2. Hacer que algo destinado a una cosa sirva para otra determinada: *adaptar una novela al cine*”⁶⁶.

Como bien lo pone de ejemplo la misma definición, el cine es uno de los medios audiovisuales y electrónicos que más se nutre de esta actividad, puesto que al plantear y desarrollar historias en la pantalla, reconoce que otros tipos de expresiones artísticas o de otra índole, son las mejores exponentes de las mismas.

⁶³ Rohmer, Eric, *Six contes moraux*, Ramsay-Poche-Cinéma, p. 11 (prefacio) (trad. cast. : *Seis cuentos morales*, Barcelona, Anagrama, 1974)

⁶⁴ “Buscar”... *¿hay guiones originales?*, p. 99

⁶⁵ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 52

⁶⁶ Larousse, *op. cit.* p. 41

Ahora bien, adaptar no es tan sencillo y más si se trata del medio cinematográfico, sobre todo por la industria cultural que hoy en día significa la realización de películas, es decir, las grandes productoras y distribuidoras de cine ya no se arriesgan a filmar cualquier historia si no cumple con ciertas características, como lo es el entretenimiento. Esto no aplica para todas las empresas, puesto que hay mucho cine, denominado de arte, que no son películas taquilleras, sino propuestas fílmicas con características y enfoques artísticos y estéticos muy determinados, ya sea por la propia historia o por la producción de la misma.

Las historias originales son creadas por el guionista; la **adaptación**, por otro lado, es una versión de algo ya establecido con anterioridad, sin embargo, después de miles de expresiones artísticas, principalmente de índole literaria, y de muchas películas, es prácticamente imposible las comparaciones, donde nos podemos percatar que algunas producciones se parecen a otras.

“Tenemos que tratar sucesos, y tratarlos de tal modo que los destinatarios de la historia se interesen y queden «enganchados» aunque esta historia, en cierto modo, esté extraída del rumor de fondo de mil historias que se le parecen y que de mil maneras diferentes, a través de los siglos, han sido ya contadas”⁶⁷.

Por ejemplo, ¿cuántas veces una historia de amor en el cine, no se parece a otra película? Por más que “El Rey León”⁶⁸ sea una película infantil y una historia representada por animales, ¿por qué se parece tanto a “Hamlet” de William Shakespeare? ¿En ningún momento el guionista ha admitido derivarse de dicha obra y sostiene que su guión es original?

Este tipo de preguntas y cuestionamientos genera la perspectiva de decir que en realidad no hay guiones originales, sino guionistas que no admiten que su originalidad se basa en algo más, probablemente de manera inconsciente.

“En el mejor de los casos, estamos ante un tipo de adaptación que podemos considerar como inadvertida o, mejor, más allá de la adaptación, como una *decantación*, resultado de las muchas obras vistas y leídas por los guionistas que dejan huella en el proceso de escritura de un guión original”⁶⁹.

Cuando un guionista plantea su discurso consciente que es derivado de otro totalmente diferente es cuando se habla de adaptar.

⁶⁷ “Buscar”... ¿hay guiones originales?, p. 98

⁶⁸ El Rey León (The Lion King), Dir. Rob Minkoff y Roger Allers, Producción: Don Hahn, Guión: Irene Mecchi, Jonathan Roberts y Linda Woolverton, Walt Disney Pictures

⁶⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 77

“Toda adaptación consiste en transponer una forma de expresión a otra”⁷⁰.

Definir la **adaptación** no es sencillo, debido a que se basa en la interpretación del guionista, el cual tiene facilidad de llevar esa historia a la pantalla grande.

Es por eso que la afirmación de Francis Vanoye sea quizás la más cercana a una posible definición. Aunque, es importante aclarar que la palabra **adaptación** nos remite a muchos temas:

- Procesos biológico-evolutivos: mientras un ser viviente tenga más capacidad de **adaptación** a su medio ambiente permitirá la supervivencia de su especie, derivándose de los primeros estudios de Charles Darwin en las islas Galápagos con pinzones, y en el cual el ser humano es una de las especies más adaptables;
- Procesos socio-políticos: “el revolucionario más radical se convertirá en un conservador el día después de la revolución” frase de Hannah Arendt (1906-1975), filósofa y política alemana quien subraya la importancia de las revoluciones de ideas, pero donde connota la adaptabilidad (o hipocresía) del propio ser humano en los procesos sociales, el cual iniciará un movimiento concluyéndolo irremediamente diferente a como lo empezó;
- Procesos físico-químicos: aunque no es tan claro como la evolución misma, los objetos también pueden adaptarse según las circunstancias o el propósito para el cual son hechos, por ejemplo, la utilidad de los diferentes metales como herramientas para diversas actividades por su maleabilidad (capacidad de transformación) y conductibilidad (capacidad de transmisión de energía) o el objetivo primordial del reciclaje, la adaptabilidad de un objeto para poder ser utilizado de distintas maneras.
- Procesos psicológicos: el cual, hilado con el proceso sociológico, permite descifrar y entender el cambio en el patrón de comportamiento de un individuo o grupo de individuos para ajustarse a las normas imperantes, y el cual le permite llevar un rol según el medio social en el que se desenvuelve, esto explicaría, de cierta manera, como un revolucionario se convierte en conservador, padre e hijo y así según esté colocado en la sociedad.

“La palabra ‘adaptación’ tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La

⁷⁰ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 126

cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –literatura– ‘quepa’ en el otro formato –cine–: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro”⁷¹.

Como se pudo observar en esta somera enumeración de temas, la propia **adaptación** se puede “adaptar” según las disciplinas, pero en todas cabe como proceso, y como tal, es imperante señalar su importancia dentro de lo artístico, el cual nos compete y permite llevar al cine muchas ideas preconcebidas en otros canales de expresión.

Uno de los pensamientos generalizados sobre la **adaptación** cinematográfica derivadas de las obras literarias, se plantea en la siguiente cita de Agustín Faro Forteza:

“Adaptar no es cortar, la reducción, que sí es cierto que opera eliminando texto y que, por otra parte, debe considerarse lógica aunque sólo sea por la extensión temporal de un relato, debería realizarse condensando, resumiendo, no cortando. Éste es el gran mal de las adaptaciones, se eligen fragmentos representativos y luego se unen tratando de llevar una trama”⁷².

Con la intención de eliminar la idea que adaptar es sinónimo de cortar, resulta importante señalar y reiterar lo que la anterior cita nos proporciona: la extensión física de un libro no es comparable con la extensión temporal de una película, y por lo mismo se debe hacer un “recorte”, es decir, un método que permita eliminar lo que visualmente hablando no es tan interesante en la historia cinematográfica, aunque ello no signifique que no sea interesante en el libro.

Esta cuestión del recorte no es exclusivo del problema literario ante el cinematográfico, sino en general de cualquier tipo de **adaptación**, pues tomando en cuenta que en la televisión y la radio, así como en otro tipo de expresiones artísticas, se debe realizar un proceso pulcro, en el cual se incluya la eliminación de alguna situación particular para pasarlo al cine.

La **adaptación** no debe cortar la obra, sino plasmarla como el original, es decir, ser infinitamente fiel a la novela, cuento, obra teatral, telenovela, radio novela, serie, etc.

“Una adaptación no debe copiar el texto literario, sino ser capaz de recrear el espíritu de la obra original, conseguir la atmósfera y la ambientación que intenta transmitir el original literario”⁷³.

⁷¹ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura, Ritos de Pasaje*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2001, p.15

⁷² Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 47

⁷³ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 44

Así como no se debe cortar el original sino resumirlo, tampoco se debe copiarlo tal cual, lo que sería prácticamente imposible por la cuestión de duración.

Por ejemplo, una película tiene una duración en pantalla aproximada de 90 minutos; por otro lado, las obras literarias, específicamente las novelas, tienen una duración indescifrable, pues depende en mucho del número de páginas, del tiempo que se le dedica a la lectura y del propio lector, quien puede leer más o menos rápido que otros.

Los programas radiales o televisivos, si bien tienen una duración similar por transmisión diaria, sobrepasan en demasía a la del cine.

Ésta es una de las razones por lo que copiar y adaptar no son sinónimos, así como tampoco lo es cortar. Copiar y cortar son partes del proceso y, para poder definirlo, hay que tomar en cuenta las aristas de las cuales se derivan, y que son trascendentales para que todas las adaptaciones resulten distintas y creativas, incluso, un tanto originales de la obra primigenia.

El autor original, la obra propensa a ser adaptada, el adaptador y su percepción son trascendentales, por lo que se expondrá su importancia durante el proceso de **adaptación**.

- El creador del original. Quien crea una obra, sea literaria o audiovisual.
- La obra original. Las obras literarias son las de mayor aportación de historias ficticias, puesto que los autores plasman en papel su propuesta para ser leída, por lo que la imaginación del lector es de gran ayuda para visualizar lo que son sólo letras y palabras. Sin embargo, hay historias en leyendas (aprovechadas por la radio), o en las dramatizaciones (realizadas en su mayoría por la televisión), que también son fuente inagotable de ideas propensas a ser adaptadas al cine.
- La percepción de la obra. Resulta importante señalar que el problema de las adaptaciones es que en su gran mayoría son equiparadas con el original. Esta comparación no tiene fundamento, debido a que las plataformas o canales por el que son enviados dichos discursos de las historias son disímiles, además de que la percepción de la historia original variará dependiendo de la persona que la adapte.
- El adaptador. Precisamente, ligado a esa percepción y análisis de la obra original, es que el adaptador o guionista, con base en su experiencia, realizará el proceso de **adaptación** en la manera en que mejor le parezca trasladar la misma historia que se pensó

originalmente para ser leída (en el caso literario), escuchada o vista por otro soporte audiovisual, al cine. Es decir, la misma historia, puede tener infinidad de adaptaciones, pues cada persona percibirá y le aportará distintas situaciones, personajes, acciones, diálogos y hasta lugares y tiempos.

“Globalmente podemos definir como adaptación el 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”⁷⁴.

Por eso, aunque haya historias que se parezcan a otras, la razón por las que son originales, es por el punto de vista en que son realizadas. Por ejemplo, no todas las historias de amor son iguales, ya sea por las personas que participan en ella, o bien porque cada persona percibe el amor de manera distinta.

Es ahí donde las adaptaciones aprovechan la materia prima de las historias originales para plantear otro punto de vista, sobre todo, tratándose de una obra literaria.

“No hay que olvidar que en el arte posiblemente todo ya haya sido dicho, por tanto debe potenciarse el «cómo se dice», frente al «qué se dice», y es en ese *cómo* en el que la literatura y el cine difieren abiertamente”⁷⁵.

Ahora bien, la **adaptación** se hace valer por el guión; no obstante la esencia difiere, pues no es lo mismo que una obra literaria original haya sido expresada por palabras y creada por su autor para ser imaginada, a un texto conocido como guión cinematográfico, que emplea las letras pero en esta ocasión con el objetivo primordial de ser visualizada para ser producida finalmente en una película.

Es decir, la escritura y la **adaptación** van de la mano, pues el original (en el caso literario) sirve como medio para llevar una historia al lector; y en el guión sirve como código para ser producido a un medio audiovisual, e irremediablemente pasar las palabras a imágenes y sonidos, lo cual es muy distinto que sólo imaginarlos.

“Pasolini (1975) aporta un punto de vista diferente al considerar que el problema de las adaptaciones no radica en cómo pasar el relato literario a película, sino la palabra a imagen, es decir, la palabra pertenece a un código cerrado y estable,

⁷⁴ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 47

⁷⁵ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 25

mientras que las imágenes no pueden ser encerradas en ningún código, el cineasta no puede recurrir al diccionario para solucionar sus problemas de expresión”⁷⁶.

En conclusión, la **adaptación** cinematográfica se puede definir como el proceso que permite trasladar la historia de una obra original, pensada por su creador para ser apreciada por un canal y un público determinados, a su recreación en otro soporte, planteando su punto de vista de lo que, en su momento como lector o espectador, percibió y sintió importante compartir con otras personas, para concluirlo en imágenes y sonidos, y ser finalmente llevada a la pantalla.

1.5. Procesos de adaptación

“La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de ‘traslación’, para poco después arribar a ‘adaptación’, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa, idea de ‘hacer una versión’. Otros estudios optan por usar el término ‘transposición’ como un cierto tipo de trabajo de adaptación, diferenciándola de la ilustración o la interpretación”⁷⁷.

La definición anterior es la propuesta más idónea para este trabajo, debido a que se enfoca a la **adaptación** basada en obras literarias. No obstante, bien puede ser generalizada a cualquier tipo de **adaptación**, siempre y cuando se contemple que podrá diferir dependiendo de lo que se quiere adaptar y de cómo se pretende hacerlo.

“La adaptación implica escoger una obra **adaptable**, es decir, que se pueda transformar sin que pierda calidad; y no todas las obras se prestan a esta transcripción”⁷⁸.

No hay un proceso exclusivo para adaptar todas las obras, sino que dependiendo en mucho de la peculiaridad de cada una, se hará un método distinto; por ejemplo, no es lo mismo adaptar una novela que un cuento, por el simple hecho de la extensión en sus páginas; asimismo, por la forma en la que esté escrito por el autor, sin embargo, se pretende explicar dichos métodos para concluir con uno en particular que en su aplicación, para fines de este trabajo, es el más adecuado.

⁷⁶ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 46

⁷⁷ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 16

⁷⁸ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 288

Muchos autores proponen diferentes métodos de **adaptación**, aun cuando entre ellos se parezcan.

“...no parece fácil establecer de antemano una metodología, y más bien hay que pensar que el proceso de adaptación es similar a la escritura de un guión original, con la diferencia de que, en el primer caso, se parte de un rico material que puede proporcionar la mayoría de los elementos necesarios para el guión”⁷⁹.

La gran mayoría de las adaptaciones basan su procedimiento en la selección de material escrito, en eso se apoya todo el proceso, no obstante, esto conlleva por sí mismo en quitar, poner o dejar ciertas cosas que, ligada a la percepción de la persona, le serán de utilidad o no a su guión.

“El adaptador, frente al creador de una obra original, elige y ordena, pero además, eso es así en la mayoría de las adaptaciones aunque como se verá no en todas, elimina lo superficial, aquello que no juzga definitivo para ser narrado fílmicamente. Se produce, pues, un proceso de selección que tiende hacia el reduccionismo: entender la adaptación como una especie de resumen de la obra literaria”⁸⁰.

2.2.1. La eliminación

El método más común es el de la eliminación en el texto original de las situaciones o momentos que no se consideran importantes trasladar a la pantalla, es por eso que se realizan cortes (susceptibles de no ser avalados por los demás), quienes, desde su perspectiva, podrían pensar que es importante lo que se quitó; y que cierta cosa que mantuvo del original no lo era.

“Dwight Swain: «*Cut, Cut, Cut*,» («Cortar, Cortar, Cortar»), lo que de entrada subraya la limitación temporal con la que debe enfrentarse la adaptación... Cortar es, pues, suprimir (episodios, personajes, descripciones, intrusiones del autor, etc.). Pero cortar es también abreviar, sintetizar, amalgamar”⁸¹.

Como se ha mencionado, al ser la forma más simple y sencilla de adaptar, no debe realizarse el corte indiscriminadamente, sino con previo análisis, de tal manera que no se realiza una fragmentación del original, sino un cambio conveniente para poderlo hacer más cinematográfico.

⁷⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 59

⁸⁰ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 25

⁸¹ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 127

“De esta necesidad de cortar y resumir, podría extrapolarse un modelo de la adaptación entendida como reducción. Y, por otra parte, así es como funciona a veces la adaptación en ciertos usos sociales y en el imaginario de los espectadores: como modelo reducido de la obra que permite un primer acceso o un primer contacto, cuando no autoriza completamente el ahorrarse la lectura”⁸².

Los autores están conscientes de que el corte es lo más usual en la **adaptación**, sin embargo, también rescatan el corte como proceso, por ello Francis Vanoye propone nombrarle como reducción a esta forma de **adaptación**.

2.2.2. Propuestas de Doc Comparato

A su vez, Doc Comparato, dramaturgo, médico y guionista brasileño, en su libro *De la creación al guión* rescata a la **adaptación** en cinco distintas formas de llevarla a cabo, donde cada una es muy válida y tiene objetivos muy precisos.

a) La adaptación propiamente dicha

“Consiste en ser lo más fiel posible a la obra. No hay cambio de historia, ni de tiempo, ni de localizaciones, ni de personajes”⁸³.

Esto es prácticamente imposible, tanto por la propia extensión del texto así como porque se debe contemplar que algunas obras literarias no cuentan con la dialoguización que el cine sí tiene.

b) Basado en...

“En este caso, se exige que la historia se mantenga íntegra (aunque se cambié el final). Podemos modificar los nombres de los personajes y algunas situaciones, y aunque la fidelidad que el adaptador guarda con el original es menor, éste debe poder ser reconocido”⁸⁴.

Todas las adaptaciones deben realizarse con sumo cuidado y mantenerse dentro de la legalidad del autor, pues aun cuando sea basado en la historia de alguien más, debe darse crédito al original.

⁸² Vanoye, Francisc, *op. cit.*, p. 127

⁸³ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 289

⁸⁴ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 289

c) Inspirado en...

“El guionista toma como punto de partida la obra original, selecciona un personaje, una situación dramática y desarrolla la historia con una nueva estructura”⁸⁵.

En este caso, suelen realizarse las películas de guiones “originales” porque se inspiran en algo más, por ejemplo, Hamlet y el Rey León, por mucho que sean similares las historias, la situación dramática cambia.

d) Recreación

“El guionista se apodera del *plot* (conflicto) principal y trabaja con él libremente. Esto es, cambia los personajes, desplaza la historia a otro tiempo y espacio y crea una nueva estructura... Por otro lado, no se debe confundir recreación con desvirtualización. Desvirtuar es hacer que la obra original quede desfigurada en su *ethos*, mientras que, en la recreación, éste se mantiene intacto”⁸⁶.

En este sentido, quedan películas como las versiones de Romeo y Julieta recreadas a la actualidad, donde en lugar de espadaos, hay balazos; o mexicanizadas como lo es “Amarte duele”, donde prácticamente es una recreación de la primera a nuestra sociedad.

e) Adaptación libre

“Es un trabajo muy cercano a la adaptación propiamente dicha... Consiste en enfatizar tan sólo uno de los aspectos dramáticos de la obra, creando una nueva estructura para todo el conjunto”⁸⁷.

Ésta puede englobar todas las anteriores, ya que le permite libertad al guionista dependiendo de sus propios objetivos. Aquí puede realizar, por ejemplo, obras originales como “La liga extraordinaria”⁸⁸ donde se obtienen a personajes literarios famosos como Tom Sawyer, Drácula, Dorian Grey, y los pone en una

⁸⁵ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 289

⁸⁶ Comporato, Doc, *op. cit.*, p. 290

⁸⁷ Comporato, Doc, *op. cit.*, p. 290

⁸⁸ La Liga Extraordinaria (The League of Extraordinary Gentlemen), Dir. Stephen Norrington, Producción: Trevor Albert y Don Murphy, Guión: James Robinson, 20th Century Fox

estructura dramática totalmente distinta de la que fueron previamente concebidos por sus respectivos autores.

2.2.3. Propuestas de Agustín Faro Forteza

La **adaptación** libre es la única en la que podrían coincidir varios de los autores. El escritor español Agustín Faro Forteza antes de proponer su enfoque sobre la **adaptación** libre, en su libro *Películas de Libros* menciona una propuesta de **adaptación** denominado iteracional, la cual en sus tres formas, con sus dos subdivisiones cada una, siempre buscará ser lo más fidedigna posible.

a) Adaptación iteracional

“La adaptación iteracional consiste en una adaptación bastante fidedigna al original y casi caligráfica, es decir, las películas son bastante fieles a los originales literarios en casi todas sus características: estructura, texto, personajes, temporalidad... Dentro de la adaptación iteracional, hallamos tres tipos: pura, transición, reducción”⁸⁹.

El objetivo de todo adaptador es plantear la idea original, respetando hasta el propio discurso de la misma, pero sólo que en otro soporte, el cual permite distintas perspectivas que en una lectura normal no se consideraban. No obstante, el riesgo de ser fiel al ejemplar es dejar, como en la mayoría de los casos, algunas situaciones que no “cabían” en el formato elegido como canal para la **adaptación**, lo que a la larga genera las críticas de los lectores-espectadores sobre el desempeño de la misma y más aún, señalando lo importante que era, en el original, y que se suprimió en la **adaptación**. También se debe tomar en cuenta que la **adaptación** es cien por ciento subjetiva; lo que para una persona (adaptador) puede ser importante o irrelevante, para otro (autor, lector-espectador) puede ser todo lo contrario.

❖ ADAPTACIÓN ITERACIONAL PURA

“La primera respeta al máximo el texto original por lo que las diferencias con el filme son prácticamente inexistentes”⁹⁰.

⁸⁹ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 48

⁹⁰ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 48

La **adaptación** iteracional pura, desde mi perspectiva, es como la democracia perfecta: una utopía. El objetivo de respetar la obra original de principio a fin, es definitivamente difícil de lograr.

Ahora bien, la pureza, no radica en ser o no fiel a la obra, sino en ser creativo; tomar en cuenta que puede ser la misma historia, los mismos personajes e incluso las mismas acciones y acontecimientos, así como lugares y tiempos, pero con el objetivo primordial distinto: la obra original para ser leída, y la otra para ser vista, lo cual, irremediablemente convierte a la segunda en una copia de la pureza de la primera, pero no totalmente pura, para eso existen las películas originales.

❖ **ADAPTACIÓN ITERACIONAL POR TRANSICIÓN**

"La iteracional por transición mantiene el armazón del texto literario pero aporta modificaciones que permiten desarrollar los nuevos puntos de vista que quiera aportar el adaptador"⁹¹.

La transición en la **adaptación** iteracional es lo más cercano a una **adaptación** "pura" en la realidades decir, esta propuesta de Forteza permite libertad al adaptador, tomar la historia en su macroestructura y poder cambiar su microestructura con base en lo que percibió de esa globalidad y poder ceñirlo a escenas donde abunde la imagen y se utilice el diálogo, ambos elementos claramente cinematográficos, y donde tanto el adaptador como el director del filme podrán aportar cosas nuevas que en literario no venían.

❖ **ADAPTACIÓN ITERACIONAL POR REDUCCIÓN**

"La adaptación iteracional por reducción es la más frecuente y en ella el texto fílmico es prácticamente idéntico al literario con la excepción de que se ha operado un proceso de selección, de recorte que propicia que sólo se aproveche aquello que, a juicio del adaptador, manifiesta la auténtica esencia de la obra"⁹².

La reducción es el proceso que más se utiliza en la **adaptación**. Su propuesta radica, y lo hace diferente a la eliminación de texto indiscriminada, en que rescata la microestructura de la historia original, y la utiliza cinematográficamente, esto siempre con un análisis previo que permite

⁹¹ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 48

⁹² Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 48

seleccionar de manera clara aquello que se considera importante en la historia y que no le generará cambio alguno, es decir, que la obra literaria y fílmica parezcan iguales y no se note el recorte.

Cabe aclarar, que todas las formas distintas de adaptar una obra, se basan en el traslado de una historia literaria (novela, cuento u obra teatral) a cinematográfica, situación que nos encamina a lo que nos compete. Sin embargo, también se puede aplicar en adaptaciones audiovisuales o *remakes*.

b) Libre adaptación

Ahora bien, Forteza retoma la libre **adaptación** como método con mayor libertad para el guionista y que no lo subordina al texto literario, sino que con este tipo de proceso podrá escribir obras creativas y autónomas al ejemplar, aún respetando ciertas características del mismo.

❖ LIBRE ADAPTACIÓN POR MOTIVO O NÚCLEO

“La libre adaptación también se divide en tres modelos: por motivo o núcleo, por conversión, por ampliación. La adaptación por motivo se realiza a partir de un núcleo común tanto principal como secundario, es decir, lo que comparte relato literario y filme es uno de los motivos que aparecen en el texto literario y que se desarrolla en el relato fílmico a par que se obvian el resto de tramas o motivos que aparecen en la novela u obra de teatro”⁹³.

La **adaptación** libre por motivo, sin ser fiel, intenta mantener el conflicto o *plot* principal de la historia, puede cambiar personajes, espacios y tiempos, es lo que, por ejemplo, podría permitir recrear una historia pensada en una época y trasladarla a otra sin ningún problema.

❖ LIBRE ADAPTACIÓN POR CONVERSIÓN

“Por conversión se adaptan aquellas obras que, manteniendo la idea principal del relato literario así como sus componentes, incorporan al fílmico nuevos acontecimientos que transforman el texto original en un texto que, aunque con el mismo resultado, ha variado de modo notable la forma”⁹⁴.

⁹³ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, pp. 48-49

⁹⁴ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, pp. 48-49

La conversión aplica la cuestión de manejar el texto original de tal modo que si está escrito en primera persona desde la perspectiva del protagonista, en el texto fílmico se realice desde la perspectiva del antagonista, esto permitirá al espectador tener diferentes perspectivas de un mismo suceso.

❖ LIBRE ADAPTACIÓN POR AMPLIACIÓN

“El último modelo es la ampliación y consiste en crear un filme que, partiendo de una idea, recrea nuevos acontecimientos que en el texto original sólo existen como menciones en boca del autor, como referencias sin realidad física”⁹⁵.

La ampliación en la **adaptación** es la inversa del corte, provee al guión cierta manera de agregar *subplots* que no estaban considerados en el original y que son más atractivos (cinematográficamente hablando) para el transcurso de la historia, idea que, de cierta manera, se menciona pero no se desarrolla en el original. Sin duda alguna, este método se utiliza más en relatos cortos como los cuentos.

2.2.4. Propuestas de Alain García

Por su parte, Alain García menciona distintos tipos de **adaptación** y son rescatados como procesos, donde si bien sí es importante el resultado, también lo es la forma de llegar a él.

“La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o de la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos pivotará el relato y qué debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etc. Por todo ello, el procedimiento de adaptación es un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico”⁹⁶.

La gran mayoría de los autores, procuran la **adaptación** de una obra literaria al cine, la cual se puede considerar como primordial y la madre de todas las adaptaciones audiovisuales.

⁹⁵ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, pp. 48-49

⁹⁶ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, pp. 58-59

a) Adaptación como ilustración

“A. *Adaptación como ilustración*. También se habla de adaptación literal, fiel o académica y de adaptación pasiva. Tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el *qué*) mucho más que en el discurso (el *cómo*). Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación”⁹⁷.

Debido a que varios autores coinciden en que una de las adaptaciones más comunes a ser realizadas o querer realizarse es la que puede trasladar la historia tal y como sucede en el texto original, muchos de ellos se quedan en el intento, pues como se dijo, es prácticamente imposible mantenerla.

García apunta que este tipo de **adaptación** se basa en la historia, pero lo que rescata y lo hace distinto a otras propuestas de fidelidad en la obra original es que vislumbra el cambio de discurso, el cual es importante en el cine, por el simple hecho de escribir para la pantalla, situación que puede mantener la historia casi intacta con la única diferencia que el discurso podría ser distinto.

Esta cuestión del discurso es importante en el guión cinematográfico, sobre todo en la adaptación, debido a que permite al guionista tener libre decisión para cambiar la perspectiva que el autor original consideró al escribir su obra, es decir, que aunque puede ser fiel a la historia, no puede serlo a la manera en que la cuenta, pues eso deriva de su percepción, del momento y del cómo la asimiló.

b) Adaptación como transposición

“B. *Adaptación como transposición*. A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario. La adaptación como transposición –traslación, traducción o adaptación activa– implica la búsqueda de medios específicamente

⁹⁷ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 64

cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria”⁹⁸.

La transposición es una de las propuestas como método de **adaptación** más mencionada por los autores. Ésta tiene el libre albedrío por parte del guionista que adaptará una obra literaria, siempre y cuando rescate de la obra lo más interesante de la historia y aproveche lo fílmicamente adaptable, es decir, lo más que se pueda trasladar a imágenes y sonidos.

c) **Adaptación como interpretación**

“C. *Adaptación como interpretación*. Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica o como quiera que llamemos a este modo más personal y autoral de adaptación”⁹⁹.

Es importante considerar que toda **adaptación** es una interpretación de la obra literaria, no obstante, es necesario aclarar lo siguiente: aun cuando queda explícitamente claro que todas las adaptaciones son interpretaciones del lector-guionista, su intención no es calcar su obra primaria, sino solamente plasmar un punto de vista, de los miles que pudieron haber leído su escrito.

Según Alain García, las películas alejadas del texto original, pueden plantearse desde dos perspectivas adaptativas: la digresión y el comentario.

❖ **DIGRESIÓN**

“...(hay) dos grandes tipos de procedimientos: la *digresión*, por la que el texto fílmico se aparta del original, lo traiciona justificadamente debido a su mediocridad...”¹⁰⁰.

La digresión dice traicionar al original con tal de que el filme pueda ser realmente independiente y trascienda, es decir, no se note que proviene de un texto literario.

⁹⁸ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 64

⁹⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 65

¹⁰⁰ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 65

❖ COMENTARIO

“...y el *comentario*, por el que el autor fílmico se pone a la altura de un relato literario de calidad y lleva a cabo una exégesis que tiene como resultado una nueva obra que trasciende a la escrita”¹⁰¹.

El comentario intenta plasmar la historia original de tal manera que pueda connotar cierta postura del adaptador sobre la historia original, obviamente no será una argumentación explícita y clara, pero sí estará plasmada en la pantalla en algún momento durante el transcurso de la historia.

d) Adaptación libre

“D. *Adaptación libre*. El menor grado de fidelidad a una obra literaria lo ofrece el filme que llamamos adaptación libre y que también se conoce como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc.”¹⁰².

Y la **adaptación** en la que todos coinciden, la que podría ser la perfecta **adaptación** y la que, sin embargo, genera aún más responsabilidad al adaptar: la **adaptación libre**.

La libertad, bajo las perspectiva del proceso de **adaptación**, se sustenta en que el lector-guionista puede escoger la obra completa o sólo una parte de ella para ser adaptada, es decir, la historia, los personajes, alguna acción en especial o simplemente la temática son en sí mismas adaptables, y cada una, en lo particular, podrían generar muchas adaptaciones, ya que, por ejemplo, podemos tomar al personaje de una historia y ponerla en una temática diferente, o bien, tomar la historia, pero en otra época y con otros personajes, o simplemente tomar una acción y plantearla o hilarla con otras.

¹⁰¹ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 65

¹⁰² Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 65

La libre **adaptación** permite tener total disposición de lo que se elija en la novela y del cómo se utiliza, por lo que las críticas pueden salir sobrando y no generarán ninguna idea negativa al proyecto realizado.

“...se entiende que el error en el juicio comparativo entre película y obra literaria radica en aplicar un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada”¹⁰³.

Las críticas que se generan en una **adaptación** no tienen sustento, por el simple hecho de que son canales distintos, con códigos diferentes y con objetivos claramente disímiles.

2.2.5. Métodos simples

“a) la *simplificación* de la obra original debida no a necesidades técnicas de cambio de formato o de género, sino al consumo masivo: por ella la adaptación cinematográfica de una novela sufre la esquematización de la intriga, la reducción del número de los personajes y de sus rasgos psicológicos, que tiene como consecuencia b) el *maniqueísmo*, cuando todo conflicto dramático aparece con perfiles subrayados donde luchan el bien y el mal nítidos; c) la *actualización*, que introduce en las obras clásicas sensibilidades contemporáneas y se diseñan personajes y dramatizaciones al gusto actual; y d) la *modernización*, que traslada a la actualidad acciones del pasado, como sucede con dramas shakespearianos ubicados en contextos del presente (Morin, 1966, 69-70)”¹⁰⁴.

El maniqueísmo, en la propuesta de Morin, es interesante debido a que es el fundamento de las adaptaciones cinematográficas hechas por Disney, pues gran parte de sus películas se derivan de cuentos, y en sus filmes se presenta de manera clara y concisa quién es el bueno y el malo, no obstante, esto también puede llevarse a cabo en cualquier guión sin importar que sea infantil; la actualización y la modernización van de la mano, pues permiten reconstruir la misma historia, pensada para lugares específicos y tiempo determinados, en otros que no eran los anteriores, por ejemplo, una historia escrita en Francia, con hechos claramente en contexto francés, bien puede adaptarse a nuestra sociedad y más aún llevarla a cualquier época.

Estas maneras diferentes de concebir la **adaptación**, se basan en métodos, los cuales deben realizarse con sutil delicadeza, debido a la responsabilidad que

¹⁰³ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 53

¹⁰⁴ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 71

conlleva todo guión de trasladar a la pantalla una historia entretenida y atractiva para el espectador.

a) Reducción

“A. La *reducción* es el procedimiento habitual en la adaptación de novelas al cine –aunque también se realizan reducciones en los textos teatrales– por el que del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican acciones reiteradas, etc. Este procedimiento es responsable de la señalada constatación, tan repetida, de que la novela es *más* que la película”¹⁰⁵.

Como se ha mencionado, la reducción es importante para la **adaptación**, ya que debe realizarse un proceso de recorte a cualquier obra literaria para poderla trasladar al séptimo arte.

Sin embargo, debe hacerse un análisis previo para seleccionar lo que se mantendrá o lo que se eliminará; y siempre con un objetivo definido por el guionista, y reforzado por el director del filme.

b) Equivalencia

“B. Habrá *equivalencia* cuando los dos textos posean una extensión similar y, por tanto, los dos relatos contengan esencialmente la misma historia, es decir, haya fidelidad literal”¹⁰⁶.

Es posible considerar que uno de los problemas en muchos guionistas se deriva al tener como objetivo la fidelidad, la cual es imposible que se dé, y en el caso de que exista, realmente no podría llamarse **adaptación**, sino “copia literal”.

La equivalencia busca plantear una historia previamente diseñada para ser leída, con el único cambio de que ahora se redacte para ser vista; ahora bien, eso no requiere el mismo esfuerzo creativo que, el simple hecho de modificar el ejemplar, ya conlleva.

¹⁰⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, pp. 69-70

¹⁰⁶ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 70

c) Ampliación

“C. La *ampliación* supone partir de un texto más breve. Ya queda señalado cómo la novela corta o el cuento ofrecen mayores posibilidades de adaptación en tanto que pueden proporcionar una idea inicial que luego se desarrolla de un modo específicamente cinematográfico y no presenta el inconveniente de tener que seleccionar y eliminar, como en la novela larga”¹⁰⁷.

En esta propuesta de proceso con base en Sánchez Noriega, se deriva y contempla la cuestión de extensión de una obra literaria ante la adecuación de lo anterior, a tiempo cinematográfico.

De hecho, la ampliación permite desarrollar la idea global de una obra literaria (especialmente la del cuento), cuando la narración es corta, y cinematográficamente es preferible aumentarla o extenderla.

El guionista tendrá que ver hasta qué tanto conviene adaptar una historia que está pensada para leerse, pues aunque toda literatura puede adaptarse, la realidad genera duda debido a las limitantes del cine, sobre todo, del tiempo.

2.2.6. Transposición

La **adaptación** tiene muchas acepciones y formas de llevarla a cabo, sin embargo, aunque la gran mayoría de éstas se engloban en el recorte del original y se ve reflejado en la libre **adaptación**; la trasposición, o transposición como muchos la conocen, es la manera en la que varios autores concuerdan en cómo poder trasladar la historia de la literatura al cine.

“**TRASPONER** v. tr. y pron. [5]. Trasladar, cambiar, poner a una persona o cosa más allá o en lugar diferente del que ocupaba. **2.** LING. Pasar una persona o cosa al otro lado de algo, generalmente un obstáculo.”¹⁰⁸.

Lo desafortunado en las definiciones del diccionario es que, si bien ayudan a entender la palabra, definitivamente es un razonamiento generalizado y descontextualizado, ya que es lógico que no pueda tomar en cuenta todas las variantes que deben aplicarse en el uso de la misma.

En el caso del cine, es claro que “la cosa” que se traslada a “otro lugar diferente del que ocupaba” es la historia realizada en principio en la literatura, y que se reutiliza en el guión cinematográfico.

¹⁰⁷ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 70

¹⁰⁸ Larousse, *op. cit.* p. 1190

Sin embargo, no basta entender la transposición como proceso de **adaptación**, sino que es preciso comprenderla desde su inicio en el literario original, es decir, el cinematográfico.

“sólo se considerará como adaptación digna de este nombre la que se apoye en un «gran» texto literario; la adaptación demasiado sumisa al texto «traiciona» al cine, y la adaptación demasiado libre «traiciona» a la literatura; sólo la «transposición [...] no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística»¹⁰⁹.

Con base en la propuesta de Francis Vanoye, la **adaptación** y la transposición bien podrían ser sinónimos enfocados al cine, puesto que el objetivo primordial no tendría que estar basado en ser fiel a la manera discursiva propuesta por el lenguaje literario, ni mucho menos dejar de lado la idea original plagiándola y transformándola según la perspectiva del lector-guionista, sino encontrar el justo medio, es decir, retomar el relato literario original como lo es la historia, y plantearla en el guión de manera discursiva totalmente diferente, pero sin provocarle un cambio contextual.

La **adaptación** libre si bien se justifica en el sentido que es la interpretación de lector transmitida en un guión para compartir lo que en su momento la lectura le provocó; la libertad subjetiva que esto genera puede ejemplificar la historia descontextualizándola y eliminando o agregando personajes, espacios, tiempos y hasta situaciones que, ya como guionista y no como lector, considera conveniente cinematográficamente hablando.

Con lo anterior, no se juzga a la **adaptación** libre, ya que sin ésta no habría historias creativamente transfiguradas a otro contexto (incluso futurista), con personajes increíbles, lugares inimaginables, así como situaciones no consideradas en el original. Debido a ello, la **adaptación** es más subjetiva.

La transposición, por otra parte, tiene el objetivo primordial de mantener la esencia original de la historia, sin conservar la historia original, es decir, la historia puede o no tener cambios estilísticos en pro del cine; no obstante, debe mantener de algún modo lo que haga más característico a esa historia, lo que la hace diferente de las demás por muy parecidas que sean a otras.

Asimismo, por las limitantes del propio medio audiovisual, se pueden eliminar personajes manteniendo los más trascendentales en el cambio de conciencia del protagonista; es posible cambiar acciones, lugares y hasta tiempos; incluso puede cambiarse el relato mas no el discurso, es decir, si está escrita en primera

¹⁰⁹ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 125

persona, realizarla en el guión en tercera persona, o desde la perspectiva de otro personaje. La transposición también elimina y agrega, pero siempre lo hará con base en la apropiación del original, al entendimiento de éste y su previo análisis en cuanto a la funcionalidad del relato cinematográfico.

“La apropiación designa, pues, para nosotros, el proceso de integración, de asimilación de la obra adaptado al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores”¹¹⁰.

La apropiación de la obra original no se refiere a la fidelidad al autor, sino a que se podrá cambiar buena parte de la historia, se quitarán o sustituirán infinidad de aristas del relato (personajes, situaciones, tiempo, espacio, etc.), pero siempre mantendrá algo sin ínfima diferencia (algún personaje en específico, algún lugar importante en el suceso, el contexto de la historia, algún conflicto definido y trascendente, etc.), eso que, aunque parezca contradictorio, es el hilo de unión entre las obras (literaria y cinematográfica) y precisamente la que marca la diferencia entre ambas.

Es importante que el lector-guionista “se adjudique” la obra literaria que pretende adaptar, pues entre más la entienda, y más la haga suya, mejor comprenderá el objetivo del autor, debido a que “se pondrá en sus zapatos” al momento en que la escribió, generando respuestas del por qué redactó dicha historia en la manera en que lo hizo, y permitiendo, al mismo tiempo, reutilizarla creativamente para el cine.

“Si es verdad que toda interpretación siempre es interesada y fragmentaria, también es verdad que toda interpretación supone una apropiación de aquello de lo que se infieren cualidades y sentidos. Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos”¹¹¹.

La fidelidad en las adaptaciones no existe, ni el propio autor podría adaptar fielmente al cine su obra literaria, pues son medios, canales, códigos y lenguajes totalmente distintos, con alcances diferentes: la palabra es concreta y precisa, limitada en una definición; la imagen es subjetiva e indeterminada, dependiente de la percepción de cada individuo.

Autor, lector, guionista, público, cada persona partícipe tiene una manera de ver la realidad con un punto de vista determinado, plasmándola en sus ideas, en sus palabras, todos podrán vivir el mismo suceso, pero lo interpretarán de distinta manera según su contexto y su propia experiencia.

¹¹⁰ Vanoye, Francis, *op. cit.*, p. 146

¹¹¹ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 79

La literatura y el cine no van ligados al pensamiento, sino a las sensaciones y sentimientos, todos dependientes del ser humano, lo cual permite extraer de él lo que más le sirve, sea libremente, transponiendo o con otro método, cortando o sustituyendo, pero todo englobado en una palabra, símbolo y ejemplo mismo de la subjetiva interpretación de la propia vida: la **adaptación**.

1.6. Tipos de adaptación

La **adaptación** cinematográfica puede tener bases diversas: 1) puede emplearse para llevar un hecho verídico a la pantalla, lo cual adapta la vida real a la ficción; 2) para utilizar los contenidos de otros medios audiovisuales como la radio, la televisión, el Internet y hasta el propio cine conocidos como *remakes*. Sin embargo, hay un tipo de **adaptación** que bien puede ser considerada como el mayor nutriente del cine y de todas las anteriores: la literaria.

“Un repaso a las cinematografías de los diferentes países a las diversas estéticas nos haría ver cómo, a lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos”¹¹².

La cinematografía basada en hechos verídicos como la vida de algún personaje histórico o sobresaliente en su contexto, guerras y atentados fallidos o logrados, aunque son considerados guiones originales, pueden también ser adaptaciones, pues lo que hacen es tomar un extracto de la realidad para trasladarla en la pantalla, situación que en ese momento pierde toda objetividad y se convierte en un punto de vista de ese suceso.

Por la misma razón, ¿cuántas películas de la segunda guerra mundial no se han realizado y, aun cuando es el mismo hecho, siempre son distintas en pantalla grande? Es decir, el cine se beneficia de que la realidad siempre supera la ficción, y ésta última se aprovecha de la primera para plantear una visión más del mismo suceso.

“Al margen de la evidente oportunidad comercial que motiva la mayoría de los proyectos, las adaptaciones de cine a cine (*remakes*) son tan antiguas como la historia del cine”¹¹³.

¹¹² Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 32

¹¹³ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 27

Los medios de comunicación, desde que existen, se han retroalimentado unos con otros en sus contenidos, por lo mismo, ninguno dejará de existir, pues es cierto que van a determinados públicos, los cuales pueden o no consumir uno o más medios electrónicos. En otras palabras, la persona que escucha radio tiene la decisión de ver televisión y cine, sin embargo, no está obligado a explorar otros medios cuando con uno de ellos se siente satisfecho.

En este sentido, algunos contenidos logran ser multi-soportes, ya que pueden ser producidos en radio, televisión, cine y últimamente en Internet, lo cual permite que el público no familiarizado por consumir otros medios, de todas maneras disfrute de los contenidos.

De esta manera, “La guerra de los mundos” novela de Herbert George Wells, la aprovechó Orson Welles, quien realizó un programa radiofónico el 30 de octubre de 1938, haciendo creer a los radio escuchas que la invasión era verdadera. Esta cuestión fue todo un fenómeno, pero ante el desconocimiento que muchos tenían de que existía una novela, consideraron que los marcianos atacaban. Y así, ha tenido éxito en televisión con la serie “La guerra de los mundos II: la nueva generación” (1988-1990), y desde luego en cine con dos películas homónimas al título original (1953 y 2005).

No obstante, antes de realizar *remakes*, cualquier medio de comunicación, se basaba en el tronco común para la creación de historias: la literatura.

Las novelas son fuente inagotable de historias cinematográficas, de la **adaptación** del lenguaje escrito para ser leído, al lenguaje escrito para ser visto como los guiones.

“Más de la tercera parte de las películas filmadas a lo largo de la historia del cine están basadas en adaptaciones, de modo que la adaptación es una actividad común en el cine: realizar una adaptación cinematográfica es apoyarse en otras expresiones de la literatura narrativa”¹¹⁴.

La literatura no sólo son novelas, por más que sean las más adaptadas, sino que su campo se amplía a las obras teatrales y al cuento, los cuales también han aportado su granito de arena para el desarrollo de las mismas en el medio cinematográfico; la poesía, en cambio, es complicada adaptarla debido a que, por más que genera imágenes en el lector, suelen ser metáforas de algo más.

“...(la discusión) de las equivalencias entre un medio y el otro, es decir, interroga sobre la existencia de materiales literarios posibles de convertirse en

¹¹⁴ Linares, Marco Julio, *El guión*, Pearson Educación, 6ª edición, 2002, México, pp. 59

películas, o en su defecto, si es factible decir que no pueden convertirse en ellas”¹¹⁵.

Aunque muchos guionistas y adaptadores, incluso literatos, consideran que la obra literaria a ser adaptada debe ser además adaptable; ahora bien, se propone la idea de que cualquier obra, de cualquier índole puede ser adaptada; sin embargo, depende más del adaptador de lograrlo que de la obra en sí, lo cual nos lleva también a respetar los originales y sobre todo el objetivo para el cual fueron escritos, es decir, no hay que ponerse necios en querer adaptar algo para lo que tiene un objetivo muy claro, y que sólo puede lograrse por ese medio y no desvirtuado por otro.

“...las palabras remiten, representan o reenvían a las cosas, y lo único que *está ahí* son ellas mismas, aunque por su uso puedan conformar cierto sistema específico, metafórico o simbólico; las imágenes y los sonidos, en cambio, *son* las cosas, esas cosas, aunque esas cosas representen a otras, o aunque por el tipo de vínculo que mantienen entre sí puedan adquirir un estatuto específico, si se quiere metafórico, simbólico”¹¹⁶.

De esta manera, es por lo que muchos consideran que las obras literarias deben ser adaptables, porque la imagen recreada por el medio escrito no basta para ser redactada para un medio audiovisual, lo cual nos lleva a decir que no hay una imposibilidad para la **adaptación**, sino que depende de la persona que perciba la idea original y cómo trabaje su guión.

Para fines de la tesis, tomaremos en cuenta las adaptaciones literarias que desarrollan una historia durante su propuesta, y que si bien manejan sentimientos e imágenes como la poesía, tienen también un relato que contar acerca de un acontecimiento determinado como lo hacen el cuento, la novela y, desde luego, el teatro. Cabe mencionar que sea cual sea el tipo de adaptación que se decida realizar hay un proceso legal que debe desarrollarse y el cual se detalla en el Anexo1.

2.3.1. Teatro

El teatro es, en realidad, la base de los medios audiovisuales, sobre todo del cine y en segundo término de la televisión, por el empleo de la dramatización en sus contenidos.

¹¹⁵ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 44

¹¹⁶ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 34

“La relación del cine con estas disciplinas es desigual y abarca desde la mera coincidencia con el género lírico hasta una mayor identificación con la novela (género por antonomasia de la épica en la tradición moderna), aunque no hay que olvidar que comparte con el teatro la representación llevada a cabo por actores”¹¹⁷.

De hecho, para que pudiéramos retomar a la literatura teatral tuvo que pasar por un largo proceso de reconocimiento, pues en un principio el cine dejaba fija la cámara y todas las actuaciones pasaban por ella, tal y como si el campo fuera el escenario, y el “fuera de campo”, las piernas y bambalinas que lo delimitan; después existieron los desplazamientos y los planos, aunque el inicio del cine en realidad era del tipo teatral.

De la misma forma, la televisión, en sus inicios, realizaba teleteatros o simplemente grababa las obras de teatro, los cuales en realidad, ni en cine ni en televisión, fueron funcionales, y muchos menos exitosas, porque para eso existe el teatro, para ir a presenciar una obra en vivo y a todo color y no intermediada por una pantalla.

La gran ventaja de los medios audiovisuales es que podemos ver, gracias a la cámara, lo que en la última butaca no podríamos ni siquiera notar; la gran desventaja es que la impersonalidad y el intermediario de la cámara no permite disfrutar de los actores y su trabajo de frente.

“Si hay algo que realmente diferencia al cine del teatro es la utilización del primer plano, el proceso de encuadrar el gesto o el acto concreto”¹¹⁸.

De esta manera, se optó por llevar lo que la imaginación teatral tiene de mágico en el escenario, a la imagen cinematográfica, que tiene la posibilidad en la pantalla.

Por mucho que el teatro y el cine compartan ciertas cuestiones como el desarrollo de una historia por medio de la representación, las inflexiones y acciones de sus personajes son totalmente diferentes; en realidad el proceso suele ser complejo pues muchas de las obras teatrales fueron pensadas para ser escenificadas, lo cual es distinto en la intención del guionista de que su propuesta sea grabada o filmada, por ello no pueden reprocharse uno al otro, sino comprender que los objetivos son totalmente distintos y, por ende, la manera de llevar su relato es disímil.

¹¹⁷ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 21

¹¹⁸ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 27

“La gran ventaja de adaptar una obra de teatro es que los diálogos principales ya han sido escritos y el material está organizado dramáticamente”¹¹⁹.

Uno de los puntos más comunes, pero engañosos, en los que coincide el cine y el teatro es el uso de los diálogos, los cuales nos permiten saber acerca de la manera de pensar, sentir y ser del personaje que hace uso de su voz para expresarse, así como de la historia en sí misma; sin embargo, aunque coinciden en ello, el lenguaje es totalmente distinto, por ejemplo, una obra teatral puede tener monólogos, y en el cine es muy complicado que se redacte un monólogo en el guión.

El cine, aun cuando toca temas de época, procura no realizar un diálogo muy literario en sus guiones (en el sentido de que no es tan retórico o narrativo sino más concreto y directo), debido a que la imagen y las acciones suelen ser más importantes en el desarrollo de la historia. Situación contraria en el teatro, donde es importante el diálogo debido a que la historia de los personajes participantes en la obra, el espectador sólo la puede saber y entender por medio del mismo.

“En el teatro, el diálogo es el procedimiento fundamental de la construcción del relato y todos los demás elementos están subordinados a él. Se sitúa a medio camino entre el escrito y el fílmico: ni puede ser tan estilizado como el literario ni suele ser tan realista como el del cine, aunque nada se lo impediría... el teatro permite largos monólogos, que desempeñan un papel de primer orden en la construcción dramática de la obra, que serían impensables en una película”¹²⁰.

El diálogo es la línea divisoria entre el cine y el teatro, las dos lo utilizan pero, si no se tiene cuidado en usarlo, puede abusarse de él en el guión cinematográfico, logrando aburrir al público debido que en una película lo que más interesa es la imagen y el diálogo sólo como un recurso.

“En teatro, la sustancia dramática descansa en los diálogos, todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje”¹²¹.

Más que en el teatro, en el cine la imagen, la acción y el sonido, ya sea música, efectos especiales y los parlamentos de los personajes, son complementos que se apoyan entre sí para formar lo que ahora se conoce como el séptimo arte.

¹¹⁹ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 290

¹²⁰ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 123

¹²¹ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 63

“...la obra teatral está destinada a la escena y se *actualiza* en tanto que representación, pero, al mismo tiempo, la obra existe en el texto escrito tal y como sale de la pluma del autor. Una obra nunca representada no es una obra inexistente; más aún, Rudolf Arnheim (1990,156) defiende que el texto teatral es la obra completa en sí misma y que no exige representación, aunque la admita”¹²².

El teatro tiene dos aspectos fundamentales que comparte con el cine: el texto y la representación.

“En este aspecto, tiene puntos en común con la escritura dramática –que también combina códigos–, en cuanto que no alcanza su plena funcionalidad hasta que ha sido representado. No obstante, la ‘representación’ del guión será perdurable en función de la tecnología de grabación”¹²³.

La representación, así como el diálogo, lo comparten el teatro y el cine, pero son muy distintas entre sí. La primera es efímera y, aunque globalmente es repetitiva, no podría reiterarse la misma actuación del actor debido a su contexto, pues una función podría gustar y a la siguiente no, la única permanencia que tendrá es en la memoria del público. En cambio, la representación en un filme se genera con base en repeticiones, la cual el director elegirá la más conveniente y la actuación permanecerá siempre grabada por medio de la película.

Asimismo, la cuestión técnica del actor y de los medios con los que cuenta cada uno es distinta. Mientras que en el teatro el actor debe exigir más técnica vocal para poder llegar hasta la última butaca del complejo, en el cine no tendría que preocuparse por esa cuestión debido a la facilidad de un micrófono.

Por otra parte, el texto dramático y el guión cinematográfico no ven cumplido su fin si no son interpretados por actores, sin embargo, el teatro puede existir simplemente por el texto y por lo cual puede ser leído e interpretado por su lector al mismo tiempo, quien en su imaginación puede darle diversas voces a los personajes partícipes en él, aun cuando él no pueda darles voz.

“Relatividad del guión: «No hay literatura cinematográfica, como sí hay una teatral, nada que se parezca a una obra, una ‘pieza’, capaz de inspirar y de desafiar mil realizaciones posibles, de movilizarlas en beneficio suyo. En la película, la relación de poder se invierte: la dirección es la reina, el texto el servidor. Un texto cinematográfico, en sí mismo, no vale nada», escribe radicalmente Rohmer”^{124,125}

¹²² Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 59

¹²³ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴ Rohmer, Eric, *op. cit.*, p. 12

¹²⁵ “Buscar”... ¿hay guiones originales?, p. 102

En otras palabras, el teatro, aunque comparte el texto y la representación con el cine, puede ser sólo teatro con el puro texto, lo cual es imposible para el cine, pues si no se filma es un guión inservible debido a que no es interesante como literatura, sino como producto audiovisual.

“Básicamente, (Rudolph) Arnheim sostiene que la combinación entre imagen y palabra debe ser necesaria y nunca redundante, que debe producir un auténtico paralelismo entre los elementos en procura de una unidad de materiales, y que debe haber una jerarquización de la imagen por sobre la palabra para que el filme no devenga un mero derivado del teatro”¹²⁶.

Para basarnos en el proceso de **adaptación** de una obra teatral, tomaremos la propuesta de José Luis Sánchez Noriega, quien vislumbra el desarrollo de una **adaptación** teatral, tomando en cuenta las diferencias que hay entre un texto teatral y uno fílmico, asimismo, el paso de una representación teatral a una actuación fílmica.

a) Grabación de una representación

“A. *Grabación de una representación*: se trata de la mínima intervención del realizador audiovisual que, al igual que sucede en la retransmisión televisiva de un concierto, una ópera o un acontecimiento deportivo, se limita a elegir los lugares donde colocar las cámaras y a efectuar posteriormente el montaje seleccionando los planos en función de la acción dramática”¹²⁷.

El lente de la cámara funge como espectador debido a que sólo está capturando lo que se representa en escena, con la única diferencia de que las actuaciones no serán efímeras como lo es en el espacio teatral, sino que prevalecerán grabadas en la cinta, ahora bien, en todo este suceso no se genera ningún tipo de **adaptación**.

De hecho, el propio público distingue intrínsecamente la importancia de estar en un evento en vivo como lo es el teatro; y de ir a las salas de cine a ver una película.

b) Recreación de una representación

¹²⁶ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 54

¹²⁷ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 72

“B. *Recreación de una representación*: la puesta en escena se traslada a un plató donde cabe la posibilidad de adecuar el espacio teatral-escénico a las necesidades de expresión fílmica, lo que supone «una segmentación y un montaje que desborden el espacio escénico, borrando el predominio de la mirada espectral» (Vanoye, 1996, 149)... En esta recreación –donde sí existe adaptación– la interpretación de los actores (gestualidad, dicción y volumen de voz) se aleja de los modos teatrales para acercarse al realismo cinematográfico. La recreación puede partir de una puesta en escena previa o tratarse de una producción nueva para ser televisada, pero en ningún caso tiene otra voluntad que la escenificación del texto teatral en orden a su filmación”¹²⁸.

La mirada espectral a la que se refiere Francis Vanoye y que retoma Sánchez Noriega es la que tiene el público que asiste a una sala de teatro y que no puede ver más allá de lo que su lugar en la butaca y su distancia focal le permiten. Esta mirada se amplía a la cámara, la cual, para cuestiones fílmicas, sí genera una **adaptación**, si bien no por parte de un guionista, sí de menos del realizador, quien, para fines del cine, puede repetir la representación las veces que sean necesarias para poder captar lo que él considera fílmicamente importante, de ahí la razón de que los movimientos, la dicción y el volumen de la voz cambien, pues el actor no le habla hasta al último de la butaca sino a una cámara cercana.

Películas como “La soga”¹²⁹ de Alfred Hitchcock, son muy teatrales en el sentido de que: la duración de la película coincide con el del relato; el espacio fílmico se desarrolla en un solo lugar, y aunque Hitchcock intenta realizar todo en un plano secuencia, resulta imposible debido al impedimento físico del celuloide¹³⁰, no obstante realiza el montaje de tal manera que no se distinga ningún corte entre una situación y otra.

Aunque un ejemplo más claro es “Dogville”¹³¹ de Lars von Trier, donde vemos que Grace (Nicole Kidman), se desenvuelve en un pueblo de Estados Unidos que, para empezar, no es un pueblo, sino un escenario (teatral), delimitando sus espacios por líneas en el suelo, lo cual permite ver todo; dando la perspectiva voyeurista que se genera en un teatro convencional. Aunque recurre a planos secuencias y pareciera que no hay cortes (aunque sí los hay), toda la

¹²⁸ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, pp. 72-73

¹²⁹ La Soga (Rope), Dir. Alfred Hitchcock, Producción: Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock, Guión: Ben Hecht y Arthur Laurents, Warner Brothers

¹³⁰ El **celuloide** es el material plástico realizado con nitrato de celulosa, altamente inflamable, que permite la impresión y proyección de una imagen, es por eso que se utilizó como soporte para la filmación de películas hasta que fue reemplazado por un material menos propenso a quemarse: el triacetato de celulosa.

¹³¹ Dogville (Dogville), Dir. Lars von Trier, Producción: Marianne Slot, Els Vandevorst y Vibeke Windelov, Guión: Lars von Trier

ambientación genera en el espectador la sensación de que está viendo una obra de teatro en pantalla grande.

Estas propuestas constituyen una manera de ejemplificar el teatro dentro del filme y su proceso hasta llegar a las adaptaciones cien por ciento cinematográficas y no teatrales.

Sánchez Noriega propone dos formas de adaptar el texto teatral, sin preocuparse por la representación, la cual irremediamente se dará en pantalla después de realizar el guión cinematográfico.

c) Adaptación integral

“A. *Adaptación integral*. Como queda señalado, la equivalencia del tiempo-duración en teatro y en cine supone un punto de partida que evita gran parte de los procedimientos reductores de la adaptación novelística. Consideramos que hay una adaptación integral –y, por tanto, fiel al original literario– cuando el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico”¹³².

Aunque es probable que la duración de un texto teatral y la representación coincida con la extensión promedio de una película, esto no es contundente para que una obra dramática sea o no factible de **adaptación**.

Lo que dicha **adaptación** integral plantea es trasladar más que transponer, es decir, mantener el texto literario dramático intocable y llevarlo al cine lo más fiel posible.

El ser fiel puede generar un conflicto en el entendido de que teatro y cine, por más que se parezcan, no son iguales. Se puede arriesgar la esencia fílmica por mantener la teatral, para lo cual diálogos teatrales, incluso los monólogos, son contrarios a lo que en sí mismo es el cine, quien sólo los ocupa como un recurso que complementa a la imagen y al sonido.

d) Adaptación libre

“B. *Adaptación libre*. Los elementos esenciales del texto teatral se toman como punto de partida para elaborar un guión cinematográfico que poseerá un alto

¹³² Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 73

grado de autonomía respecto a su origen teatral. Los procesos de esta adaptación operan en tres niveles: a) sobre el texto, cuyos diálogos se modifican, resumen, concentran, amplían o eliminan, etc.; b) sobre la organización y estructura dramática, que desaparece en parte o por completo; y c) sobre el espacio-tiempo, que sufre una transformación en orden a establecer unas nuevas coordenadas¹³³.

Podría gustar o no el resultado final (la película), aunque eso depende más de una cuestión subjetiva por parte del espectador, que una predisposición por parte del adaptador al tratar de ser fiel al teatro y no al cine para el cual trabaja.

Regularmente, y como se ha mencionado, el teatro hace recurso del diálogo para llevarnos a otros tiempos, lugares, situaciones, por lo cual la **adaptación** cinematográfica, como propuesta es, más que eliminar diálogo, suplantarlos por otros recursos cinematográficos que el escenario no permite.

Por ende, el espacio-tiempo también cambiará, pues no sólo existirá un solo escenario como en el complejo teatral, sino que se recurrirá a más espacios que coincidan con lo que se desarrolla en la historia, por ejemplo, en vez de que los personajes nos den su localización o la de otro personaje por medio del diálogo, el cine permite localizar a ese personaje faltante en la acción en un espacio y tiempos determinados sin descuidar la situación anterior.

Hay que reconocer que el teatro sigue siendo importante en la actualidad, pues brinda una perspectiva analítica de lo que se ve en escena, así como del juego continuo de emociones presentes entre actor-espectador y que, al contrario de lo que se llegó a pensar en algún momento, aunque las personas frecuenten más una sala de cine que de teatro, nunca podrán suplantarlos por la magia que encierra ver un espectáculo en vivo; no obstante, lo que sí puede ser es llevar sus contenidos a la pantalla grande.

2.3.2. Cuento

Por un tiempo se pensó que sólo podían ser relatos infantiles para sobresaltar ciertos valores, o al menos así lo hacía sentir los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, aunque también existen novelas infantiles. Después eso cambió ya que cuentos como los de Edgar Allan Poe demostraron que no sólo podían ser historias de princesas, príncipes azules y brujas, sino que podían ir más allá del convencionalismo típico. Hasta la fecha ni los literatos saben realmente cual es la

¹³³ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 75

línea divisoria entre un cuento y una novela, sin embargo, algo sí es claro para todos, su particularidad es que es un relato corto.

“Dado que la característica básica del cuento es la síntesis, uno sólo de sus párrafos puede contener material suficiente para el desarrollo de todo un *plot*. Por lo tanto, cuando adaptamos un cuento, nos encontramos con un material básico enormemente condensado a partir del cual debe construirse lo demás: diálogo, acción dramática, personajes, *plots*, etc”¹³⁴.

Se dice que una de las diferencias entre la novela y el cuento, y que intrínsecamente nos lleva a la cuestión de extensiones, es que aunque ambas desarrollan historias en sus relatos, si el escritor desea escribir un cuento, debe condensar las descripciones, centrarse en las acciones y, aunque no en todas, sólo exponer su relato en un tiempo y espacio determinados, es decir, no ampliarlo con días o lugares irrelevantes, sino ser concreto.

Planteándolo de esa forma, un cuento puede ser comparable al escrito dramático donde la gran mayoría se desarrollan en un solo lugar.

“La literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias”¹³⁵.

La gran ventaja de adaptar un cuento radica en que está lleno de imágenes y de una situación concreta; la desventaja es que probablemente para un guión de largometraje no es tan conveniente debido a que es un relato muy conciso para lo cual, dependiendo del adaptador, bien podría iniciar por practicar este ejercicio con los cuentos para cortometrajes, para después aventurarse a escribir un largometraje.

Ahora bien, algunos dicen que es más fácil aumentar que eliminar, por lo que para realizar un guión cinematográfico basado en un cuento, se podrían aumentar situaciones que no desvirtúen o desvíen el desarrollo de la historia.

De tan breve que es el cuento y de tan parecido que es a la novela en lo que a su narrativa respecta, que para poder entender el proceso de **adaptación** de una obra literaria de ésta índole es mejor analizarlo desde la perspectiva de la novela.

“Es curioso, pero cuando se alude a las novelas que se decide transponer, se recomiendan cortes, simplificaciones y el hecho de poder reducir las a líneas esenciales, como afirma Vale respecto del trabajo de las novelas que son

¹³⁴ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 291

¹³⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 34

voluminosas. De modo inverso, cuando se alude a relatos breves, se habla de extender, prolongar o añadir situaciones. ¿Es posible un volumen estándar que no obligue a lo uno ni a lo otro?”¹³⁶.

2.3.3. Novela

La novela y el cuento comparten algunos elementos, sin embargo, eso al guionista en realidad no le importa debido a que no hay un número definido de páginas para que se sienta satisfecho de que realizó la mejor **adaptación** de determinada literatura o le asegure un éxito rotundo, debido a que el simple proceso de elección de una novela, cuento u obra de teatro para transponerlo al cine, lo hace irremediabilmente subjetivo.

“La prosa literaria es, junto con el teatro, la fuente más antigua de inspiración para la adaptación”¹³⁷.

Mucho de lo que se habló entorno a los procesos de **adaptación** estuvieron dirigidos a descifrar el enigma de cómo realizarla de manera adecuada, sin embargo, la más acertada para fines de este trabajo es el de transposición, el cual mantiene la esencia de la historia de la novela, sin transgredir la naturaleza del medio al que se está adaptando, el cine.

Cabe aclarar que así como el guión no es literatura, tampoco la novela es cine, por más que se parezcan.

“El novelista *escribe*, mientras que el guionista *trama, narra y describe*: la escritura le es contingente. Puede incluso imaginarse el límite extremo, un guionista que nunca escribiera, que nunca tuviera relación alguna con la página en blanco”¹³⁸.

Aunque tanto la novela como el guión utilizan el lenguaje escrito para transmitir lo que desean, sus metas son totalmente distintas, puesto que la novela basta en sí misma con ser escrita para ser leída, mientras que el guión no basta con eso, sino que después de ser leído, debe producirse y transformarse en una película.

Por eso, mientras el novelista está atento en desarrollar acciones y descripciones para ser claro ante el lector, el guionista debe realizar eso, pero con

¹³⁶ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 50

¹³⁷ Maza Pérez, Maximiliano, *op. cit.*, p. 73

¹³⁸ “Buscar”... ¿hay guiones originales?, p. 101

la intención de que debe manejar imágenes claras y concretas que puedan ser físicamente realizables.

“Una diferencia sustancial habrá que buscarla en que el relato literario es exclusivamente verbal, mientras que el relato fílmico además de verbal es icónico y musical”¹³⁹.

“«El material de una novela son las palabras, el material de una película son las imágenes (Gimferrer, 1985: 50)»”¹⁴⁰.

Es así como las letras, las palabras y el texto son para la novela; lo que la imagen, el sonido y el diálogo son para el filme.

No obstante, el pasar las palabras a imagen y sonido, aunque parece tarea fácil, en realidad es un complicado trabajo de condensación, en el que se tomarán las situaciones más importantes para la historia, y se redactarán para después ser llevadas a la pantalla.

Por ejemplo, lo que tal vez llevaría muchas páginas al autor original redactar la descripción de una casa mientras sucede la narración de un robo; para el guionista, en cambio, sólo debe redactar lo que es importante de esa casa para centrarse más en el robo, y lograr que al mismo tiempo que observemos el atraco podamos ver la casa.

“El cine, y en consecuencia la adaptación fílmica, nos muestra los detalles a través de las imágenes. La cámara puede mirar un objeto tridimensional y, en cuestión de segundos, aportar detalles que requerirían en una novela varias páginas de descripciones”¹⁴¹.

Hay que tomar en cuenta algo que facilita esta condensación: en la novela la descripción de un objeto tiene una extensión determinada, al igual que la narración de una acción, y aunque todo esto se dé en una corta duración dentro de la historia, puede llevar muchas páginas pues se detiene el transcurso natural de la historia para realizar una descripción y se vuelve para, por separado a la exposición anterior, narrar el acontecimiento; en el cine, favorablemente, mientras se desarrolla la acción, intrínsecamente la imagen permite visualizar “la descripción” de los objetos partícipes en la historia, para lo que, en la novela pudo llevar 10 páginas, en la película llevó tan sólo un minuto.

“Las descripciones no emplean los mismos mecanismos en el cine y la literatura... entre otras razones porque, de ordinario, en el cine la imagen es, a

¹³⁹ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 39

¹⁴⁰ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 25

¹⁴¹ Faro Forteza, Agustín, *op. cit.*, p. 27

la vez, descriptiva y narrativa, mientras en la novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones... Procedimientos literarios como el monólogo interior parecen difíciles de trasladar al texto fílmico, y los recursos equivalentes en el cine, como la voz en *off* o *over*, son apreciados como artificiosos”¹⁴².

En la novela es sumamente importante analizar la trascendencia de las descripciones, pero sobre todo de las narraciones, pues las primeras se dedican a desentrañar los aspectos físicos de los personajes así como de los lugares y ubicarnos en un tiempo determinado; mientras que las narraciones por su parte, nos desarrollan acciones, los cuales contienen la verdadera trama de la historia, misma que nos lleva a desarrollarla en imágenes.

Si bien no es lógico poner todas las acciones en el guión, sí deben elegirse las más representativas con la finalidad de mantener la esencia de la historia original y no eliminar por eliminar.

“El trabajo de adaptación de la novela se basa en **condensar** la obra, eliminar los acontecimientos que no son esenciales y enfatizar el núcleo dramático principal, su eje vertebrador”¹⁴³.

Esta condensación se realiza por medio de la transposición, la cual tiene la convicción de mantener lo más trascendental de la historia y rescatar de la novela sólo lo que cinematográficamente funciona.

Sin embargo, no faltan las comparaciones entre el original y la película, las cuales en su mayoría son demeritando al filme, describiéndolo como que no se compara con la novela por diversas razones.

Es importante señalar que por mucho que se hagan veinte mil adaptaciones de la misma obra, todas van a ser distintas, por el simple hecho de que la leyeron distintos guionistas, y aún si fuera el mismo, podría realizar dos películas totalmente diferentes una de la otra, ya que podrá rescatar algo en una lectura, lo que en la otra no.

“Esta práctica (la de comparar la obra original con la película) es injusta hacia el trabajo de adaptación, pues ninguna historia puede ser adaptada con total fidelidad a la fuente original. El principal factor que imposibilita la adaptación fiel de una historia es el tiempo. En la literatura, el escritor no tiene mayor límite que el que él mismo se imponga para terminar su obra. En los medios audiovisuales, el tiempo para contar una historia siempre es limitado”¹⁴⁴.

¹⁴² Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 40

¹⁴³ Comparato, Doc, *op. cit.*, p. 291

¹⁴⁴ Maza Pérez, Maximiliano, *op. cit.*, p. 72

Esta insistencia por parte del público en comparar la obra original con el resultado en pantalla tiene dos puntos, uno a favor y otro en contra. A favor porque muestra que el público es lector y entiende las particularidades de la historia; en contra porque son dos formas de expresión de distinta naturaleza, por lo que en realidad no siempre deben retomarse lo que el otro aporta.

Si esta comparación no se realiza entre novelas, menos puede hacerse entre películas, es parecido a mencionar que una novela de vampiros es mejor que otra porque es mayor el número de páginas, cuando en realidad la calidad de una novela no radica en su extensión, sino su contenido, el cual puede ser parecido a otro, pero nunca igual.

“Parece ser que cuando se alude a esta zona, lo que se problematiza es una cuestión de volúmenes, confrontando la materialmente más factible extensión de la literatura frente a la materialmente más económica del cine”¹⁴⁵.

La **adaptación** de una novela a guión cinematográfico puede variar tanto por la novela como por el propio guionista; sin embargo, lo que todo guión adaptado tendrá en común, es la reducción del escrito original para uno menos detallado, pero más concreto y conciso.

“Francisco Ayala (1996, 89), «La novela presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica»”¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Wolf, Sergio, *op. cit.*, p. 49

¹⁴⁶ Sánchez Noriega, José Luis, *op. cit.*, p. 54

CAPÍTULO 3

PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LA NOVELA

“EL SEDUCTOR DE LA PATRIA” A

GUIÓN CINEMATográfico

3.1. El seductor de la patria: la novela

3.1.1. Sinopsis

“El seductor de la patria” de Enrique Serna es la novela que narra la vida del controvertido personaje histórico Antonio López de Santa Anna.

Todo comienza cuando el ex presidente a sus 79 años, y después de regresar de su exilio en Turbaco, Colombia, comienza a mandar cartas a su hijo Manuel desde la calle de Vergara, su última morada en la Ciudad de México. Le externa la idea de que sea su biógrafo para poder mostrar al ser humano, con errores, defectos y virtudes y no simplemente al ser despiadado y ambicioso del cual se le juzga, y para tal fin le brindará los momentos más relevantes de su vida.

Antonio vive con su segunda esposa, Dolores Tosta, con quien mantiene una relación distante y áspera, pues él le lleva 25 años. Ella se preocupa porque no los manden de nuevo al exilio por las indiscreciones políticas de su esposo.

Y es así como comienza una serie de correspondencias entre su hijo y él, donde el mayor contenido son las narraciones que Santa Anna hace de su vida, basado también en otra serie de cartas que no son escritas por él pero que sirven más para contextualizar el acontecimiento histórico del que hace referencia.

En la novela sabemos también los motivos de cada hecho histórico en el que participó Santa Anna, ya fuera como militar y presidente, así como sus últimos momentos de vida; donde descubrimos la manera en como sus decisiones lo llevaron a la gloria y lo terminaron por hundir en la cuasi marginación.

El autor relata detalles de la infancia de Santa Anna donde pone en claro que desde pequeño era una persona temperamental, capaz de cualquier cosa por defender lo que consideraba suyo.

Manuel, hermano de Antonio, era la razón principal que motivaba la manera de congraciarse con sus padres. Durante su niñez fue rebelde y competía por

demostrar que era mejor que su hermano, situación que lo llevó indirectamente a querer ser militar, luchar por el respeto y admiración de sus padres.

Era el más joven del regimiento y en poco tiempo logró grandes méritos que sin duda lo llevaron a seguir con su carrera. Sin darse cuenta, se enlistó en el ejército por una razón familiar, y ese fue el principio del fin, en la competencia con Manuel, por algo más ambicioso: la admiración y el respeto del país.

Hasta este punto, Santa Anna escribe con dificultad las epístolas ante el problema de la vista, sin embargo, llega Manuel María Giménez, a quien conociera en la guerra de los pasteles en 1847, para fungir como secretario, compañía y parte activa en los últimos años de su vida.

Es en este momento, donde el relato en la vida de Antonio López de Santa Anna, comienza a ser anecdótico y nos permite entender al hombre que tomó decisiones durante toda su vida.

Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de una novela y no de un libro de historia, por lo que se debe tomar en cuenta la presencia de la ficción en algunas partes que pudieran confundirse con los hechos históricos.

Mientras por un lado, tenemos contextos y hechos históricos conocidos como la guerra de independencia, la independencia de Texas, la guerra de los pasteles, la invasión norteamericana; por otro lado tenemos hechos no tan comentados como la guerra de Tampico o la intención de Santa Anna por conquistar Cuba, la cual fue rechazada por el presidente Victoria; asimismo descubrimos los amoríos; los hijos; sus mandatos en las once veces que fue presidente, sus exilios, pero sobre todo, los últimos momentos de su vida.

En la novela, Antonio López de Santa Anna se presenta como la historia oficial nos lo describe, no obstante, también lo muestra como un ser humano, controvertido, que su propia vida superó a la ficción, y perfectamente retomado por ésta para convertirlo en “El seductor de la patria”.

3.1.2. Biografía del autor

Enrique Serna nació el 07 de febrero de 1959 en la Ciudad de México. Es un escritor mexicano, reconocido por sus cuentos. También tiene en su haber ensayos y novelas. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano y portugués.

En realidad no existe una biografía oficial del autor, pero algunas entrevistas que se le han realizado, clarifican la razón por la cual se dedicó a la literatura.

Precisamente, en una de ellas, Serna cuenta que descubrió su vocación a los 16 años, cuando el suplemento *La cultura en corto*, del periódico *El Nacional* publicó su primer cuento, *La bóveda*, un relato fantástico que ocurría dentro de una cajetilla de cerillos, cuyos personajes eran los mismos fósforos.

Serna considera que la literatura es su forma y medio de comunicación, debido a que se ha sentido marginado por algunos aspectos de su carácter, los cuales le dificultan el trato social con problemas de comunicación con la gente y es posible que por la misma razón, él mismo cree que tiene una inclinación por los antihéroes.

Estudió letras hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y antes de dedicarse de lleno a la literatura fue redactor publicitario, argumentista en telenovelas y biógrafo de ídolos populares.

Ha ganado los premios: “Mazatlán de Literatura” en 2000 por *El seductor de la patria*; “Premio de Narrativa de Colima” por *Ángeles del abismo* y “Premio de Narrativa Antonin Artaud” en Francia en 2010, por *La sangre erguida*.

Entre sus obras más reconocidas se encuentran: *Uno soñaba que era rey* (novela, 1989), *Señorita México* (novela, 1990), *Amores de segunda mano* (cuentos, 1993), *El miedo a los animales* (novela policial, 1995), *Las caricaturas me hacen llorar* (ensayo, 1996), *El seductor de la patria* (novela histórica sobre Antonio López de Santa Anna, 1999), *El orgasmógrafo* (libro de cuentos, obra más popular del autor, 2001), *Ángeles del abismo* (novela, 2003), *Fruta Verde* (novela, 2006), *La sangre erguida* (novela, 2010), entre otras¹⁴⁷.

Dentro de sus adaptaciones para televisión hizo mancuerna con Carlos Olmos para realizar los guiones de las telenovelas: “*Tal como somos*” (1987), “*En carne propia*” (1990), “*La sombra del otro*” (1996) y “*Sin pecado concebido*” (2001)

3.1.3. Ficha técnica

Serna, Enrique, *El seductor de la patria*, Editorial Joaquín Mortiz, Colección Narradores Contemporáneos, 9ª Reimpresión, agosto del 2001, México, pp.524

¹⁴⁷ http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Serna

3.2. El seductor de la patria: adaptación cinematográfica

En este punto, después de realizar un análisis de la novela, se dirán las razones por las que se eligió la novela, la creación del proyecto cinematográfico con su respectiva síntesis, sinopsis, psicología de personajes, interrelación de personajes y el *breakdown*, para finalmente mostrar el resultado final de la adaptación cinematográfica: el guión literario.

3.2.1. Justificación

En lo personal, la literatura y la historia me gustan mucho y qué mejor que reunirlos en un mismo contenido y con un mismo fin.

“El seductor de la patria” es una novela histórica que brinda la oportunidad de acercarnos un poco a la historia de nuestro país.

México, entre otros países, es una nación rica en cultura, que ha sufrido y gozado de varios sucesos que lo han marcado y una manera de conocerla, puede ser a través de un personaje controvertido que marcó el rumbo de un país en transición de cambio.

Santa Anna así como muchos otros, son parte de la historia, tuvieron aciertos y desatinos, se pueden escribir sobre sus vidas y sabemos de ellos por su trascendencia en la época. La historia es ciencia, la novela es arte, y gracias a la adaptación cinematográfica es posible comprender y disfrutar de ambas en un mismo momento. ¿Arte científico? ¿Ciencia artística? Las novelas históricas aportan mucho a nuestra cultura y qué mejor manera de compartirla, que plantear sólo una interpretación de las miles que pueden existir a la pantalla.

Es por eso que, desde mi perspectiva, la adaptación de *El seductor de la patria*, se considera como una de las mejores opciones que cumplen con lo anteriormente mencionado, además de que se trata de un personaje que, en términos dramáticos, es rico en aristas, complejo y del cual, por diversas razones, no se sabe mucho. Cabe aclarar que el objetivo no es educar por sí mismo, sino complementar de manera entretenida, aportar curiosidad por nuestra literatura y conocimiento por nuestra historia.

3.2.2. Síntesis

Es la historia del ex presidente Antonio López de Santa Anna en una faceta no conocida por muchos, los últimos dos años de su vida, al regreso de su último exilio. Adaptación de la novela del mismo nombre de Enrique Serna, "El seductor de la patria" nos muestra un personaje humano, quien recuerda sus momentos más gloriosos y lamentables de su vida con el objeto de escribir su biografía y tratar de reivindicar su nombre.

3.2.3. Sinopsis

Antonio López de Santa Anna, de vuelta de su exilio en 1874 y con 79 años de edad, comienza una batalla contra el tiempo de la cual pretende librarse escribiendo su biografía, con la intención de que errores pasados sean mejor comprendidos y no se le juzgue por acontecimientos de los cuales no quiere tener la entera responsabilidad.

Un día, mientras Dolores Tosta realiza labores domésticas, Santa Anna observa en un espejo lo viejo que se ha vuelto y lo inútil que se siente. Al bajar las escaleras, y ver a su esposa realizando labores domésticas que antes no tenía la necesidad de realizar y quien de lo único que se preocupaba era por lucir impecable, necesita alejarse de esas imágenes del pasado y sale a leer el periódico.

En el jardín lee la noticia sarcástica de su regreso, por lo que se molesta y se va a de su casa sin que Dolores se percate. Camina y camina a lado de un perro sin distinguir las calles, las nota muy cambiadas desde la última vez que las vio antes de su exilio.

De pronto, entre la calle de Vergara y Melchor Ocampo, después de hacer una exclamación de inconformidad porque esa calle lleve tal nombre, un ventarrón tira su sombrero y al intentar recogerlo comienza a dolerle la espalda. No puede agacharse y descubre que tampoco puede levantarse para irse. La gente le va dejando monedas sin identificar que es Santa Anna, quien de la desesperación y el dolor se orina en los pantalones. Finalmente, un gendarme lo ayuda a cambio de las monedas.

Dolores al momento de lavarle el muñón de la pierna, le reclama molesta el haberse ido sin avisar por lo que fuerza a Santa Anna prometerle que no saldrá más de casa, a lo que después de tanta insistencia, accede.

Esa noche, Santa Anna no puede conciliar el sueño, se levanta y comienza a escribir una carta, hasta quedarse dormido en el escritorio. Dolores, al despertarse y percatarse de que no está, se molesta y se preocupa hasta que lo encuentra en el estudio dormido.

Después de una discusión, Santa Anna le comenta a Dolores que escribió una carta a su hijo, sólo para avisarle lo que había sucedido. Dolores, por miedo a que los exilien, le propone mandar una correspondencia con su nombre y adjuntando la carta de él para que no haya problemas.

Después de varios días, su hijo Manuel le responde. En la noche, Santa Anna y Dolores hablan sobre la carta de Manuel y la decisión de que él escriba su biografía. Dolores lo cuestiona, Santa Anna se molesta y se retira del comedor al estudio y empieza a hacer el relato de su vida, comenzando desde su niñez.

Desde pequeño se forma su carácter competitivo y fuerte, pues consideraba que su hermano Manuel era el consentido y siempre trataba de agradarles a sus padres. Competía en todo con él, aunque en algunas situaciones también dependía de él.

Aunque al parecer, hiciera lo que hiciera, los padres nunca estaban contentos con Antonio. Eso hacía que se rebelara en la escuela y desafiara a los preceptores. Al menos, al hacerlos enojar lograba robarles la atención y dejar a Manuel en la sombra.

Tiempo después se trasladaron al puerto de Veracruz. Si de niño era rebelde, en plena adolescencia lo era más y como no era bueno en la escuela, comenzó a trabajar en una tienda de telas. Por más que se esmeraba en cumplir con su trabajo, la verdad es que lo odiaba y en una ocasión fue fácil que unos amigos lo convencieran para trasladarse a un barco.

Al parecer no fue tan malo que se escapara, porque al ser descubierto, discutió con sus padres la posibilidad de ser militar. Al principio ellos se negaron, pero al darse cuenta que la necesidad de disciplinar Antonio era más grande y que tal vez eso le serviría, accedieron aún con sus reservas. El mismo día que lo acompañaron a matricularse, los padres de Antonio todavía dudaron en hacerlo y le preguntaron si era realmente lo que quería, a lo que respondió contundente con

un sí. Al dejarlo, en secreto, el padre amenazó que si algo le pasaba, la culpable de todo sería ella; la madre sólo respondió que en México no pasaba nada.

En el estudio, a sus 79 años de edad, Antonio recuerda que dos meses después estalló la guerra de independencia, aprovechando para concluir esa parte de la anécdota y agradecerle a su hijo aceptar ser su biógrafo.

Una mañana, anunciando la llegada de Manuel, Dolores despertó a Antonio, quien al escuchar el nombre, se levantó presuroso pensando que se trataba de su hijo, hasta que ella le aclaró que en realidad era Manuel María Giménez.

Antonio le cuenta acerca de su biografía y después, la charla sólo se tornó sobre ponerlo referente a lo que había hecho, hasta que Giménez se ofreció a ayudarlo, apoyo que Antonio acepta, principalmente, por las cataratas que se le estaban formando en los ojos y que le impedían escribir correctamente.

De esa forma, Giménez escribiendo y Antonio dictando, comienza a recordar su primer día en el regimiento, lo traumático que fue conocer al coronel Joaquín Arredondo, su arrepentimiento momentáneo y reafirmación de su vocación siendo el mejor del regimiento, compitiendo y derrotando por fin a su hermano Manuel, participando en la guerra de independencia, teniendo leves escaramuzas de las cuales sale herido, recibiendo sus primeras condecoraciones y premios femeninos, cambiando de bando del ejército realista al trigarante, y después traicionando a Iturbide, provocando su fusilamiento.

Giménez decide llevar a Santa Anna a la Villa para que éste se distraiga un poco. Santa Anna se muestra muy contento en el trayecto y le agradece a Giménez el paseo. Llegan a la Villa y hay mucha gente, tanto que es casi imposible ingresar al templo, y como pueden ambos se abren paso. Finalmente, ya adentro, Santa Anna pide perdón por la traición a Iturbide, en eso un niño de la multitud, al verlo sin una pierna, tiene la curiosidad de preguntar quién es a su papá, el señor grita a la muchedumbre que se trata del traidor. A partir de ese momento, la gente enardece y le gritan improperios mientras otros lo defienden.

Giménez intenta abrirse paso, mientras Santa Anna comienza a sentirse mal por los apretones, al grado que comienza a recordar la Guerra de los Pasteles, donde perdió la pierna.

Al llegar a la casa, hablan con el doctor, quien les advierte que quedará ciego paulatinamente y que es preferible que no salga para evitarle emociones fuertes, les da una receta de ipecacuana y peyotl según las circunstancias. Dolores busca el medicamento en el sótano y al hacerlo se encuentra con una caja fuerte.

En su convalecencia, Santa Anna recuerda cuando se hace dueño de Manga de Clavo y conoce a María Inés de la Paz, su primera esposa y a quien le lleva muchos años de diferencia.

Giménez va a visitarlo, Santa Anna lo manda por uno de sus trajes al estudio, para ponerse uno y sentirse inspirado para dictarle. Al entrar, observa que ya no están en sus vitrinas, los busca en el sótano, hasta que Dolores se asoma y le dice a Giménez que los vendió. Al enterarse de eso, Santa Anna corre de la casa a Giménez.

Aunque se interrumpe el dictado, eso no impide que Santa Anna recuerde el instante en que conoció a Benito Juárez y rememore el momento en el que comenzaron las rencillas entre ellos.

Mientras Dolores espera al doctor Fichet, Santa Anna la busca por la casa y en su búsqueda recoge un sobre con dinero dentro. En eso llaman a la puerta, abre y permite la entrada a dos jóvenes que se hacen pasar por soldados enviados por el general Porfirio Díaz con la intención de extorsionarlo, sino es por la llegada en ese momento de Giménez quien impide el desfalco.

Santa Anna se siente desilusionado hasta que Giménez lo sorprende con uno de sus trajes. Después de eso, Santa Anna le pide a éste que lo acompañe a una tienda lujosa, de la cual entran y compran muchas cosas.

Al llegar a la casa, esconden las cosas que compraron y se encierran en el estudio. Dolores llega, escucha las risotadas, descubre las cosas caras y los encuentra fumando puros. Dentro de la discusión, sale a relucir la pensión que Santa Anna recibe y de la cual Dolores le exige los plenos derechos, asimismo, le impone a Giménez un horario de visita.

Después de eso, Santa Anna recuerda la batalla de Texas, desde su disputa con el congreso por ir a combatir, pasando por la victoria en la batalla del Álamo, la separación del ejército previo a la derrota en la batalla de San Jacinto, hasta su cautiverio y las negociaciones sobre la independencia de Texas.

El doctor Fichet, por disposición de Dolores, mantiene drogado a Antonio para que revele la combinación de la caja fuerte. Giménez se percata de esto y se lleva a Santa Anna a su casa para que se recupere de los efectos que el provocaron los narcóticos de Fichet.

Ya en su casa y después de recobrar el conocimiento, Santa Anna se entera, por medio de Giménez, de todo lo que le pasó. Intenta recordar la combinación de la caja fuerte y no puede. Pero una noche, al escuchar cañonazos

en la calle, se levanta sobresaltado y recuerda que el nombre de uno de sus caballos era la combinación. Desde ese momento, los dos planean sacar lo que lleva adentro la caja fuerte.

Cuando por fin lo logran, Santa Anna emocionado espera que sea la solución a todos sus problemas económicos, sin embargo, lo que descubre Giménez son noticias desagradables.

A partir de ese momento, Santa Anna empeora de salud, y por más que su hija Guadalupe y Giménez lo cuidan, no logran impedir el funesto fin que le espera.

3.2.4. Psicología de personajes

a) Protagonista

Antonio López de Santa Anna: Personaje principal. Once veces presidente, es un personaje histórico que ha causado mucha polémica por la venta de territorio nacional. Desde niño demostró su carácter fuerte y competitivo. Es decisivo, altanero, enojón, mujeriego y no permite que lo denigren. Al ser mal estudiante decidió convertirse en militar con apoyo de sus padres, lo cual lo marcó de por vida. En su adolescencia entró al regimiento y a sus 15 años, siendo el más chico de los cadetes, empezó a sobresalir entre todos. Con convicciones muy marcadas, quiere siempre trascender lo cual hace que tome decisiones y no se arrepiente nunca por más que se haya equivocado. Ególatra fácil de adular. Bueno para las relaciones públicas, lo que le permite abrirse las puertas muy fácilmente. Aunque vivía con una familia modesta, poco a poco se fue haciendo de riquezas y más aún al estar en la presidencia, sin embargo, sus ambiciones lo mandaron a terminar su vida en la pobreza. Después de ser derrotado en la guerra de Texas, pierde la pierna izquierda en la guerra de los pasteles contra los franceses y con la cual retoma su popularidad. Está casado por segunda vez con Dolores Tosta, su primer matrimonio fue con María Inés de la Paz con la que procreó a Guadalupe, Ángel y Manuel. Sus hijos José y Carmela son de otras aventuras, aunque se le achacan muchos no reconocidos. Se codeó con personajes históricos como Agustín de Iturbide, Vicente Guerrero, Guadalupe Victoria y Benito Juárez, con el cual siempre tuvo rencillas políticas. Terminó su vida pobre, ciego y enfermo.

b) Personajes principales

Dolores Tosta: Segunda esposa de Antonio López de Santa Anna. Es una mujer manipuladora, inteligente, ambiciosa, de carácter fuerte, temperamental. Comenzó a tener una relación con Antonio cuando ella tenía cerca de 20 años y él cerca de 50 y al poco tiempo de que se murió la primera esposa, se casó con él para asegurar algo de su herencia, la cual no existió debido a que vendió todos sus bienes, sin embargo, Dolores siempre creyó que tenía cosas guardadas por lo que nunca lo abandonó. Aprovechando la debilidad de su edad, le exigía y trataba muy mal a Antonio en sus últimos años. Le fue infiel con Didier Michón, diseñador de imagen extranjero traído por Antonio.

Manuel María Giménez: Ayudante y secretario de Antonio López de Santa Anna. Lo conoció cuando se enlistó en la guerra de los pasteles, de hecho, pierde el brazo derecho en el mismo momento en que el general pierde su pierna. Eso le hace pensar que tiene un lazo casi espiritual con él, por lo que es un poco obsesivo en su comportamiento, lo defiende a capa y espada de las críticas y sobreprotege, al grado de que se adjudica decisiones que no le competen y de cierta manera lo suplanta en varias ocasiones intentando hacer suyas las victorias y desventuras del protagonista. Se toma de manera muy personal la vida de Antonio, por lo que si éste se siente mal, Giménez también; si está alegre, Giménez con mayor razón. Es su mayor fanático por lo que, al sentirse decepcionado de su héroe en su lecho de muerte y ante las confesiones que hacía por el delirio, intenta asesinarlo para no sentir más decepción, sin embargo, se lo impide Guadalupe, hija de Santa Anna.

c) Personajes secundarios

Papá (de Antonio): Importante en la historia porque demuestra de donde Antonio heredó el carácter fuerte. Determinante, todo lo que decide se hace, por lo que no hay quien lo contradiga. Sin percatarse, demuestra su favoritismo por sus hijos, al principio por Manuel porque seguía sus pasos; después por Antonio al sobresalir en la milicia. Choca mucho con el carácter de Antonio porque son igualitos. Con su esposa no discute y es la única que lo mantiene a raya, aunque sí se molesta cuando no respeta sus decisiones. Antonio pensaba que su papá se codeaba con la realeza virreinal, no era así, sólo era un encargado de una notaría, por lo que que después, al morir su hermano Ángel, heredó su notaría en el puerto de Veracruz. En resumen, Antonio es la viva imagen de su padre.

Mamá (de Antonio): Como la gran mayoría de las madres, es consentidora y alcahueta. Sin darse cuenta, gran parte de la competitividad entre hermanos se daba porque los comparaba, no lo hace conscientemente. Muy vanidosa y se daba lujos que no tenía. Aunque sabía que era necesario educarlos, como buena esposa, daba el recado a su marido de las travesuras de Antonio para que lo reprendiera; después lo defendía de la manera de educarlo a golpes, de hecho, eso era lo que provocaba que entre ellos discutieran. Ella es quien decidió apoyar al protagonista en su adolescencia para que fuera a la milicia pensando que era la única manera de que se disciplinara y fue por eso que abogó por él frente a su esposo confiada en que no le pasaría y que nunca iría a combatir. El motivo de que Antonio saliera adelante en mucho tenía que ver en la manera de congraciarse con su madre y de que ella se sintiera orgullosa.

Joaquín Arredondo: Con corta participación en la trama pero importante en la vida de Antonio porque fue quien le enseñó el arte del combate militar y quien, con su sarcasmo, aprovechó el sentido de competencia de éste para sacar su orgullo y demostrará ser siempre el mejor en lo que se propusiera. Si Antonio tenía el carácter de su padre en la vida, tenía la inteligencia y habilidad de Arredondo en su vida pública. Aunque sí lo disciplinó, le heredó su autoritarismo.

Dr. Fichet: Médico alternativo del cual radica su importancia pues es quien permite que Antonio empiece a confesar sus secretos más ocultos de toda su vida, pero no el más importante y por el cual fue contratado por Dolores.

Guadalupe (hija de Antonio): Hija de Antonio y María Inés de la Paz. De familia acomodada, llega a visitarlo para saber sobre su estado de salud. En el lecho de muerte del padre, a lado de Giménez, procura cuidarlo, dar sus medicamentos y que tenga una muerte tranquila. Tiene un hijo, Javier.

Alberto del Castillo: Personaje que llega en los últimos días de Antonio para devolverle su pie perdido. Hombre honesto quien no se atrevió a hacer la entrega antes, por represalias de adulator y convenenciero.

Manuel (hijo de Antonio): Hijo de Antonio y María Inés de la Paz. Lleva su nombre en memoria de su tío Manuel, hermano de Antonio. Es con quien mantiene correspondencia y que, por disposición de su padre, será el autor de su biografía. Vive de manera muy humilde en La Habana, Cuba. Detonante primordial en la historia, aunque hasta al final tenga una corta participación.

d) Personajes incidentales

Manuel (hermano de Antonio): Hermano menor de Antonio, favorito de sus padres durante la niñez y por el cual Antonio decidió competir por el cariño de éstos. Muy querido de su hermano, a pesar de dicha competencia.

Dr. Hay: Doctor de cabecera de Antonio.

José Cos: Español residente en la Nueva España, dueño de la tienda de telas “La Europea” y jefe de Antonio en su adolescencia.

Juan Manuel García: Padre de María Inés de la Paz, esposa de Antonio.

Manuel Embides: Abogado respetable en Oaxaca y quien realiza un festejo para celebrar el ascenso de Vicente Guerrero a la presidencia después de que Santa Anna lo ayudara con una revolución en contra del presidente electo Gómez Pedraza.

Vicente Guerrero: Apoyado por Santa Anna se vuelve presidente después de una leve resurrección en contra de Gómez Pedraza.

Benito Juárez: Indígena, protegido de Embides y estudiante de leyes. Tiene una muy corta pero determinante participación al cuestionar la legitimidad de los medios por los cuáles Vicente Guerrero, apoyado por Santa Anna, logró convertirse en presidente. Determinante la disputa política que después mantendrán y por los cuales Antonio lo odia al igual que a sus seguidores.

Dos extraños (estafadores): Aprovechando la deficiencia de salud de Antonio, llegan a quererlo estafar arguyendo que sus recursos irán a parar con el general Porfirio Díaz, hasta que Giménez llega a impedirlo.

Diputado Cortázar: Representante del Congreso en contra de la lucha contra Texas y en pro de cederles su independencia para no agotar recursos.

Sam Houston: General texano con el cual mantiene diálogos y quien logra la independencia de Texas.

Chimino: Joven delincuente y coqueto con las chicas de su edad.

Nana: Mujer indígena que cuida a Javier, hijo de Guadalupe.

Javier (hijo de Guadalupe): Nieto de Antonio, junto con su madre va a visitarlo y provoca molestia involuntaria después de enseñarle un pequeño juguete.

Gendarme (3): uno de los gendarmes lo encuentra al orinarse; los otros dos lo recogen después de que Antonio se escapa de la casa de Giménez.

Niños (2): Uno es quien intenta despertar a Antonio en el aula y el otro es quien curiosamente lo descubre en la Villa.

Preceptor (2): Uno con el cual discute Antonio de niño y otro que ayuda a su compañero.

Amigos (3): Amigos de Antonio en su adolescencia y quienes provocan que deje su trabajo.

Cadetes (3): Dos que son colgados por Arredondo y uno que es golpeado sorpresivamente por Antonio.

Padre y Desconocido: Uno es el padre del niño de la Villa quien descubre que se trata de Santa Anna y el otro es un desconocido que comienza el escándalo en el templo.

Niño Voceador: Vendedor de periódicos que grita las noticias en la calle.

Escribano: Joven trabajador en la plaza de Santa Domingo.

e) Extras

Hermanas (2): Hermanas de Antonio.

Dávila: Gobernador de Veracruz quien lo condecora en sus primeras batallas.

Isabel: Esposa de Dávila y quien se hace amante de Antonio.

Agustín de Iturbide: Quien firma los tratados de Córdoba y al cual Antonio traiciona. Termina siendo fusilado.

Juan O'Donojú: Quien firma los tratados de Córdoba.

Esposa e hijos (2): De Juan Manuel García.

María Inés de la Paz: Hija de Juan Manuel García y primera esposa de Antonio.

Didier Michón: Amante de Dolores Tosta.

Ángel (hijo de Antonio): Hijo de Antonio y María Inés de la Paz. Mejor posicionado económicamente.

José (hijo de Antonio): Hijo reconocido de Antonio antes de casarse por primera vez. Militar al igual que su padre.

Carmela (hija de Antonio): Hija reconocida de Antonio extramaritalmente en una aventura con la sirvienta en su primer matrimonio.

Vecina: De Manuel María Giménez, a quien saluda siempre.

Sargento Colchero: A quien Antonio le dispara accidentalmente.

Capitán: Quien lleva a Antonio de vuelta a su casa en la adolescencia después de escaparse de su trabajo.

Criada: De Juan Manuel García.

Soldado: Cercano a Santa Anna al cual le confiesa la molestia que le provoca Benito Juárez.

Chofer: De berlina a quien le paga Giménez al llegar a su casa junto con Antonio.

Persona: Inconforme con la política del presidente, decide profanar su pie.

Generales (3): De los que se separa en la guerra de Texas.

Vagabundos (4): Con los que vive en la calle al escaparse de la casa de Giménez.

Personas: A unos se los encuentra en la calle al orinarse; los visitantes de la Villa que lo vitorean y reprochan; los invitados en la boda con María Inés de la Paz; en el festejo de Manuel Embides y los que están en el desfile de su pie.

Niños: Con los que va al lago y a la escuela.

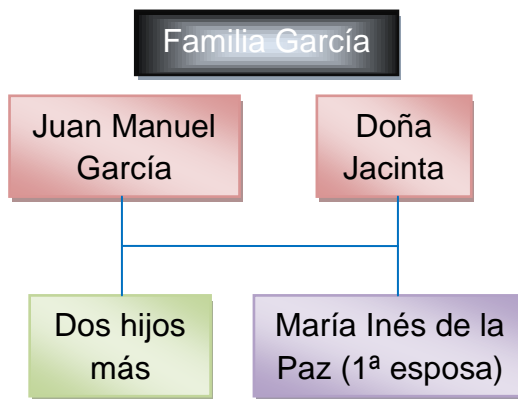
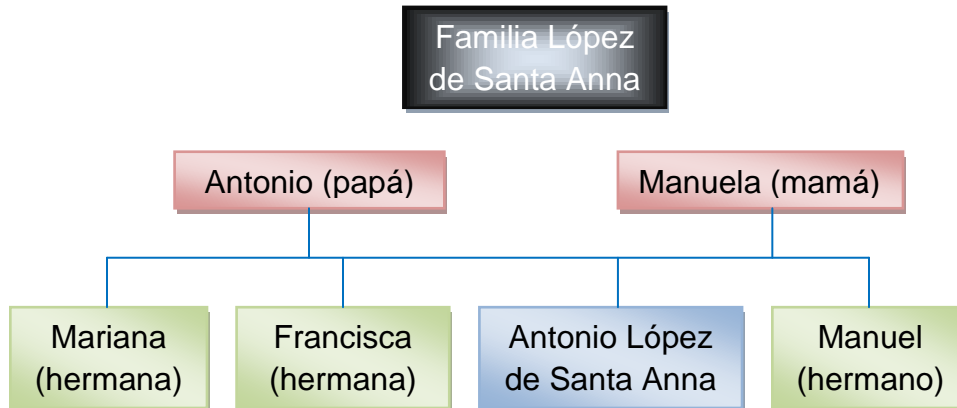
Niñas: Con las que coquetea por la calle en su infancia.

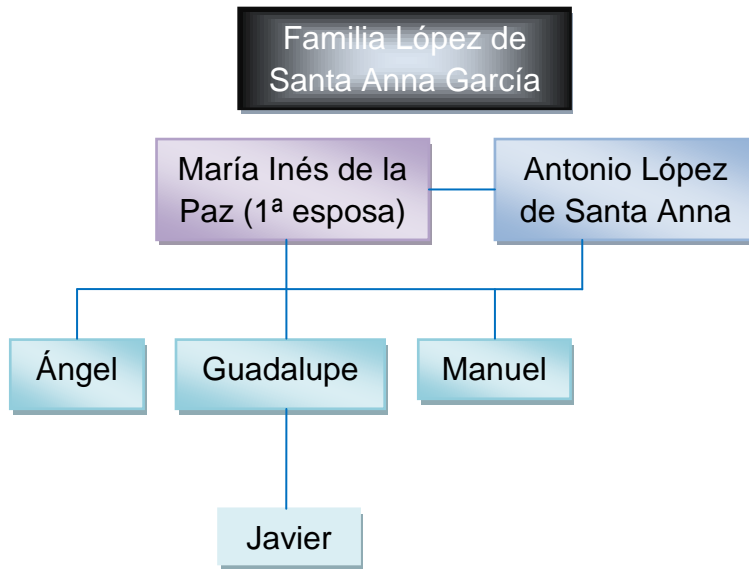
Soldados: Cadetes que desfilan frente a la tienda; Cadetes dentro del regimiento y en la prueba de tiro; el ejército trigarante; soldados que enardece al traicionar a Iturbide; soldados en la Guerra de los Pasteles; en la fiesta de Manuel Embides; soldados mexicanos y texanos en la independencia de Texas.

Indígenas y Mestizos: Con los que tiene sus primeras batallas de independencia y los sirvientes en el festejo de Manuel Embides.

Cadáveres: En el fuerte del Álamo.

3.2.5. Interrelación de personajes





3.2.6. Breakdown

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
1			Antonio López de Santa Anna (off)		Oscuro, créditos	Santa Anna se queja.
2	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Sin audio	Giménez cubre la boca de Antonio.
3			Manuel María Giménez (Off)		Oscuro, créditos	Giménez calla a Santa Anna.
4	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Sin audio, cama	Giménez cubre la boca de Antonio.
5			Antonio López de Santa Anna (off)		Oscuro, créditos	Santa Anna se queja.
6	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Sin audio, almohada	Giménez toma la almohada
7			Manuel María Giménez (Off) y Antonio López de Santa Anna (Off)		Oscuro, créditos	Santa Anna tiene un último quejido.
8	EXT - Casa	Día			Súper	Súper con fecha.
9	INT - Sala	Día	Dolores Tosta		Escoba	Dolores barre.
10	INT - Baño	Día	Antonio López de Santa Anna		Lavadero	Santa Anna se moja la cara.
11	INT - Sala	Día	Dolores Tosta		Escoba	Dolores barre.
12	INT - Baño	Día	Antonio López de Santa Anna		Espejo y camisa con botones	Santa Anna se moja la cara.
13	INT - Sala	Día	Dolores Tosta		Cubeta y trapeador	Dolores trapea.
14	INT - Baño	Día	Antonio López de Santa Anna	Antonio (joven)	Espejo, peine, camisa, efecto visual	Santa Anna se peina como Napoleón y se ve de joven. Comienza a nublarse la vista.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
15	INT - Sala	Día	Dolores Tosta, Dolores (joven) y Antonio López de Santa Anna		(Dolores) Trapeador, trapo, efecto visual, raso de seda, cambio de vestuario (Santa Anna) Cambio de vestuario, pierna de palo (siempre), periódico, sombrero jipijapa, perchero, mesa con cajón, puros	Santa Anna baja de las escaleras y al ver a Dolores hacer quehacer, la alucina más joven, bella y con lujos. Santa Anna sale.
16	EXT - Patio	Día	Antonio López de Santa Anna		Sombrero, tumbona, flores, puros, periódico, funeraria	Santa Anna lee una noticia desagradable y sale a la calle.
17	EXT - Calle	Día	Antonio López de Santa Anna y Gendarme	Gente	Perro sarnoso, puro, sombrero, letreros de calles, viento, monedas	Santa Anna camina por la calle, lo sigue un perro, alucina que la gente susurra a su espaldas, se le cae el sombrero, no puede recogerlo, se orina y un gendarme lo ayuda.
18	INT - Berlina	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta	Gendarme	Berlina, sombrero	Santa Anna intenta disculparse con Dolores.
19	INT - Baño	Noche	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta		Tina con agua, muñón pierna izquierda	Dolores hace prometer a Santa Anna que no volverá a salir solo.
20	INT - Recámara	Noche	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta		Cama, flor, lámpara de gas	Santa Anna se levanta de la cama y sale.
21	INT - Estudio	Noche	Antonio López de Santa Anna		Trajes colgados en vitrinas, insignias, libros, escritorio, papeles, pluma, tinta	Santa Anna comienza a escribir una carta a su hijo Manuel.
22	INT - Recámara	Día	Dolores Tosta			Dolores despierta y no ve a Santa Anna.
23	INT - Casa escaleras	Día	Dolores Tosta		Sala, comedor y cocina desde las escaleras.	Dolores busca a Antonio.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
24	INT - Estudio	Día	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta		Escritorio, carta	Dolores ve a Antonio dormido, lo despierta y éste toma su carta.
25	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta		(Dolores) Cambio de vestuario (Santa Anna) Cama, carta	Dolores y Antonio discuten sobre la carta.
26	INT - Recámara	Días	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta		Efecto visual de paso de tiempo, flor marchitándose, carta, otro vestuario (Dolores)	Santa Anna no se mueve de la cama, la flor se marchita, llega Dolores con otra ropa y una carta.
27	INT - Comedor	Noche	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta		Mesa, platos con sopa, guisado	Santa Anna decide que su hijo Manuel realice su biografía, Dolores lo cuestiona y vuelven a discutir. Santa Anna se va sin terminar de comer.
28	INT - Recámara	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Bebé, Niño	Cuna sin protección	Niño quiere tirar de la cuna al bebé.
29	INT - Estudio	Noche	Antonio López de Santa Anna		Escritorio, hoja, pluma, tinta	Santa Anna redacta una carta.
30	EXT - Bosque	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off), Antonio (niño) y Manuel (niño)	Niños	Río, cascada, rama	Antonio (niño) se avienta al río, le da un calambre, Manuel (niño) lo rescata y se pelean.
31	EXT - Parque	Tarde (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Manuel (niño), Antonio (niño)	Árbol, jinicuil	Antonio (niño) escala por un jinicuil y cae. Manuel (niño) se lo quita.
32	INT - Casa Comedor	Tarde (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Papá, Mamá, Hermanas (2), Manuel (niño), Antonio (niño)		La familia completa felicitan a Manuel (niño) y Antonio (niño) se enoja.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
33	INT - Recámara Antonio	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off), Antonio (niño), Papá y Mamá		Betabel, cama, cobijas, uniforme (Antonio), maleta con libros	Antonio (niño) pretende engañar a sus papás para no ir a la escuela.
34	EXT - Casa Puerta Entrada	Día (F.B.)	Antonio (niño)		Uniforme, maleta con libros	Antonio (niño) es aventado a la calle para que vaya a la escuela.
35	EXT - Calle	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (niño), Niñas, Jovencitas		Antonio (niño) coquetea por la calle.
36	INT - Salón de clases	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off), Antonio (niño) y Preceptor	Niños, Compañero	Pupitres, regla de madera, pañuelo	Antonio (niño) está dormido en el salón y se pelea con su preceptor por despertarlo.
37	EXT - Patio salón de clases	Día (F.B.)		Otro Preceptor, Niños (Off)		Otro preceptor se da cuenta de la pelea.
38	INT - Salón de clases	Día (F.B.)	Antonio (niño), Preceptor y Otro Preceptor	Niños		Entre los dos preceptores por sin sacan a Antonio (niño).
39	EXT - Patio escuela	Día (F.B.)	Antonio (niño), Preceptor y Otro Preceptor		Empedrado, rocas	Castigan a Antonio (niño)
40	INT - Oficina	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Papá		Papá trabajando.
	INT - Recámara	Día (F.B.)		Mamá	Vestuario lujoso	Mamá arreglándose.
41	INT - Oficina	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Papá, personas	Papeles	Papá entrega papeles.
	INT - Sala Casa	Día (F.B.)		Mamá		Mamá sale de casa.
42	EXT - Calle	Tarde (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Papá	Maletín	Ambos caminan.
	EXT - Calle	Día (F.B.)		Mamá		

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
43	EXT - Casa Puerta Entrada	Tarde (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Papá, Mamá, Antonio (niño)	Sala	Papá abre la puerta y ve sentados a Antonio (niño) y su mamá muy serios.
	EXT - Casa Puerta Entrada	Día (F.B.)		Mamá, Antonio (niño)	Sala	Mamá abre la puerta y ve sentado a Antonio (niño) muy serio.
44	INT - Sala Casa	Tarde (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off), Papá y Mamá	Antonio (niño), Manuel (niño), Hermanas (2)	Sala	Papá golpea a Antonio (niño), Mamá lo defiende y junto con sus hermanas se lo llevan. Manuel (niño) se queda solo
45	INT - Comedor	Noche (F.B.)	Papá, Mamá, Antonio (niño) y Antonio López de Santa Anna (Off)	Hermanas (2), Manuel (niño)		Papá decide que se mudaran y pelea con Antonio (niño).
46	EXT - Tienda de telas	Día (F.B.)		Cadetes		Cadetes marchan fuera de la tienda.
47	INT - Tienda de telas	Día (F.B.)	Antonio (adolescente), José Cos y Amigos (3)	Cadetes	Mostrador, telas	Llegan tres de los amigos de Antonio (adolescente) y lo sonsacan para que deje el trabajo.
48	EXT - Calle casa	Tarde (F.B.)		Capitán, Mamá, Antonio (adolescente)		Capitán lleva a Antonio (adolescente) y la Mamá lo espera.
49	INT - Sala Casa	Tarde (F.B.)	Mamá y Antonio (adolescente)	Capitán		Antonio (adolescente) decide ser militar.
50	INT - Sala Casa / escaleras	Noche (F.B.)	Antonio (adolescente), Papá y Mamá			Entre el Papá y la Mamá discuten el futuro militar de su hijo, mientras Antonio (adolescente) escucha desde las escaleras.
51	EXT - Calle cuartel	Día (F.B.)	Antonio (adolescente), Papá y Mamá	Cadetes	Medalla de la Virgen de Guadalupe	Los padres llevan al cuartel a Antonio (adolescente)

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
52	INT - Estudio	Noche	Antonio López de Santa Anna		Carta, pluma, tinta	Antonio termina de escribir la carta.
53	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta			Dolores avisa que llegó Manuel María Giménez.
54	INT - Sala	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Sin brazo derecho (Giménez)	Platican y le propone ser su secretario.
55	EXT - Patio cuartel	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off), Antonio (adolescente) y Papá	Cadetes, Cadetes colgados (2)	Efecto visual de nitidez, cosas (Antonio), sables	Al llegar, lo primero que ve Antonio (adolescente) es a dos cadetes desnudos y colgados.
56	EXT - Cuartel	Día (F.B.)		Cadetes, Cadetes colgados (2), Joaquín Arredondo		Joaquín Arredondo descubre que dos cadetes charlan en plena formación.
57	EXT - Cuartel	Día (F.B.)		Cadetes, Cadetes colgados (2), Joaquín Arredondo		Desnudan a los cadetes que estaban hablando.
58	EXT - Cuartel	Día (F.B.)		Cadetes, Cadetes colgados (2), Joaquín Arredondo		Joaquín Arredondo mete el rostro de los cadetes a una hoyo con chiles.
59	EXT - Patio Cuartel	Día (F.B.)	Joaquín Arredondo, Antonio (adolescente) y Antonio López de Santa Anna (Off)	Cadetes, Cadetes colgados (2)	Soga, sable, cosas (Antonio)	Cuelgan a los cadetes y los golpean en la espalda, mientras va llegando Antonio (adolescente).
60	EXT - Prueba de tiro	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off), Manuel María Giménez (Off), Joaquín Arredondo y Antonio (adolescente)	Sargento Colchero, Cadetes, Cadete golpeado	Armas, disparo, gorra (Colchero),	Antonio (adolescente) conoce a Joaquín Arredondo.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
61	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio (adolescente)			Antonio pretende renunciar.
62	EXT - Cuartel	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (adolescente), Cadetes	Armas	Antonio (adolescente) el mejor en práctica de tiro.
63	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (Adolescente), Papá y Mamá	Goleta, súper con evento histórico y fecha.	Antonio (adolescente) se embarca.
64	EXT - Zona Pantanosa	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (Adolescente), Un indio	Espada	Antonio (adolescente) mata a un indio.
65	EXT - Río	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (Adolescente), Otro indio	Caballo	Otro indio intenta ahogar a Antonio (adolescente).
66	EXT - Bosque	Noche (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (Adolescente), Otro soldado	Flecha	Hieren en el brazo a Antonio (adolescente).
67	INT - Salón	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (Adolescente), Dávila	Condecoración	Herido, recibe una condecoración Antonio (adolescente).
68	INT - Comedor elegante	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (joven), Dávila, Isabel, Personas	Mesa larga	Antonio (joven) de personas de la realeza.
69	INT - Recámara elegante	Noche (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (joven), Isabel		Antonio (joven) haciendo el amor con Isabel.
70	EXT - Campo abierto	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (joven), Cadetes, Ejército mestizo	Espadas, armas de fuego, machetes	Antonio (joven) da la señal de disparar

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
71	EXT - Campo abierto	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Ejército mestizo		Cadáveres el ejército mestizo.
72	EXT - Calle Ciudad de México	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Agustín de Iturbide, Ejército Trigarante, Antonio (joven)	Caballos	Entrada del ejército trigarante a la Ciudad de México.
73	INT - Despacho	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Agustín de Iturbide, Juan O'Donojú	Súper con los nombres	Firma de los Tratados de Córdoba.
74	INT - Despacho	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (joven)		Antonio (joven) firma el Plan de Casa Mata.
75	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (joven), Ejército		Antonio (joven) enardece a su ejército.
76	EXT - Cuartel de Padilla	Día (F.B.)		Agustín de Iturbide	Balazos	Ejecución de Iturbide.
77	EXT - Calle	Día	Manuel María Giménez			Giménez camina.
78	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez y Dolores Tosta			Giménez toca la puerta y abre Dolores.
79	INT - Sala casa	Día	Manuel María Giménez			Giménez le habla a Santa Anna.
80	INT - Berlina	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Santa Anna le agradece a Giménez el paseo.
81	EXT - Villa	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez	Gente		Llegan a la basílica, donde hay mucha gente.
82	INT - Basílica	Día	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez,	Gente, niño, padre del niño y desconocido	Imagen de la Virgen de Guadalupe	La gente descubre a Santa Anna en la basílica.
83	EXT - Villa	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez	Gente		Santa Anna comienza a sentirse mal.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
84	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (adulto) y Manuel María Giménez (adulto)	Soldados	Barcos, súper con evento histórico y fecha, cañonazos, caballo, banderas francesas	Santa Anna arenga a su ejército ante los cañonazos franceses.
85	EXT - Villa	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Rayo de sol	Santa Anna sigue mareado.
86	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (adulto)		Rayo de sol, caballo, cañonazos	Santa Anna observa las bombas caer.
87	EXT - Villa	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez	Gente		La gente los empuja y los manda al suelo.
88	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (adulto)		Cañonazo, caballo	Un cañón tira a Santa Anna de su caballo.
89	EXT - Villa	Día	Manuel María Giménez			En el suelo, Giménez habla.
90	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Manuel María Giménez (adulto)			Giménez habla.
91	EXT - Villa	Día	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna responde.
92	EXT - Puerto de Veracruz	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (adulto)		Charco de sangre	Santa Anna se queja.
93	INT - Casa	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Dolores Tosta			Giménez llega con un Santa Anna desmejorado.
94	INT - Pasillo Recámaras	Noche	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez, Dolores Tosta y el Doctor Hay		Receta	El Doctor Hay les da el diagnóstico.
95	INT - Sala	Noche	Dolores Tosta		Receta, muebles con cajones	Dolores lee la receta.
96	INT - Baño	Noche	Dolores Tosta		Cajones	Dolores busca.
97	INT - Cocina	Noche	Dolores Tosta		Más cajones	Dolores sigue buscando.
98	INT - Recámara	Noche	Dolores Tosta y Antonio López de Santa Anna		Más cajones	Dolores busca sin despertar a Antonio.
99	INT - Casa	Noche	Dolores Tosta		Mesa con lámpara	Dolores baja escaleras.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
100	INT - Sótano	Noche	Dolores Tosta		Lámpara, cajas, planta, caja fuerte	Dolores encuentra la caja fuerte.
101	EXT - Campo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Trabajadores	Plantaciones de caña, patillas (Antonio)	Antonio camina por las plantaciones de caña.
102	EXT - Granja	Día (F.B.)	Antonio (adulto)		Ganado bovino	Antonio pasea por el ganado bovino.
103	INT - Palenque	Noche (F.B.)	Antonio (adulto) y Juan Manuel García	Gente	Gallos	Antonio saluda en el palenque a Juan Manuel García.
104	EXT - Horizonte	Día (F.B.)	Antonio (adulto)		Caballo	En su caballo, Santa Anna observa el horizonte.
105	INT - Casa Manga de Clavo	Día (F.B.)	Antonio (adulto) y Juan Manuel García			Juan Manuel García platica e invita a Antonio a su casa.
106	INT - Casa García	Noche (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Criada, Antonio (adulto), Juan Manuel García, Esposa, dos hijos, María Inés de la Paz		Antonio (adulto) conoce a su primera esposa María Inés de la Paz.
107	EXT - Iglesia	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (adulto), María Inés de la Paz, Invitados		Antonio se casa con María Inés de la Paz.
108	INT - Estudio	Día	Manuel María Giménez		Vitrinas vacías	Giménez ve que ya no hay trajes en las vitrinas.
109	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Antonio manda a Giménez a buscar al sótano.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
110	INT - Sótano	Día	Manuel María Giménez y Dolores Tosta		Cajas, caja fuerte	Giménez busca en el sótano. Dolores le dice que vendió los trajes.
111	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Antonio, al enterarse, corre a Giménez.
112	INT - Sala casa Giménez	Noche	Manuel María Giménez			Giménez recuerda de que lo corrió Santa Anna.
113	INT - Recámara	Día (F.B. 111)	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna corre a Giménez.
114	INT - Sala casa Giménez	Noche	Manuel María Giménez			Giménez se le ocurre un plan.
115	INT - Recámara Giménez	Noche	Manuel María Giménez		Ropero, viejos trajes de militar, mesa, cajón, caja, hilos, charreteras	Giménez cose y termina un traje similar al de Santa Anna.
116	INT - Salón	Noche (F.B.)	Antonio (adulto), Manuel Embides, Vicente Guerrero y Benito Juárez	Invitados lujosos, indígenas sirvientes, soldados, soldado confidente	Copas, charolas	Antonio conoce a Benito Juárez, en un festejo de Embides a favor de Guerrero.
117	EXT - Restaurante	Día	Dolores Tosta		Mesas, taza con café	Dolores toma café mientras espera.
118	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna			Antonio recostado.
119	EXT - Casa Giménez	Día	Manuel María Giménez	Vecina	Traje	Giménez sale de su casa y saluda a una vecina.
120	EXT - Restaurante	Día	Dolores Tosta y Doctor Fichet		Maletín de cuero, sombrero de hongo	Llega el Doctor Fichet.
121	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna sale de la recámara.
122	EXT - Calle	Día	Manuel María Giménez		Traje	Giménez camina.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
123	EXT - Restaurante	Día	Dolores Tosta y Doctor Fichet			Dolores y Doctor Fichet se conocen.
124	INT - Baño	Día	Antonio López de Santa Anna		Espejo	Antonio se ve en el espejo.
125	INT - Sala	Día	Antonio López de Santa Anna		Carta, badil, cheque	Antonio camina por la casa y recoge una carta.
126	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez	Dos extraños	Traje	Giménez observa de lejos que entran dos extraños.
127	INT - Sala casa	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez	Dos extraños	Papel	Dos extraños intentan estafar a Antonio. Giménez lo impide.
128	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez	Dos extraños		Giménez corre a los extraños.
129	INT - Casa	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Traje	Giménez reanima a Santa Anna con el traje.
130	EXT - Parque	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Banca, palomas, semillas	Alimentan a las palomas.
131	EXT - Tienda	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Van a una lujosa tienda.
132	INT - Tienda	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Perfumes, puros, relojes, pulseras, restaurante, bolsas	Compran muchas cosas.
133	INT - Casa	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Cajones, bolsas con cosas, puros	Esconden las cosas y se van al estudio.
134	EXT - Patio casa	Noche	Dolores Tosta		Bolsa	Dolores llega a la casa.
135	INT - Casa	Noche	Antonio López de Santa Anna (Off), Manuel María Giménez (Off) y Dolores Tosta		Cajones, bolsas, perfume	Dolores descubre las cosas que se compraron.
136	INT - Estudio	Noche	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Dolores Tosta		Puros, cenicero, perfume	Dolores descubre la pensión de Santa Anna.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
137	INT - Sala	Noche	Manuel María Giménez y Dolores Tosta			Dolores le impone a Giménez horario de visita.
138	INT - Estudio / Cartas	Días	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Cartas, súper con evento y fecha.	Antonio dicta, Giménez escribe.
139	INT - Cámara de Diputados	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Diputado Cortázar		El diputado Cortázar
140	INT - Estudio / Cartas	Días	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Pasan los días, Antonio dicta levantado.
141	EXT - Álamo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Soldados	Fuerte, cañones, muralla, súper con evento y fecha	Antonio encabeza la batalla del Álamo.
142	INT - Estudio / Cartas	Días	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Antonio comienza a alterarse.
143	EXT - Álamo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Cadáveres	Fuerte del Álamo	Antonio pasea, contento, sobre los cadáveres.
144	INT - Estudio / Cartas	Días	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Antonio sigue dictando y Giménez redactando.
145	INT - Campamento	Noche (F.B.)	Antonio (adulto)	Generales	Mapa, figuras de soldados	Antonio (adulto) separa las cuadrillas en el mapa.
146	EXT - Bosque	Madrugada (F.B.)	Antonio (adulto)	Generales, soldados	Caballos, neblina	Antonio (adulto) y sus generales se separan.
147	INT - Estudio / Cartas	Días	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Giménez redacta, Antonio dicta.
148	EXT - Campo abierto	Madrugada (F.B.)		Soldados texanos y mexicanos	Fogata, campamento, súper con evento y fecha	Los soldados texanos atacan a los mexicanos.
149	INT - Casa de campaña	Madrugada (F.B.)	Antonio (adulto)			Antonio (adulto) se despierta.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
150	INT - Estudio / Cartas	Días	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Santa Anna se levanta de su silla, Giménez lo observa.
151	INT – Casa de campaña	Madrugada (F.B.)	Antonio (adulto)		Espada, fusil	Con un fusil, golpean en la sien a Antonio (adulto).
152	INT - Estudio	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Santa Anna desfallece y Giménez lo toma.
153	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)		Cadenas	Antonio (adulto) está encadenado y maltrecho.
154	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna			Antonio, acostado, se siente mal.
155	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Sam Houston		Alguien abre el calabozo, Antonio (adulto) sólo ve una silueta
156	INT - Casa	Día	Antonio López de Santa Anna		Silla	Antonio está sentado.
157	INT - Calabozo	Día (F.B.)		Sam Houston	Súper con diálogo	Sam habla con Antonio.
158	INT - Casa	Día			Cazuela con agua hirviendo, hornilla	
159	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Sam Houston	Cigarrillo, súper con diálogo	Sam le da un cigarro de marihuana a Antonio.
160	INT - Casa	Día	Doctor Fichet		Polvos, humo	El doctor Fichet avienta unos polvos a la cazuela.
161	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)		Cigarrillo	Antonio fuma el cigarrillo.
162	INT - Casa	Día	Antonio López de Santa Anna y Doctor Fichet		Humo	Santa Anna está drogado.
163	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio (adulto)	Sam Houston	Papeles, humo	Sam le da unos papeles y Antonio se los regresa.
164	INT - Casa	Día	Antonio López de Santa Anna y Doctor Fichet		Polvo, humo	El doctor Fichet vuelve a aventar los polvos.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
165	INT - Casa Giménez	Tarde	Manuel María Giménez		Reloj	Vemos que el reloj marca 4:25 p.m.
166	INT - Cocina	Tarde	Dolores Tosta		Hornilla, cazuela	Dolores guarda las cosas.
167	INT - Recámara Giménez	Tarde	Manuel María Giménez		Sombrero	Giménez busca su sombrero.
168	INT - Casa	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Doctor Fichet y Dolores Tosta		Reloj, silla	El reloj marca las 3:55 p.m. El doctor Fichet se despide de Dolores.
169	EXT - Patio casa	Tarde	Manuel María Giménez, Doctor Fichet y Dolores Tosta			Dolores presenta al doctor Fichet con Giménez.
170	INT - Casa	Tarde	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna			Giménez ve a Santa Anna en mal estado.
171	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez		Habano, ventana	Giménez ve por la ventana.
172	INT - Casa	Día	Dolores Tosta, Doctor Fichet y Antonio López de Santa Anna		Silla, cazuela con agua hirviente, humo	Desesperada, Dolores cachetea a Santa Anna.
173	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez y Dolores Tosta (Off)			Giménez observa como Dolores golpea a Antonio.
174	INT - Casa	Día	Dolores Tosta			Habla sobre la caja fuerte.
175	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez			Giménez intenta recordar.
176	INT - Sótano	Día (F.B. 110)	Manuel María Giménez		Cajas, caja fuerte	Es cuando Giménez baja al sótano, ahí ve la caja fuerte.
177	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez			Giménez recuerda la caja fuerte.
178	INT - Casa	Día	Dolores Tosta, Doctor Fichet y Antonio López de Santa Anna			Dolores le reclama al doctor Fichet.
179	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez y Dolores Tosta (Off)			Giménez escucha la plática.
180	INT - Casa	Día	Dolores Tosta, Doctor Fichet y Antonio López de Santa Anna		Polvos, líquidos	Dolores escucha ruido afuera.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
181	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez, Dolores Tosta y Doctor Fichet		Arbusto	Giménez está a punto de ser descubierto y se esconde.
182	INT - Estudio	Tarde	Manuel María Giménez, Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta			Dolores le avisa a Giménez que se va.
183	INT - Casa	Tarde	Manuel María Giménez			Giménez sale del estudio.
184	INT - Sótano	Tarde	Manuel María Giménez		Lámpara, baúl	Giménez saca un baúl.
185	INT - Escaleras casa	Tarde	Manuel María Giménez		Baúl	Sube escaleras.
186	INT - Recámara	Tarde	Manuel María Giménez		Ropa, baúl	Mete ropa al baúl.
187	INT - Escaleras casa	Tarde	Manuel María Giménez		Baúl	Baja las escaleras con el baúl lleno.
188	INT - Estudio	Tarde	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna			Giménez va por Santa Anna.
189	EXT - Calle	Tarde	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna	Chofer	Coche de alquiler, baúl	Giménez se lleva a Santa Anna.
190	INT - Berlina	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna			Giménez va preocupado, Santa Anna obnubilado.
191	EXT - Vecindad	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna	Chofer	Dinero, portezuela, baúl	Giménez abre la puerta.
192	EXT - Casa Giménez	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna	Vecinas	Baúl	Giménez guía a Santa Anna a su casa.
193	INT - Casa Giménez	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna		Baúl, sillón	Llegan a la casa de Giménez.
194				Niño voceador (Off)	Oscuro	Da la noticia.
195	EXT - Balcón	Día	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna	Niño voceador		Santa Anna reacciona.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
196	INT - Casa Giménez	Día / Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna			Giménez le cuenta a Antonio por todo lo que pasó.
197	INT - Recámara Giménez	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna		Cañones	Antonio recuerda la combinación de la caja fuerte.
198	INT - Casa Giménez	Día	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna		Mapa de la casa	Hacen un mapa de la casa.
199	EXT - Calle	Noche	Manuel María Giménez (Off), Antonio López de Santa Anna (Off) y Dolores Tosta	Chimino, Jóvenes	Lente largo	Giménez espía a Dolores y va con el Chimino.
200	EXT - Calle	Noche	Manuel María Giménez	Chimino	Mapa de la casa, lámpara	Le da el mapa al Chimino.
201	EXT - Calle	Noche	Manuel María Giménez (Off)	Chimino		El Chimino brinca la casa.
202	EXT - Patio	Noche	Manuel María Giménez (Off)	Chimino	Mapa de la casa, lámpara	El Chimino lee el mapa.
203	INT - Casa	Noche	Manuel María Giménez (Off)	Chimino		El Chimino entra.
204	INT - Sótano	Noche	Manuel María Giménez (Off)	Chimino	Cajas, caja fuerte, documentos, saco con joyas	El Chimino abre la caja fuerte.
205	EXT - Calle	Noche	Manuel María Giménez y Dolores Tosta	Chimino	Documentos, saco con joyas	El Chimino regresa y le da los documentos a Giménez.
206	INT - Casa Giménez	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna		Cartas enrolladas con listones azul y rosa	Giménez descubre las cartas de Dolores.
207	INT - Recámara lujosa 1	Noche (F.B.)	Dolores (Joven)	Antonio (viejo)	Mesita, papel, pluma, tinta	Dolores (joven) redacta una carta.
208	INT - Recámara lujosa 1	Noche (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Antonio (viejo)		Hacen el amor.
209	INT - Recámara lujosa 2	Día (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Didier Michón		Hacen el amor.
210	EXT - Casa Tacubaya	Día (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Antonio (viejo)	Periódico	Antonio (viejo) lee el periódico.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
211	EXT - Hacienda del Encero	Noche (F.B.)	Dolores (Joven, Off)			Se ve la Hacienda del Encero.
212	INT - Recámara lujosa 1	Noche (F.B.)	Dolores (Joven, Off)		Carta	Sigue escribiendo Dolores.
213	EXT - Patio Turbaco	Día (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Antonio (viejo)	Periódico de Turbaco, Colombia	Antonio lee el periódico.
214	EXT - Casa Tacubaya	Día (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Antonio (viejo)	Hamaca	Antonio en la hamaca.
215	INT - Recámara lujosa 1	Noche (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Antonio (viejo)		Dolores observa dormir a Antonio.
216	INT - Baño lujoso	Noche (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Dolores (joven), Antonio (viejo)		Dolores le limpia el muñón de la pierna a Antonio.
217	INT - Sala casa Tacubaya	Día (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Antonio (viejo), Didier Michón	Sofá	Antonio presenta a Didier Michón con Dolores.
218	INT - Recámara lujosa 2	Día (F.B.)	Dolores (Joven, Off)	Didier Michón		Previo a hacer el amor.
219	INT - Recámara lujosa 1	Noche (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Dolores (joven), Antonio (viejo)	Carta, cajón, baúl, candado, llave, botella de perfume, listón rosa	Dolores (joven) termina la carta.
220	INT - Casa Giménez	Noche	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna		Papeles, cajón	Giménez le miente a Santa Anna.
221	INT - Recámara Giménez	Madrugada	Manuel María Giménez y Antonio López de Santa Anna			Giménez sale, Santa Anna observa borroso.
222	EXT - Casa Giménez	Mañana	Manuel María Giménez	Vecina		Giménez sale de la casa y saluda a la vecina.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
223	INT - Recámara Giménez	Mañana	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna se levanta de la cama.
224	INT - Casa Giménez	Mañana	Antonio López de Santa Anna		Cajón, cartas	Santa Anna saca las cartas del cajón.
225	INT - Panadería	Mañana	Manuel María Giménez		Pan	Giménez compra el pan.
226	EXT - Casa Giménez	Mañana	Antonio López de Santa Anna	Vecina		Santa Anna se va de la casa y la vecina lo ve.
227	EXT - Calle	Mañana	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna camina.
228	EXT - Calle	Mañana	Manuel María Giménez		Bolsa con pan	Giménez camina.
229	EXT - Plaza Santo Domingo	Mañana	Antonio López de Santa Anna	Escribano		Antonio le da los papeles a un joven escribano.
230	EXT - Casa Giménez	Mañana	Manuel María Giménez	Vecina		Llega a la casa y sonríe a la vecina.
231	EXT - Calle	Día	Antonio López de Santa Anna			Camina desorientado.
232	EXT - Calle	Día	Antonio López de Santa Anna	Vagabundos	Botella de alcohol barato	Está con unos vagabundos.
233	INT - Casa Giménez	Mañana	Manuel María Giménez			Abre la puerta de su casa y se sorprende.
234	EXT - Calle	Tarde	Antonio López de Santa Anna		Ropa interior	Se despierta casi desnudo.
235	EXT - Calle	Tarde	Antonio López de Santa Anna			Al caminar, se queja del vientre y el corazón.
236	INT - Casa Giménez	Mañana	Manuel María Giménez		Cajón	Ve que está abierto el cajón sin las cartas.
237	EXT - Calle	Tarde	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna cae al suelo.
	INT - Casa Giménez	Mañana	Manuel María Giménez		Bolsa con pan	Giménez tira la bolsa del pan.
238	EXT - Calle	Tarde	Antonio López de Santa Anna	Gendarmes (2)		En el suelo, ve unas siluetas.
239	INT - Casa	Noche	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta	Gendarmes (2)		Dos gendarmes le llevan a Antonio.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
240	INT - Casa Giménez	Día / Noche	Manuel María Giménez			Sentado, llora desconsolado.
241	EXT - Plaza Santo Domingo	Día	Manuel María Giménez	Escribano		Giménez está con el escribano.
242	EXT - Plaza Santo Domingo	Mañana (F.B. 229)	Antonio López de Santa Anna	Escribano (Off)		El escribano le cuenta que Santa Anna estaba molesto.
243	EXT - Calle	Día	Manuel María Giménez			Giménez camina.
244	INT - Oficina policial	Día	Manuel María Giménez	Gendarmes (2)		Un gendarme le dice dónde está Santa Anna.
245	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez y Dolores Tosta			Discuten ambos.
246	EXT - Plaza Santo Domingo	Día	Manuel María Giménez	Escribano		El escribano le da las cartas a Giménez
247	EXT - Patio casa	Día	Manuel María Giménez y Dolores Tosta			Giménez le da las cartas a Dolores.
248	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Mierda por todas partes	Giménez limpia la recámara.
249	INT - Baño	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Giménez baña a Santa Anna.
250	INT - Recámara	Noche	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez			Giménez atiende a Santa Anna.
251	INT - Sala	Noche	Dolores Tosta	Doctor Hay	Quejidos (Santa Anna), chimenea, fuego, cartas	Dolores quema las cartas y abre la puerta.
252	INT - Pasillo Recámaras	Noche	Manuel María Giménez	Doctor Hay		El doctor Hay trata de consolar a Giménez.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
253	INT - Recámara	Noche	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez	Doctor Hay		Santa Anna llora en silencio.
254	INT - Estudio	Noche	Manuel María Giménez		Carta, pluma, tinta	Giménez escribe una carta a Manuel.
255	INT - Recámara	Noche	Antonio López de Santa Anna			Santa Anna se retuerce.
256	INT - Otra recámara	Noche	Dolores Tosta			Dolores duerme.
257	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe	Nana, Javier	Juguete de ataúd	Llega Guadalupe, hija de Santa Anna. Javier, su nieto, lo deprime con su juguete.
258	INT - Recámara	Día / Noche	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe			Santa Anna sufre de diarreas, Guadalupe y Giménez se turnan en cuidarlo.
259	EXT - Casa	Día	Manuel María Giménez (Off)		Súper con fecha	Llega Alberto del Castillo.
260	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Alberto del Castillo		Recipiente con una pierna.	Alberto del Castillo le da a Santa Anna su pie.
261	EXT - Calle desfile	Día (F.B.)		Antonio (adulto)	Urna cineraria	Es el desfile para su pie.
262	EXT - Cementerio	Día (F.B.)			Urna, cenotafio de mármol	Meten la urna.
263	EXT - Cementerio	Noche (F.B.)			Urna, fogatas, pie	Alguien saca el pie.
264	EXT - Basurero	Noche (F.B.)	Alberto del Castillo (Off)		Pie, acantilado	Alguien lanza el pie a la basura.
265	EXT - Basurero	Día (F.B.)	Alberto del Castillo (Off)		Pie	Del Castillo busca el pie.
266	INT - Otra casa	Día (F.B.)	Alberto del Castillo (Off)		Frasco con el pie	Está sentado viendo el frasco.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
267	INT - Recámara	Día	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Alberto del Castillo		Frasco con el pie, buró	Santa Anna está emocionado con su pie.
268	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe			Santa Anna comienza a despedirse.
269	INT - Otra recámara	Tarde	Dolores Tosta			Dolores escucha y llora discretamente.
270	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe			Santa Anna comienza a empeorar.
271	INT - Pasillo Recámaras	Tarde	Manuel María Giménez y Guadalupe			Giménez manda traer un cura.
272	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Manuel María Giménez		Almohada, medicamento, agua	Giménez procura cuidar a Santa Anna.
273	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe			Llega Guadalupe
274	INT - Pasillo Recámaras	Tarde	Manuel María Giménez y Guadalupe		Pañuelo	Avisa que no hay cura.
275	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe		Pañuelo, jícara con agua	Giménez se hace pasar por cura.
276	EXT - Álamo	Día (F.B. 143)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Antonio (adulto), Cadáveres		Comienza confesión.
277	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna			Confesión.
278	EXT - Cuartel de Padilla	Día (F.B. 76)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Agustín de Iturbide		Arrepentimiento por Iturbide.
279	INT - Calabozo	Día (F.B.)	Antonio López de Santa Anna (Off)	Sam Houston, Antonio (adulto)		Firma la independencia de Texas.

Sec	INT/EXT	D/T/N	Personajes	Extras	Otros	Síntesis
280	INT - Otra recámara	Tarde	Dolores Tosta			Escucha, llora y camina hacia la puerta.
281	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna y Dolores Tosta	María Inés de la Paz		Santa Anna alucina con Inés y ve a Dolores.
282				Guadalupe, Manuel, José, Ángel, Carmela	Pantalla en negros.	Se disculpa con sus hijos.
283	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe		Pañuelo	Interrumpe Giménez defendiéndolo.
284	EXT - Hacienda	Días	Manuel María Giménez (Off)	Una mujer, Antonio (joven), (adulto), (viejo)	Puerta, 11 distintos vestuarios	Representación de las veces que fue presidente.
	INT - Cámara de Diputados	Días		Antonio (joven), (adulto), (viejo)	Banda presidencia, 11 veces	
285	INT - Recámara	Tarde	Antonio López de Santa Anna, Manuel María Giménez y Guadalupe		Almohada	Muere Santa Anna.
286	EXT - Panteón villa	Día	Manuel María Giménez y Manuel	Dolores, Guadalupe, José, Ángel, Carmela	Bandera, féretro	Entierro.

3.2.7. Guión literario

EL SEDUCTOR DE LA PATRIA

Largometraje de 180'

Guión Adaptado de la novela:

EL SEDUCTOR DE LA PATRIA

De

Enrique Serna

Versión Cinematográfica

Por

Francisco Samuel González Fernández

SEDUCTOR DE LA PATRIA

FADE IN

1 OSCURO (CRÉDITOS INICIALES)

Pantalla en negros. Los diálogos se escuchan en OFF.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Soy un miserable...

2 INT - RECÁMARA (CRÉDITOS INICIALES) - TARDE

Vemos imagen sin audio de una mano avejentada tapando la boca del viejo **ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA**.

3 OSCURO (CRÉDITOS INICIALES)

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(V.O.)

Calle usted...

4 INT - RECÁMARA (CRÉDITOS INICIALES) - TARDE

Nos damos cuenta que la mano es de **MANUEL MARÍA GIMÉNEZ**, mientras **ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA** no opone resistencia recostado en la cama.

5 OSCURO (CRÉDITOS INICIALES)

Se oye la voz de **SANTA ANNA** cubierta por la mano de **GIMÉNEZ**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Pero es la verdad...

6 INT - RECÁMARA (CRÉDITOS INICIALES) - TARDE

La mano de **GIMÉNEZ** toma una de las almohadas de la cama.

7 OSCURO (CRÉDITOS INICIALES)

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(V.O.)

Que se calle le digo.

Se escucha en OFF el quejido de **SANTA ANNA** hasta un silencio.

8 EXT - CASA - DÍA

SÚPER

"MARZO 15, 1874"

9 INT - SALA - DÍA

Vemos como alguien barre con una escoba.

10 INT - BAÑO - DÍA

Vemos que alguien abre el grifo y sale un chorro de agua.
Utiliza las manos para mojarse el rostro.

11 INT - SALA - DÍA

Vemos que es **DOLORES TOSTA (54)** quien barre.

12 INT - BAÑO - DÍA

Después de mojarse el rostro, se observa en el espejo y vemos que es **ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA (79)**, y trae una camisa con botones.

13 INT - SALA - DÍA

DOLORES deja de barrer, trae una cubeta de la cocina y con un trapeador comienza a hacer el aseo.

14 INT - BAÑO - DÍA

SANTA ANNA se observa en el espejo, toma un peine y comienza a peinarse como Napoleón Bonaparte, mete su mano derecha dentro de la camisa y se ve en el espejo. De pronto, la imagen del espejo se distorsiona con él de joven, con su casaca de militar y sus patillas distintivas. Vuelve a la imagen de él, viejo. Se saca la mano y se queda viendo en el espejo. Se nubla la vista.

15 INT - SALA - DÍA

DOLORES trapea. **SANTA ANNA** baja las escaleras, ya está vestido con ropa muy modesta. Su pierna izquierda es de palo. Se detiene y observa a **DOLORES**. Por momentos, cuando **DOLORES** toma el trapo, **SANTA ANNA** observa como toma un raso de seda.

DOLORES TOSTA

¿Antonio?

SANTA ANNA no reacciona. **DOLORES** deja de realizar el aseo y se queda parada, sin embargo, **SANTA ANNA** la observa sin escoba, con un vestido largo y lujoso y hasta más joven.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¿Antonio, estás bien?

Por fin **SANTA ANNA** reacciona y le responde desconcertado, porque ahora sí la ve mal vestida y con la escoba en mano. Baja las escaleras.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí. Sí estoy bien. Lamentablemente. Voy aquí al patio, en lo que terminas. Más ayuda el que no estorba.

DOLORES TOSTA

Pero al patio, eh.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí. Con esta pata, no creo ir muy lejos.

Toma el periódico de una pequeña mesa cercana a la salida y su sombrero de jipijapa de un perchero, se pone el sombrero, ve si **DOLORES** no lo observa y del cajón, de la misma mesita, saca unos puros de Coatepec y sale. **DOLORES** sigue con sus quehaceres.

16 EXT - PATIO - DÍA

SANTA ANNA trae su sombrero puesto, se echa en una tumbona cercana a unas flores, las observa y suspira un poco.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(A LAS FLORES)

Disculpen hermosuras, pero les voy a robar un poco de sol.

Luego ve que sólo quedan dos puros de su paquete, toma uno, lo prende; se dispone a leer el periódico. Podemos observar que el periódico se llama *El Monitor Republicano*. Vemos que uno de los encabezados dice: "El viejo traidor regresa de nuevo" haciendo referencia a **SANTA ANNA**. Pasa a las páginas posteriores y después de un rato, donde podemos ver su descontento, se levanta enojado tirando el periódico al suelo y pisoteándolo con su pierna de palo, empieza a caminar como si fuera león enjaulado.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(ENTRE DIENTES, PARA SÍ)

Los traidores son otros. Malditos liberales traidores.

Va hacia la puerta de su casa. Se detiene. Voltea hacia la calle. Vuelve su mirada hacia la puerta. Muy discretamente, para que **DOLORES** no se dé cuenta, camina hacia la salida a la calle. Con el puro en la boca y su sombrero puesto, **SANTA ANNA** observa por última vez si **DOLORES** no lo vio salir y antes de irse ve una funeraria en frente de su casa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Perros liberales. No se conforman con los infundios en la prensa, tienen que recordarme mi pronta muerte.

17 EXT - CALLE - DÍA

Vemos a un perro sarnoso caminar por la calle. Luego la **GENTE** vociferando cosas entre ellos y viendo al mismo punto. Finalmente, podemos observar que **SANTA ANNA**, con puro en boca, está caminando con el perro a su lado. Escucha susurros de la gente, pero no les pone atención.

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(PARA SÍ)

¿Qué me ven?

Sigue caminando mientras la **GENTE** lo sigue observando. **SANTA ANNA** le arroja su puro a uno de ellos.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(EN VOZ ALTA)

Ustedes que sí pueden, díganme lo que
quieran en mi cara, no se escondan
como los cagatintas del periódico,
malditos perros liberales.

El perro sigue el paso de **SANTA ANNA**, quien lo intenta
ahuyentar.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(AL PERRO)

Perdón, amigo, ya sé tú no tienes la
culpa, pero así esto de la política.

Muy forzadamente intenta patearlo para que se aleje, pero el
perro continúa siguiéndolo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(AL PERRO)

¿Sabes dónde estamos? Todo está tan
cambiado. (PARA SÍ) ¿Qué me pasa?
Ahora resulta que hablo con plantas y
animales.

Después de un rato, llegan a una esquina. Los dos se detienen.
La calle de Vergara es la acera por la que vienen y la otra
calle se llama Melchor Ocampo. **SANTA ANNA** lee las leyendas de
la calle con dificultad.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Y hablando de perros y animales, un
vendepatrias traidor. México no tiene
memoria. No es posible que una calle
lleve su nombre. Bueno, sí lo es
gracias al líder de la "juaría".

CONTINÚA

De pronto, un ventarrón tira el sombrero de **SANTA ANNA** y se balancea por la corona. **ANTONIO** intenta levantarlo, las piernas le tiemblan por el esfuerzo y le comienza a dar dolor de lumbago. **SANTA ANNA** se queja de dolor.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Pero ni muerto me dejas en paz,
¿verdad? Pinche indio mugroso.

SANTA ANNA se queda a medio camino: no puede alcanzar su sombrero ni enderezarse. Se queja. El perro que sigue por ahí, le alcanza la cara y lo comienza a lamer. **SANTA ANNA** lo trata de espantar sin tener fortuna. Sin reconocerlo, la **GENTE** que pasa le deja monedas en el sombrero. Se le notan los ojos llorosos, pero reprime las lágrimas.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(PARA SÍ, CASI LLORANDO)

Parece que no me están viendo. No
quiero sus monedas asquerosas.
¡Levántenme!

SANTA ANNA observa sus pantalones: se está orinando. Tiene más ganas de llorar pero las sigue reprimiendo, sigue quejándose del dolor, pero no puede levantarse. En ese momento llega un **GENDARME (30)**.

GENDARME

¿No le da vergüenza, abuelo?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(MOLESTO)

A ver, hijo... (REPRIME EL INSULTO)
mío, ¿tendrías la amabilidad de
ayudarme a levantar?

GENDARME

Ay, abuelo. A ver.

El **GENDARME** ayuda a levantar a **SANTA ANNA**. Éste espera que se disculpe por su actitud pensando que lo reconoció, pero el **GENDARME** ni sabe quien es.

GENDARME
(CONT'D)

Ahí está.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
¿Ve a mi casa para que mi esposa
venga por mí?

GENDARME
No le digo, todo quiere abuelo.
(PAUSA) ¿Qué ofrece?

SANTA ANNA está tan molesto, que quiere insultarlo, pero ya no tiene fuerzas. No sabe qué decirle. El **GENDARME** se queda viendo el sombrero y las monedas que tiene dentro. Lo levanta.

18 INT - BERLINA - ATARDECER

Por la ventanilla observamos al **GENDARME** sonriente y despidiéndose de **SANTA ANNA**. La berlina comienza a andar tirado por un caballo. **DOLORES** está sentada a su lado, viendo de frente, sin hablar y haciendo caso omiso a **ANTONIO**. Por momentos, éste la voltea a ver y agacha la mirada.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
¿Dolores?

DOLORES no responde, sigue viendo el camino de frente.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(CONT'D)
Loló...

DOLORES finalmente lo voltea ver.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(CONT'D)
Perdóname.

Sin decir nada, **DOLORES** vuelve la vista al frente. **SANTA ANNA** calla.

19 INT - BAÑO - NOCHE

SANTA ANNA está dentro de la tina con agua, sus piernas están colgando de fuera, parece niño regañado. **DOLORES**, remojando un trapo en otro recipiente que contiene vinagre, le soba las piernas.

DOLORES TOSTA

(TRANQUILAMENTE, SIN MIRARLO)

Antonio, no me importa porqué te saliste. Pero no lo vuelvas a hacer, ¿entendido?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Pero, Dolores...

DOLORES TOSTA

Pero nada. Prométeme que no volverás a salir solo a la calle.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Es que...

DOLORES TOSTA

Que tal si te pasa algo peor y yo ni enterada estoy. La ciudad no es como antes.

DOLORES sigue sobándole la pierna y su muñón, por fin levanta la mirada y lo observa.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

Prométemelo.

Pausa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Está bien.

DOLORES TOSTA

Te conozco Antonio. Prométemelo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Está bien. Lo prometo.

20 INT - RECÁMARA - NOCHE

DOLORES está dormida y a su lado está **ANTONIO** recostado, despierto y pensativo. Después de un rato, se levanta sigilosamente para no despertar a **DOLORES**. A lado de la cama hay una flor y una lámpara de gas que toma, la prende y sale.

21 INT - ESTUDIO - NOCHE

SANTA ANNA entra al estudio. Es un lugar pequeño, aunque podemos observar, casi amontonados: trajes colgados, insignias, algunos libros, un escritorio muy pequeño, con muchos papeles. Se queda viendo sus trajes, toma una de las hojas, se sienta, toma la pluma, la mete en la tinta y comienza a escribir: "Querido Manuel: Perdona por..."

22 INT - RECÁMARA - DÍA

DOLORES se despierta y se percata que no está **ANTONIO**.

DOLORES TOSTA

¿Antonio?

Se levanta rápido y sale del cuarto un poco preocupada.

23 INT - ESCALERAS CASA - DÍA

DOLORES baja las escaleras. Desde las escaleras observa la puerta de salida, la sala, el comedor y la cocina.

DOLORES TOSTA

(PARA SÍ)

¿Dónde estás Antonio? Me lo acabas de prometer, carajo. (GRITA) ¡Antonio!

24 INT - ESTUDIO - DÍA

DOLORES entra al estudio y se percata de que **ANTONIO** está dormido sobre el pequeño escritorio.

DOLORES TOSTA

Ay, Antonio. Despierta. Ven, te voy a subir a la cama.

SANTA ANNA toma su carta sin que se dé cuenta **DOLORES**.

25 INT - RECÁMARA - DÍA

Entra **ANTONIO** a la recámara somnoliento ayudado por **DOLORES**. Ésta lo recuesta.

DOLORES TOSTA

Ahora sí dime, ¿por qué fuiste al estudio?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Nada más, porque no pude dormir.

DOLORES TOSTA

Sí, eso ya me quedó claro. Pero, ¿qué es lo que hiciste mientras no dormías?

ANTONIO se queda callado. **DOLORES** va al ropero y saca ropa.

DOLORES TOSTA

(CONT'D,)

Estoy esperando a que me digas, eh. Y te aviso que no tengo todo el día.

Vemos que **ANTONIO** sigue callado. **DOLORES** comienza a vestirse.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

Antonio. (PAUSA) Bueno, voy a tirar todo lo...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Escribí una carta.

DOLORES TOSTA

¿A quién?

ANTONIO vuelve a quedarse callado.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

Tú crees que estoy jugando, ¿verdad?

DOLORES se dispone a irse.

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

A mi hijo Manuel.

DOLORES TOSTA

¿Tanto te costaba?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Hace mucho que no le escribo. Pensé que te molestarías. Sé que no se caen. Me atrevo a decir que hasta se odian.

DOLORES TOSTA

Pues sí, tienes razón. Nos odiamos. Pero eso no justifica que no me digas lo que haces. Ayer la salida; hoy una carta a escondidas. ¿Soy tu carcelera o algo así? ¿Piensas como tus hijos que no te quiero?

SANTA ANNA se queda callado. **DOLORES** indignada.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

Ah, muy bien, piensas que no te quiero.

SANTA ANNA la toma del brazo, **DOLORES** se zafa.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¡No me toques! Está bien. Antes de irme sólo te voy a decir una cosa: si no te quisiera te hubiera dejado ir solo a tu exilio, o ahora en nuestro regreso no estaría aquí cuidándote. Pero ya, te voy a dejar aquí con todo y tus glorias. Veo que no soy nada comparada a tu (irónica) heroica defensa de Veracruz.

DOLORES se dispone a irse.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Espera. Discúlpame. Aquí está.

DOLORES se detiene en el marco de la puerta. **ANTONIO** le muestra la carta a **DOLORES**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

No te vayas. De verdad, lo siento. No me dejes, te necesito. Ahí esta la carta.

SANTA ANNA le da la carta a **DOLORES**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

Léela. Sólo le conté lo que ha pasado desde nuestro regreso hasta ayer.

DOLORES hojea la carta rápidamente.

DOLORES TOSTA

Y le pediste puros. Sabes que no puedes fumar. Ay pareces, chiquito.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No parezco, soy chiquito. Por eso quédate.

DOLORES se queda callada por un momento. Se sienta en la cama.

DOLORES TOSTA

Con una condición: por cada carta que le envíes a tu hijo yo escribiré otra, ¿de acuerdo? No quiero que los chismosos de Lerdo nos exilien de nuevo, por tus impertinencias políticas.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No son impertinencias, son verdades.

DOLORES TOSTA

Como sea. Y aunque no le guste a tu hijo tendrá que leerme. Voy a escribir la epístola y la dejo en el correo. Mientras descansa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Está bien.

DOLORES se va y **SANTA ANNA** se queda solo en la recámara.

26 **INT - RECÁMARA - DÍAS (EFECTO TEMPORAL, VISUAL)**

SANTA ANNA sigue en la misma posición de la escena anterior cuando **DOLORES** se fue. Hay una elipsis donde **SANTA ANNA** no cambia de posición ni de ropa y parece que no pasa el tiempo, pero nos percatamos de ello por la flor marchitándose que está cerca de la cama. Son sólo días. Llega **DOLORES** con carta en mano y ropa distinta de la que salió.

DOLORES TOSTA

Ya llegó la respuesta de tu hijo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Por fin.

SANTA ANNA se levanta lo más rápido que puede, toma la carta y la lee.

27 **INT - COMEDOR - NOCHE**

SANTA ANNA está sentado a la mesa junto con **DOLORES**. Los dos cenan.

DOLORES TOSTA

¿Ahora qué te pasa?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Nada. Está muy buena la sopa.

DOLORES TOSTA

¿Vamos a empezar de nuevo?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Está bien... estaba pensando en la carta de Manuel. Me exhorta a que no haga caso a la palabrería de la prensa y que a mi edad ya no estoy para los troles políticos.

DOLORES TOSTA

Como pocas veces, coincido con él.

SANTA ANNA termina su sopa, **DOLORES** se levanta y recoge su plato y va a la cocina.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Recuerdas las memorias que dejé escritas en Nassau?

DOLORES TOSTA

(O.S.)

Sí. ¿Qué tienen?

SANTA ANNA se queda callado un momento. **DOLORES** llega con el guisado y se lo pone en la mesa. Siguen cenando.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¿Qué pasó?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Le voy a pedir a Manuel que realice una biografía de mí.

DOLORES TOSTA

¿Qué dices?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí. Mi lugar está en la historia, en la posteridad, no en el presente.

DOLORES TOSTA

Pero me dijiste que las memorias de Nassau serían tu biografía.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Pues sí, pero deliberadamente sólo puse mis virtudes, y eso no sirve de mucho. Quiero ser justo con la historia. Le pediré a Manuel que me retrate más humano, y para eso le confesaré cosas que nadie sabe.

DOLORES no dice nada, termina su sopa, se levanta y va a la cocina.

DOLORES TOSTA

(O.S.)

¿Y no crees que precisamente por querer ser justo harás todo lo contrario?

DOLORES regresa a la mesa con su plato de guisado y se sienta. **SANTA ANNA** no ha tocado su comida y la observa un poco molesto por el comentario.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿A qué te refieres?

DOLORES TOSTA

A que tu memoria te puede traicionar. Tal vez no recuerdes las cosas tan bien como piensas.

ANTONIO se levanta molesto de la mesa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí, he envejecido físicamente, pero mi cabeza y mi corazón son jóvenes aún.

ANTONIO se va de la mesa. **DOLORES** sólo se le queda viendo y sigue comiendo.

DOLORES TOSTA

(GRITÁNDOLE)

Sólo era un comentario.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(O.S., GRITANDO)

¡Pues ahórrate tus comentarios!

DOLORES se queda en la mesa comiendo su guisado.

28 **INT - RECÁMARA (F.B.) - DÍA**

Vemos a un niño **BEBÉ (8 MESES)** dormido en una cuna sin protección. El **BEBÉ** es de ojos azules y cabello rojizo claro.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Le llevaba un año de ventaja.

De pronto, otro **NIÑO (2)**, más morenito y de cabello crespo, entra corriendo a la recámara, se percata que nadie lo vea.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Lo quería, era mi hermano.

El **NIÑO** le jala de los pies al **BEBÉ** dormido para tirarlo de la cuna. En ese momento se detiene la imagen.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Pero estaba harto de los mimos y atenciones que la familia hacia con él.

29 **INT - ESTUDIO - NOCHE**

SANTA ANNA está sentado escribiendo una carta.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Me obligó siempre a mendigar el cariño de mis padres. Pero eso sí, si de alguien aprendí lo que es la competencia y el orgullo, fue de él.

30 **EXT - BOSQUE (F.B.) - DÍA**

Vemos a varios **NIÑOS** corriendo entre los árboles. Entre ellos van **ANTONIO (10)** y **MANUEL (9)**, quien es visiblemente más alto que **ANTONIO**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Hay favores que salvan la vida pero
dejan el orgullo supurando rencor.

Llegan todos los **NIÑOS** al río Sedeño, el cual termina en una cascada. **ANTONIO** se envalentona, se queda en calzoncillos y es el primero en aventarse.

ANTONIO (NIÑO)

¡Vamos!

Se avienta al río. Los demás **NIÑOS** dudan. **ANTONIO** se acerca mucho al borde de la cascada

ANTONIO (NIÑO)

(CONT'D)

¡Ándele, no sean coyones!

MANUEL desde la orilla.

MANUEL (NIÑO)

No, Antonio. Hazte para acá, estás
muy cerca de la cascada.

ANTONIO no hace caso. Los demás **NIÑOS**, convencidos, se empiezan a quitar la ropa y se quedan igual en calzones. A **ANTONIO** le da un calambre en la pierna derecha y antes de que los **NIÑOS** se metan, se escuchan sus gritos, se está ahogando.

ANTONIO (NIÑO)

¡Ayúdenme!

Los **NIÑOS** que se iban a aventar se arrepienten. De atrás, entre ellos, sale **MANUEL** y se avienta al río. **ANTONIO** está cerca de la cascada. **MANUEL** lo toma y nada con él. Los **NIÑOS** intentan ayudar con una rama o algo similar. **MANUEL** agarra la rama y los demás **NIÑOS** comienzan a jalar para atraerlos a la orilla. **ANTONIO** sigue quejándose por el calambre. Llegan a la orilla.

MANUEL (NIÑO)

¿Toño, estás bien?

ANTONIO se levanta con dificultad por el calambre y empuja a **MANUEL**.

ANTONIO (NIÑO)

¡¿Qué te pasa?!

MANUEL (NIÑO)

¿Qué me pasa? ¿Qué te pasa a ti? Yo sólo estaba tratando de ayudarte.

ANTONIO (NIÑO)

No lo vuelvas a hacer, ¿entiendes?
¡No necesito de ti!

MANUEL (NIÑO)

Pues ahí adentro no parecía, pero para la otra...

ANTONIO (NIÑO)

No habrá otra, ¿oíste?

MANUEL (NIÑO)

Como quieras.

MANUEL y los demás **NIÑOS** se meten al río y **ANTONIO** se queda parado, con su calambre y coraje.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Me sentí humillado y a partir de ahí mi mayor obsesión fue superarlo en todo.

31 EXT - PARQUE (F.B.) - TARDE

Vemos a **MANUEL** escalando el árbol por un jinicuil.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Si Manuel se trepaba a los árboles
para cortar jinicuiles..

Observamos como **ANTONIO** se cae del árbol con la fruta en mano.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Yo tenía que subir más alto aunque me
partiera la crisma.

Vemos que **MANUEL** le quita el jinicuil de la mano y se va corriendo mientras **ANTONIO** ni puede levantarse por el golpe.

32 INT - COMEDOR CASA (F.B.) - TARDE

Vemos a la familia completa, **PAPÁ (40)**, **MAMÁ (35)** y **HERMANAS (12, 13)** cerca de **MANUEL** felicitándolo por un logro, mientras **ANTONIO** ve de lejos la escena y se enoja.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Ya que no podía llamar la atención de
mis padres por medios honorables..

33 INT - RECÁMARA ANTONIO (F.B.) - DÍA

Vemos a **ANTONIO** quien se unta betabel en los ojos para simular ojeras, se recuesta en la cama y se tapa con las cobijas.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Me hacía el enfermo para obligarlos a
darme un trato preferencial.

Vemos que entra la **MAMÁ** de **ANTONIO**, lo ve recostado en la cama y se preocupa. Le toca la frente y sale de la recámara a prisa.

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Desde entonces ya era un actor consumado.

Vuelve la **MAMÁ** junto con su **PAPÁ**, quien saca de la cama a **ANTONIO** bruscamente.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Pero a pesar de mis esfuerzos...

PAPÁ

Ándale. ¡Párate, vaquetón este!
Deberías aprender a tu hermano quien ya hasta se fue a la escuela.

Vemos que la **MAMÁ** comienza a vestir a **ANTONIO** con uniforme escolar y el **PAPÁ** ayudándole a controlarlo, ya que **ANTONIO** no se deja.

ANTONIO (NIÑO)

Pero papá...

PAPÁ

Pero nada, Antonio.

ANTONIO (NIÑO)

A mi hermano sí lo quieren.

MAMÁ

Por supuesto, los queremos a los dos y por eso los dos deben ir a la escuela.

PAPÁ

Ya déjate de lloriqueos y ándale, a la escuela. Tal vez tenemos suerte y aprendes algo.

Ya vestido, el **PAPÁ** lo saca de su cuarto a rastras mientras la mamá sale detrás de ellos. Se regresa por las cosas de la escuela de su hijo, una maleta con sus libros.

34 EXT - PUERTA ENTRADA CASA (F.B.) - DÍA

ANTONIO es aventado a la calle con sus cosas y le cierran la puerta. **ANTONIO** parece iniciar una mentada con su brazo pero se detiene.

ANTONIO (NIÑO)

(PARA SÍ)

No, Antonio... después de todo son tus padres.

Se sacude el pantalón, se estira hacia abajo su suéter y comienza a caminar hacia la calle.

35 EXT - CALLE (F.B.) - DÍA

ANTONIO va caminando de manera muy alzada, es decir, derecho y con la frente en alto. Cada que pasa cerca de una niña y de no tan niñas les guiña el ojo o hace un ademán de galán. Camina con seguridad.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

En la calle lograba lo que en la casa no podía ni por derecho...

ANTONIO ve que algunas niñas le retribuyen sus coqueterías con algún gesto mientras que otras ni lo pelan y hasta se malhumoran.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Desde pequeño actúe como si mereciera la admiración y el respeto de la gente por el simple hecho de existir. Jamás me equivoqué.

36 INT - SALÓN DE CLASES (F.B.) - DÍA

Vemos a **ANTONIO** dormido en un pupitre.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Sin embargo, el hogar y la escuela no eran lo mío.

CONTINÚA

UNO de sus compañeros intenta despertar a **ANTONIO**.

NIÑO

¿Toño? ¿Toño? Ahí viene el preceptor.
¡Levántate!

Su **COMPAÑERO** no logra despertarlo y **ANTONIO** sigue dormido. Llega el **PRECEPTOR (30)** y con una regla de madera le pega a **ANTONIO** en los nudillos.

PRECEPTOR

¡Ponga atención, joven Antonio!

ANTONIO se levanta de inmediato y le escupe en la cara. El **PRECEPTOR**, muy ecuánime, saca un pañuelo, se limpia el rostro, se acerca a **ANTONIO**, lo toma del brazo y lo jala.

PRECEPTOR

(CONT'D)

¿Cómo se atreve? ¡Te enseñaré
modales, joven procaz!

ANTONIO se toma de su pupitre y el **PRECEPTOR** no lo puede separar de ahí.

ANTONIO (NIÑO)

¿Usted qué me va a enseñar? Si ni en
gramática es bueno.

Los **NIÑOS** del aula se ríen por el comentario de **ANTONIO**. El **PRECEPTOR** al fin muestra su enojo.

PRECEPTOR

¡Ya verás...!

Comienza un jaloneo entre el **PRECEPTOR**, quien lo quiere sacar del salón, y **ANTONIO**, quien se resiste tomado de su pupitre. El salón completo empieza a ser bulla de la escena y burla de que el adulto no puede con el niño.

37 **EXT - PATIO SALÓN DE CLASES (F.B.) - DÍA**

En ese momento, pasa **OTRO PRECEPTOR (30)** cerca del salón, quien escucha el ruido que se genera dentro

NIÑOS

(V.O. RISAS)

¡No puede! ¡No puede...! ¡Vamos Toño!
¡No te dejes!

Abre la puerta, observa lo que sucede y entra a ayudar a su compañero.

38 **INT - SALÓN DE CLASES (F.B.) - DÍA**

OTRO PRECEPTOR

¿Qué sucede aquí?

PRECEPTOR

¡Ayúdeme! Luego pregunta.

Finalmente con la ayuda del **OTRO PRECEPTOR** logran zafar **ANTONIO** del pupitre y entre los dos lo cargan; **ANTONIO** se resiste.

ANTONIO (NIÑO)

¡Suéltenme, montoneros! Con los dos puedo.

OTRO PRECEPTOR

Ahora sí, dígame, ¿qué ocurrió?

Salen del salón, la bulla continúa.

39 **EXT - PATIO ESCUELA (F.B.) - DÍA**

Los dos **PRECEPTORES** llevan a **ANTONIO** al centro del patio cargándolo, mientras ÉL intenta soltarse sin lograrlo.

PRECEPTOR

Se pasó de listo, el muy bellaco. Me escupió en el rostro.

El **OTRO PRECEPTOR** se ríe y después se controla.

CONTINUÍA

OTRO PRECEPTOR

Perdón.

ANTONIO (NIÑO)

Ya ve, hasta su camarada se ríe de usted (RÍE).

PRECEPTOR

¡Cállate ya, niño insolente! En un momento verás quien es la burla de toda la escuela.

Entre los **DOS** hincan a **ANTONIO** sobre un empedrado al centro del patio, mientras **UNO** le coloca las manos lateralmente a la altura de los hombros, **OTRO** le pone rocas pesadas.

PRECEPTOR

(CONT'D)

Aquí te quedarás todo el día. Hay de ti que te muevas o bajes las piedras. Inmediatamente se lo notificaremos a tus padres (A SU COMPAÑERO) ¡Vámonos!

Los **DOS HOMBRES** se regresan por donde vinieron.

ANTONIO (NIÑO)

(ARREMEDANDO, PARA SÍ)

Se lo notificaremos a tus padres...
(ENTRE DIENTES) ¡Recabrón, hijueputa, ya verás cuando te acuse con mi papá!
¡Te van a encerrar en un calabozo!

40 INT - OFICINA (F.B.) - DÍA / INT - RECÁMARA (F.B.) - DÍA

En pantalla dividida, vemos en la oficina al **PAPÁ** de Antonio trabajando y en la casa a su **MAMÁ** arreglándose.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Mi padre no era tan importante como pensaba...

41 INT - OFICINA (F.B.) - DÍA / INT - SALA CASA (F.B.) - DÍA

En pantalla dividida, su **PAPÁ** entregando papeles a unas personas con traje vistoso y su **MAMÁ** saliendo de su casa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Había creído que se codeaba con los
hombres más poderosos del Virreinato..

42 EXT - CALLE (F.B.) - TARDE / EXT - CALLE (F.B.) - DÍA

En pantalla dividida, vemos caminar tanto a su **PAPÁ** con un maletín como a su **MAMÁ** muy arreglada.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Hasta entonces engañado por la
arrogancia de mi madre..

**43 EXT - PUERTA ENTRADA CASA (F.B.) - TARDE / EXT - PUERTA
ENTRADA CASA (F.B.) - DÍA**

En pantalla dividida, el **PAPÁ** abre la puerta de su casa y ve a su **ESPOSA** y a **ANTONIO** serio sentados en la sala; en la otra, la **MAMÁ** abre la puerta y ve a **ANTONIO** serio sentado en la sala.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Siempre emperifollada hasta para ir
al mercado..

44 INT - SALA CASA (F.B.) - TARDE

En pantalla dividida, POV de **PADRE** golpeando a **ANTONIO** y **MADRE** viendo cómo le pega.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

La medianía de ambos no me sirvió más
que para un tremendo safacocas, pues
ninguno de los dos pudo evitar mi
expulsión de la escuela.

CONTINÚA

La imagen se vuelve una en la misma situación. Las **DOS HERMANAS** y **MANUEL** están sentados en la sala, **ANTONIO** está sangrando y en el piso, mientras la **MAMÁ** interviene para que ya no lo golpee.

MAMÁ

Ya déjalo, Antonio, está sangrando.

PAPÁ

¡Pues quién te entiende, carajo! ¿No me pediste que le diera una buena tunda?

MAMÁ

Sí, pero como escarmiento, no para que me lo mates. A ver niñas, ayúdenme a llevar a Antonio arriba.

La **MAMÁ** y las **DOS HERMANAS** ayudan a levantar **ANTONIO** y se lo llevan a las escaleras.

PAPÁ

¡Ya vas a consentirlo! ¡Así cómo quieres que entienda, Manuela! Pero no me vuelvas a pedir que lo corrija, ¿entendido?

El **PAPÁ** sale de la casa y **MANUEL** se queda solo. Hay un EFECTO de REWIND y volvemos a ver la escena desde cuando la **MAMÁ** y **LAS HERMANAS** se llevan a **ANTONIO**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

La dicha de concentrar la atención familiar compensaba mi sufrimiento..

El **PAPÁ** se sale de la casa y **MANUEL** se queda solo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Y el premio para mi orgullo, era que dejaran solo a Manuel (ríe).

45 INT - COMEDOR (F.B.) - NOCHE

TODOS están cenando. Después de un silencio.

PAPÁ

Ángel murió.

MAMÁ

¿Qué dijiste, Antonio?

PAPÁ

Ángel murió.

MAMÁ

¿Tu hermano?

PAPÁ

Sí.

MAMÁ

No puede ser. ¿Cómo te enteraste?

PAPÁ

Me llegó una carta al trabajo (PAUSA)
Nos vamos a Veracruz.

MAMÁ

Sí, tenemos que ir a darle el último
adiós...

PAPÁ

No me refiero a eso. Nos vamos a
vivir allá. Me dejó la notaría.

Pausa.

ANTONIO (NIÑO)

Yo no me quiero ir de Jalapa.

PAPÁ

No te estoy preguntando. Además, tú
menos que nadie está en la postura de
elegir.

CONTINÚA

ANTONIO (NIÑO)

Pero... papá. Aquí están mis amigos...

PAPÁ

(ARREMEDANDO)

Pero... papá. Cállate y sigue comiendo.

ANTONIO (NIÑO)

No se vale...

ANTONIO se levanta de la mesa, el **PAPÁ** se queda estoico y la **MAMÁ** intenta alcanzar a **ANTONIO**, pero el **PAPÁ** la detiene.

MAMÁ

Antonio...

PAPÁ

Déjalo, ya se le pasará. Y si no se le pasa, ni modo.

La **MAMÁ** se sienta y siguen cenando.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

¡Quién iba a decirme que en ese pueblo leproso escribiría las páginas más gloriosas de mi carrera!

46 EXT - CALLE TIENDA DE TELAS (F.B.) - DÍA

Vemos como marchan **CADETES** frente a una tienda de telas llamada "La Europea"; no tan lejos se ve el puerto de Veracruz.

47 INT - TIENDA DE TELAS (F.B.) - DÍA

Vemos a **ANTONIO (15)**, un poco más gordito e igual de chaparrito. Está detrás de un mostrador y observando la marcha de los cadetes.

JOSÉ COS

(O.S.)

Voy a salir, Antonio...

CONTINÚA

El dueño de la tienda, el español **JOSÉ COS (65)** se acerca a **ANTONIO** y le toma del hombro. **ANTONIO** al sentir el contacto se quita.

JOSÉ COS

Así que te quedas a cargo del negocio, eh.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(CON TEDIO)

Sí, señor. Aquí estaré.

JOSÉ COS

Muy bien.

JOSÉ COS se retira del lugar.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(PARA SÍ)

Como te apesta el hocico, españolete.

ANTONIO se queda detrás del mostrador sin hacer nada. Pasa el tiempo y sigue en la misma posición, ni un cliente aparece. De pronto llegan 3 de sus **AMIGOS (15)**. Entran a la tienda.

AMIGO 1

Uy que entretenido estás. Ya ves, quien te manda a ser criollo (SE RÍEN).

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Ya, no se pasen.

AMIGO 2

Joven criollo, sería tan amable de enseñarme un raso de seda de color negro, por favor (SE RÍEN).

AMIGO 3

Digo, sí lo conoce ¿no? No vaya a ser un ignorante mestizo más (SE RÍEN).

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Ja ja ¡qué chistosos! Si no van a ayudar, lárguense.

AMIGO 2

Ya, en serio. Nos acabamos de enterar que un carguero se va.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(SARCÁSTICO)

Uy, nombre, ¡qué noticia!

AMIGO 3

(SARCÁSTICO)

Bueno, muchachos, dejemos al criollin que siga trabajando arduamente. Igual y se vuelve dueño del telar La Europea (SE RÍEN).

AMIGO 2

(AL AMIGO 1)

Ya, vente. Vámonos.

El **AMIGO 2** Y **3** se van de la tienda y por fuera le hacen señales al **AMIGO 1** para que deje a **ANTONIO** ahí.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Ándale. ¿Qué esperas? Vete.

AMIGO 1

Ven con nosotros, Toño. Mira, según dicen por ahí, el capitán es tan bueno que si nos colamos, nos lleva a Cuba.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

¿De verdad?

AMIGO 2

(O.S.)

Ya déjalo.

AMIGO 3

(O.S.)

¡Órale, sino no lo vamos a alcanzar!

AMIGO 1

¿Qué dices?

ANTONIO lo piensa por un momento, duda, observa toda la tienda y acepta.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

¡Vamos! Que más da.

Salen corriendo de la tienda **ANTONIO** y el **AMIGO 1**.

48 EXT - CALLE CASA (F.B.) - TARDE

Vemos al **CAPITÁN (40)** trayendo de las orejas a **ANTONIO**. En el zaguán de la casa, la **MAMÁ** ya lo está esperando molesta con los brazos en jarras.

49 INT - SALA CASA (F.B.) - TARDE

ANTONIO está sentado en el sillón mientras la **MAMÁ** despide al **CAPITÁN**.

MAMÁ

Sí, capitán. No se preocupe y muchas gracias.

El **CAPITÁN** se va de la casa y la **MAMÁ** se acerca a **ANTONIO**. Se sienta.

MAMÁ

(CONT'D)

Gracias al Señor que el capitán es amigo de tu padre. ¿Qué pasa contigo, Antonio? ¿Qué vamos a hacer contigo?

ANTONIO se queda callado, con la cabeza gacha. La **MAMÁ** se levanta y se dispone a irse de ahí.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Yo no nací para trapero.

CONTINÚA

MAMÁ

Pero tampoco sirves para el estudio y tu padre no quiere que andes de vago (SE SIENTA).

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Él cree que soy un bueno para nada, pero le voy a demostrar que está equivocado.

MAMÁ

¿Cómo? ¿Escapándote con léperos?

Pausa.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Eso acabó para siempre. Quiero ser militar.

50 INT - SALA CASA / ESCALERAS (F.B.) - NOCHE

En la sala están los **DOS PADRES** discutiendo, mientras desde las escaleras **ANTONIO** los observa y escucha.

PAPÁ

¿Qué? ¿Está loco?

MAMÁ

Es muy inquieto. Tal vez la milicia lo discipline. Además lo vi muy convencido.

PAPÁ

¡Ay, Manuela! ¡Y tú le creíste! Es un capricho de adolescente. Él es un bueno para nada.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(PARA SÍ)

Ya viste, mamá. ¿Qué te dije?

PAPÁ

(O.S.)

No es como Manuel...

CONTINÚA

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(PARA SÍ, MOLESTO)

Y vamos con Manuel de nuevo...

PAPÁ

(O.S.)

Que aprenda, él ya se fue a la capital para estudiar leyes. Y lo malo es que no es mujer para casarlo como a Francisca y Mariana.

MAMÁ

(O.S.)

No metas a tus hijos en esto. Estamos hablando de Antonio...

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(PARA SÍ)

Muy bien, mamá. Ahora convéncelo, por favor...

PAPÁ

Muy bien, Manuela, ¿y si tampoco es bueno como militar?

MAMÁ

¿Cómo lo sabes? A lo mejor tiene vocación de soldado.

PAPÁ

Peor todavía. ¿Qué tal si estalla una guerra y nos lo matan de un metrallazo?

MAMÁ

Antonio... por favor...

Pausa. Observamos el semblante de los tres: **PAPÁ**, **MAMÁ** y **ANTONIO**.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

(PARA SÍ)

Por favor, papá...

PAPÁ

Está bien. Moveré mis influencias...

MAMÁ

Quiero que lo prometas, Antonio.

PAPÁ

Prometo que moveré mis influencias en el ejército para conseguirle una plaza de caballero cadete, ¿contenta?

Vemos que **ANTONIO** se emociona y la reprime para que sus padres no lo cachén.

MAMÁ

(O.S.)

Sí, muy contenta.

PAPÁ

(O.S.)

Ahora... a dormir que mañana será un día muy largo.

ANTONIO se percata de que ya van a subir a dormir y se va a su cuarto.

51 **EXT - CALLE CUARTEL (F.B.) - DÍA**

Los **TRES (PAPÁ, MAMÁ y ANTONIO)** están en las afueras del cuartel del Regimiento Fijo de Veracruz.

PAPÁ

Ya estamos aquí. ¿No dices nada?

ANTONIO no despega los ojos del cuartel y de todos los uniformados que están cerca. La **MAMÁ** se nota nerviosa.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

No. ¿Qué quiere que diga?

PAPÁ

Pues que ya lo pensaste bien, que ya te arrepentiste o algo así...

CONTINÚA

ANTONIO (ADOLESCENTE)

¿Cómo cree, papá? De esto jamás me arrepentiré.

PAPÁ

Muy bien... pues... entremos a matricularte, ¿quieres?

ANTONIO (ADOLESCENTE)

¡Claro!

MAMÁ

¡No...! Yo me quedo aquí.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Mamá, entre conmigo, por favor.

MAMÁ

No, hijo, no puedo...

La **MAMÁ**, muy nerviosa, persigna a **ANTONIO** y le da un gran beso.

MAMÁ

(CONT'D)

Que Dios te cuide y te bendiga,
Antonio.

La **MAMÁ** se descuelga una medalla de la Virgen de Guadalupe y se la pone a **ANTONIO**.

MAMÁ

Por favor, no te metas en problemas y jamás te la quites.

PAPÁ

Ya, Manuela, sino el que se va a arrepentir voy a ser yo.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Sí, mejor entremos, antes de que se arrepienta mi papá (RÍEN).

ANTONIO y su **PAPÁ** entran al cuartel, mientras la **MAMÁ** se les queda viendo. De repente, se regresa solo el **PAPÁ** con la **MAMÁ**. Hablan de tal manera de que **ANTONIO** no los oiga.

PAPÁ

(SUSURRANDO)

Manuela, esto es un error. Si algo le pasa, tú serás la única responsable, eh, la única.

MAMÁ

No seas pesimista, en México nunca pasa nada.

52 INT - ESTUDIO - NOCHE

Vemos a **ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA** viejo escribiendo la carta.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(PARA SÍ, ESCRIBIENDO)

Dos meses después estalló la Guerra de Independencia.

Se levanta de donde está sentado. Se tropieza en el camino mientras se dispone a salir del estudio y se regresa en donde dejó la carta. Toma la pluma y se ve que escribe, en cursivas y con una mala caligrafía: "Un millón de gracias, hijo mío, por aceptar la tarea que te he encomendado. Cuídate. Saludos a los monstruos". Termina de escribir eso y sale.

53 INT - RECÁMARA - DÍA

SANTA ANNA está dormido en la recámara. Y entra **DOLORES**.

DOLORES TOSTA

¿Antonio? Despierta, Antonio.

DOLORES lo sacude porque **ANTONIO** ni se mueve.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

Antonio, ya despierta. Llegó Manuel...

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(SOMNOLIENTO)

¿Qué? ¿Mi hijo está aquí?

DOLORES TOSTA

No. Manuel María Giménez.

54 INT - SALA - TARDE

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ (76) está sentado en el sillón, frente a **SANTA ANNA**, quien viste uno de sus trajes de militar. **GIMÉNEZ** no tiene el brazo derecho.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Para mí la gloria es como el sexo: sé que ya es inalcanzable, pero no puedo resignarme a vivir sin ella.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(RIENDO)

Ay, general...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Cómo ves, Giménez?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(RIENDO AÚN)

Usted siempre tan ocurrente... pues si le puedo ayudar a usted y a su hijo, no dude en decírmelo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Y tú, ¿qué has hecho?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No mucho. Asistiendo a reuniones de ex militares de bajo pelo, nada importante.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Y qué cuentan?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Precisamente ahí me enteré que le habían permitido el regreso y no titubeé en visitarlo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Un día deberías llevarme. Me encantaría compartir tarros con quien antes compartía las armas.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Si usted quiere, aunque esas personas no lo merecen.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

A nuestra edad, uno termina por considerar que es uno quien no merece a las personas.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

La edad sólo confirma la fortaleza del individuo por seguir viviendo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Lo dudo, Giménez. Usted porque está muy entero. Pero la vejez emplea malévolas técnicas de tortura. Va a arrancando la vida a pedazos, ayer la vejiga, hoy lo ojos, hasta que se acaba odiando la poca salud que le queda. Y hablando de esto, te tomaré la palabra.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿De qué, señor?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

La vista no me ayuda mucho, tengo cataratas y ya no me permiten escribir correctamente, ¿podrías ser mi secretario, como en los viejos tiempos?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Claro, señor, con mucho gusto!

55 **EXT - PATIO CUARTEL (F.B.) - DÍA**

En imagen borrosa, vemos cuando el **PAPÁ** deja a **ANTONIO** y éste entra directo al patio del cuartel.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

¿Te acuerdas de Giménez? Ahora es él quien me ayuda a redactarte estas líneas, más legibles, pues mi vista ya no está tan clara como mi memoria.

La imagen se aclara y ya vemos nítidamente que **ANTONIO** entra al patio del cuartel con sus cosas. De lejos se despide de su papá.

PAPÁ

(O.S.)

Cuídate, hijo.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Sí, papá. No te preocupes.

Sigue caminando por el patio. Ve a muchos soldados: algunos caminando; a lo lejos, otros marchando en conjunto; algunos saliendo o entrando de sus barracas. **ANTONIO** los ve con emoción.

De pronto, **ANTONIO** deja caer sus cosas al suelo y observa algo con sorpresa: **DOS TIPOS (22)** en calzoncillos están colgados por los pies, con la cara roja y siendo golpeados en las espaldas con los sables. Sus rostros reflejan dolor, pero no lloran ni se quejan. Desde sus ojos podemos ver lo que pasó.

56 **EXT - CUARTEL (F.B.) - DÍA**

Desde los ojos de los **DOS TIPOS**. Están con su uniforme de cadete y platicando. Se puede observar que están encubiertos entre muchos cadetes que están en formación, firmes y con la vista de frente. Ellos son los únicos distraídos. **JOAQUÍN ARREDONDO (42)** se acerca a ellos y los sorprende charlando; de inmediato a ellos se les nota miedo.

ARREDONDO hace una señal y entre **CUATRO CADETES (25)** toman a los otros **DOS**.

57 EXT - CUARTEL (F.B.) - DÍA

Entre **LOS CUATRO CADETES** anteriores, le quitan sus uniformes a **LOS DOS** que platicaban, su sable y los dejan en calzoncillos. **ARREDONDO** sólo observa y los demás cadetes pierden su compostura y se burlan.

58 EXT - CUARTEL (F.B.) - DÍA

Vemos atónitos a los cadetes que se burlaban. **ARREDONDO** tiene tomado por los cabellos a **UNO** de los que platicaban y mete su rostro violentamente a una hoya caliente llena de puros chiles. **EL OTRO** está escoltado por los **CUATRO CADETES** que los desvistieron.

ARREDONDO suelta al que tenía y pide al **OTRO**; ante la resistencia de éste, **LOS CUATRO CADETES** lo empujan. Sucede lo mismo con él.

59 EXT - PATIO CUARTEL (F.B.) - DÍA

Mientras están tirados, vemos que les amarran los pies a **LOS DOS** y los cuelgan. **ARREDONDO** sólo observa de nuevo. **DOS CADETES**, toman un sable cada uno y les comienzan a golpear la espalda con su hoja.

ARREDONDO

Para que aprendan, cotorras. Y ay de ustedes que chillen como mariquitas, ¿entienden putitas?

CADETES COLGADOS

Sí, señor...

ARREDONDO se retira y al poco tiempo vemos que llega **ANTONIO** y se detiene a verlos. Se espanta sorprendido, vemos que da la vuelta hacia la salida, voltea de nuevo y toma sus cosas del suelo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Después me enteré que el responsable de lo que vi era el coronel Joaquín Arredondo...

60 EXT - PRUEBA DE TIRO (F.B.) - DÍA

ANTONIO toma su rifle. Entre una fila de **10 JÓVENES**, es notorio que **ANTONIO** es el más chico de edad. Todos tienen su rifle en la mano. El **SARGENTO COLCHERO (50)** camina en frente de ellos y da órdenes que no se oyen pero que vemos se llevan a cabo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Un hombre de armas tomar...

ANTONIO y los demás toman un pañuelo y comienzan a limpiar su arma. **EL SARGENTO** sigue caminando.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

De quien aprendí el arte militar...

A **ANTONIO** se le escapa un tiro frente al **SARGENTO** a quien le vuela su gorra.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Aunque con muchas humillaciones de por medio...

El SARGENTO se le va encima a **ANTONIO** y antes de recibir un golpe se escucha.

ARREDONDO

(O.S.)

¡Alto, sargento!

El SARGENTO a pesar de su molestia, se aparta.

ARREDONDO

(O.S.)

¿Cómo se llama?

ANTONIO con la vista gacha.

ANTONIO (ADOLESCENTE)

Antonio López de Santa Anna.

CONTINÚA

ARREDONDO

Usted está muy niño para ser cadete.

ANTONIO ADOLESCENTE

No, coronel, ya tengo... (DUDA) uhm...
dieciséis años.

Se detiene la imagen.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(V.O.)

¿No tenía quince años cuando entré al
regimiento?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Sí, Giménez, sólo que mentí, para que
no me ninguneara, pero...

Sigue la imagen.

ARREDONDO

Si de veras es muy hombre, míreme de
frente.

ANTONIO levanta la mirada, ve a **ARREDONDO** y la vuelve a
agachar.

ARREDONDO

(CONT'D)

Dígame, jovencito ¿Quiénes le gustan
más? ¿Los machos o las mujeres?

Pausa. **ANTONIO** duda un instante y después responde muy seguro
de sí.

ANTONIO ADOLESCENTE

Los machos, coronel.

EL REGIMIENTO se burla. **ANTONIO** los observa molesto. Arremete
contra un **CADETE (25)**, lo derriba y lo comienza a golpear.
ARREDONDO hace un ademán para detener a **DOS CADETES** que están
a punto de separarlos, observa como **ANTONIO** golpea brutalmente
al **CADETE** quien inútilmente intenta defenderse.

CONTINÚA

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(V.O.)

¿Los machos? ¿Por qué respondió eso?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Pensé que la pregunta tenía doble sentido y que me tacharía de afeminado si me inclinaba por las mujeres.

ARREDONDO finalmente permite que los separen. **CADA CADETE** toma a los **DOS** revoltosos. **ANTONIO** está muy embravecido.

ARREDONDO

A ver, putitas. Ya estuvo bueno de luchar como zorras. (A ANTONIO) 36 horas de arresto. (Al CADETE QUE TIENE TOMADO A ANTONIO) ¡Lléveselo al calabozo! (Al OTRO CADETE) Y en cuanto a usted, lo quiero fuera de mi vista y del regimiento. (Al CADETE QUE LO TIENE TOMADO) ¡Lléveselo!

CADETE GOLPEADO

Pero... Coronel... ¿Por... por qué?

ARREDONDO

Por pendejo, le parece poco. ¡Ya!
¡Lléveselo!

61 **INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA**

SANTA ANNA camina como león enjaulado.

ANTONIO ADOLESCENTE

(PARA SÍ)

No voy a permitir más humillaciones... pediré mi baja. (PAUSA) ¿Pero mis padres? (PAUSA) ¡No, no puedo defraudarlos! Ni él ni nadie impedirán que sea el mejor soldado que la historia recuerde.

62 EXT - CUÁRTEL (F.B.) - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos a **SANTA ANNA** en el cuartel en una prueba de tiro, siendo el mejor.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Lástima por Manuel, al cual superé por fin y para siempre, porque lo cumplí...

63 EXT - PUERTO VERACRUZ - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

SUPER

"INDEPENDENCIA, 1811"

Vemos a **SANTA ANNA** de uniforme dentro de la goleta, se despide de sus **PADRES**, quienes están en la parte baja.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Mi primera oportunidad fue la independencia...

64 EXT - ZONA PANTANOSA - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos que pelea contra **UN INDIO**, lo mata con su espada.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Tuve varias escaramuzas...

65 EXT - RÍO - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos que lo derriban del caballo. **OTRO INDIO** lo intenta ahogar.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

En realidad, nada importante...

66 EXT - BOSQUE - NOCHE (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos que está junto con **OTRO SOLDADO** caminando alertas. De pronto lo hieren con una flecha en el brazo.

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Aunque, por la herida recibida y mi labor en combate...

67 INT - SALÓN - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Lo vemos a **ÉL**, herido del brazo, recibiendo una condecoración por parte del gobernador **DÁVILA (50)**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

El gobernador, José García Dávila, me ascendió a grado de Subteniente de fusileros a mi corta edad...

68 INT - COMEDOR ELEGANTE - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos a **SANTA ANNA (20)** sentado en una mesa larga junto con elegante, donde preside **DÁVILA** e **ISABEL (25)**, su esposa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Eso me abrió muchas puertas, pero para pisar fuerte en sociedad...

69 INT - RECÁMARA ELEGANTE - NOCHE (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos a **SANTA ANNA** haciendo el amor con **ISABEL**, parados contra la pared y con la ropa puesta, revisando la puerta.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Primero hay que hacerse hombre en brazos de una mujer bonita...

70 EXT - CAMPO ABIERTO - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos que **SANTA ANNA**, con su espada en el aire, dirige a los soldados a disparar a un **EJÉRCITO MESTIZO** armado con machetes.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Aunque en la guerra de independencia, debí hacer tripas corazón...

71 EXT - CAMPO ABIERTO - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Los **MISMOS MESTIZOS** que se lanzaron al ataque, están muertos esparcidos en la llanura.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Y matar a gente valiente, que no
luchaba por un puesto sino por
hambre.

72 EXT - CALLE CIUDAD DE MÉXICO - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos la entrada elegante del Ejército Trigarante, con **AGUSTÍN DE ITURBIDE (38)** al frente de la comitiva, hay muchos soldados y vemos a **SANTA ANNA (27)** dentro de los últimos soldados.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Por eso, en el país donde me tocó
vivir, no se prestaba para que fuera
un hombre de ideas fijas.

73 INT - DESPACHO - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

ITURBIDE firma junto con **JUAN O'DONOJÚ (59)** los Tratados de Córdoba.

SUPER

"AGUSTÍN DE ITURBIDE Y JUAN O'DONOJÚ"

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Quien me acuse de no haber guardado
lealtades..

74 INT - DESPACHO - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENEZ)

Vemos a **SANTA ANNA (29)** firmando el Plan de Casa Mata.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Debe tomar en cuenta que en mis
tiempos..

75 EXT - PUERTO DE VERACRUZ - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENEZ)

SANTA ANNA arenga a su ejército y los enardece.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Todos éramos fieles al partido de los cambios.

76 EXT - CUARTEL DE PADILLA - DÍA (COLLAGE DE IMÁGENES)

Vemos que ejecutan a **ITURBIDE (41)**.

77 EXT - CALLE - DÍA

GIMÉNEZ camina por la calle, hacia la casa de **ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA**.

78 EXT - PATIO CASA - DÍA

Llega **GIMÉNEZ** a la casa y toca la puerta. Abre **DOLORES**.

79 INT - SALA CASA - DÍA

GIMÉNEZ se asoma hacia arriba de la escalera.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

General, ¿está listo?

80 INT - BERLINA - DÍA

Vemos a **GIMÉNEZ** y **SANTA ANNA** sentados dentro de la berlina.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No suelo decirlo, pero gracias Giménez.

GIMÉNEZ sonríe.

81 EXT - VILLA - DÍA

SANTA ANNA está asombrado porque hay mucha gente en la Basílica de Guadalupe. **GIMÉNEZ** le ayuda a hacerse paso dentro de la basílica.

82 INT - BASÍLICA - DÍA

SANTA ANNA está hincado ante la imagen de la Virgen de Guadalupe, mientras que por atrás hay mucho escándalo de la gente.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Virgencita de Guadalupe. Te pido perdón a ti y a Agustín. Ahora veo el error que cometí. La nación no estaba lista para ser una federación, ni creo que lo esté. Lo mejor hubiera sido que su imperio perdurase.

La multitud quiere estar cerca de la virgen de Guadalupe. De pronto un **NIÑO (6)** curioso, al verlo sin una pierna, pregunta a su padre.

NIÑO

¿Quién es ese viejito?

PADRE NIÑO

Ah, mira quién está aquí. Hijo, así de cojo como lo ves, es el que vendió la mitad de México.

Los más cercanos al **PADRE DEL NIÑO (30)**, escuchan y uno de ellos grita.

DESCONOCIDO 1

(O.S.)

¡Es cierto! ¡Es el cojo!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Señor, yo creo que tendremos que retirarnos.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Está bien, Giménez. (Hacia la imagen de la Virgen) Por favor, olvida mis traiciones y ten misericordia de un simple pecador.

GIMÉNEZ levanta como puede a **SANTA ANNA** y comienzan a abrirse paso entre la gente, quienes intentan acercarse para tocar a **SANTA ANNA**, algunos lo jalonean, otros lo insultan.

VOCES

(O.S.)

¡Viva el héroe del Pánuco! ¡Traidor!
¡Canalla!

Llegan como pueden a la puerta de salida de la basílica, donde sigue habiendo mucha gente.

83 **EXT - VILLA - DÍA**

Hay mucha gente también afuera. Se siguen escuchando los insultos o vítores de la gente.

VOCES

(O.S.)

¡Alteza Serenísima, no lo olvidamos!
¡Vende patrias! ¡Devuelve lo que te robaste!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No les haga caso, general.

SANTA ANNA observa a la turbamulta acercándose a él, se siente mareado.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Giménez, no me siento bien.

84 **EXT - PUERTO DE VERACRUZ (F.B.) - DÍA**

SUPER

"GUERRA DE LOS PASTELES, 1838"

Observamos como **SANTA ANNA (44)**, con sus dos piernas, está montado en un caballo y en combate, levanta su espada y está rodeado de soldados, entre ellos **GIMÉNEZ (41)**. Van en dirección al muelle, donde se observan barcos con cañones y banderas francesas.

85 EXT - VILLA - DÍA

SANTA ANNA sigue mareado, ve el rayo de sol.

86 EXT - PUERTO DE VERACRUZ (F.B.) - DÍA

SANTA ANNA, desde su caballo, ve el rayo de sol y observa como los cañones lanzan su artillería, observa las bombas caer.

87 EXT - VILLA - DÍA

A pesar de los esfuerzos de **GIMÉNEZ** por abrirse paso junto con **SANTA ANNA**, la gente los empuja y los manda al suelo.

88 EXT - PUERTO DE VERACRUZ (F.B.) - DÍA

Uno de los cañones tira a **SANTA ANNA** de su caballo.

89 EXT - VILLA - DÍA

Desde el suelo.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

General...

90 EXT - PUERTO DE VERACRUZ (F.B.) - DÍA

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

...¿se encuentra bien?

91 EXT - VILLA - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Giménez...

92 EXT - PUERTO DE VERACRUZ (F.B.) - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

...me duele la pierna.

Vemos que **SANTA ANNA** ya no tiene su pierna izquierda y está en un charco de sangre junto con **GIMÉNEZ** quien perdió su brazo derecho.

93 INT - CASA - TARDE

DOLORES abre la puerta. Entra *GIMÉNEZ* cargando como puede a *SANTA ANNA*, quien está en shock.

DOLORES TOSTA

¿Qué pasó? ¡Giménez, dime qué pasó!

GIMÉNEZ sigue su camino y sube las escaleras sin prestarle atención, junto con *SANTA ANNA*.

94 INT - PASILLO RECÁMARAS - NOCHE

El *DOCTOR HAY (50)*, habla con *DOLORES* y *GIMÉNEZ* en el pasillo que da a las recámaras.

DR. HAY

Las cataratas en los ojos son irreversibles. Es seguro que quedará ciego paulatinamente.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No se preocupe por eso, siempre seré su lazarillo.

DOLORES, serena, observa con desprecio a *GIMÉNEZ*.

DR. HAY

Eso no será necesario. Tiene hipobulia. Es decir, pasa de la euforia al desgano abruptamente. Es mejor que se quedé siempre en casa y que no tenga impresiones fuertes.

DOLORES y *GIMÉNEZ* intercambian miradas.

DR. HAY

(CONT'D)

Aquí está su receta. Tampoco se preocupen de más, recuerden que el tiempo no pasa de en balde y esto puede considerarse normal. Con su permiso, me retiro.

CONTINÚA

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Lo acompaño, doctor, también debo irme.

GIMÉNEZ se retira junto con el **DOCTOR HAY**. **DOLORES** tranquila, los observa ir y luego, por el hueco de la puerta de la recámara, observa como **SANTA ANNA** descansa.

95 **INT - SALA - NOCHE**

DOLORES está sentada en la sala. Ve la receta del doctor dice: "Polvos de ipecacuana, para calmar estados de exaltación. Peyotl para levantar el ánimo. No abusar de su consumo, sólo en casos muy necesarios". Se levanta y busca en cajones de los muebles.

96 **INT - BAÑO - NOCHE**

DOLORES busca en cajones dentro del baño.

DOLORES TOSTA

(PARA SÍ)

¿Dónde habré dejado el peyotl?

97 **INT - COCINA - NOCHE**

DOLORES busca en más cajones.

98 **INT - RECÁMARA - NOCHE**

SANTA ANNA sigue dormido, **DOLORES** busca dónde puede.

DOLORES TOSTA

(PARA SÍ)

Estoy segura que traje de Colombia...
(pausa) ¡Sí, claro, de Colombia...!

99 **INT - CASA - NOCHE**

DOLORES baja las escaleras y va directamente a una puerta, cercana a la sala. Hay una mesa cerca con una lámpara. Abre la puerta.

100 INT - SÓTANO - NOCHE

DOLORES baja con lámpara en mano al sótano. Hay muchas cajas. Empieza a moverlas y abrirlas buscando el peyotl. De una, saca una bolsa con una planta dentro.

DOLORES TOSTA

(PARA SÍ)

¡Lo sabía!

DOLORES comienza a retirarse y entre todas las cosas, alcanza a ver una caja fuerte. La ilumina y cambia su semblante.

101 EXT - CAMPO (F.B.) - DÍA

Vemos a **SANTA ANNA (30)**, con sus patillas distintivas, camina contento por plantaciones de caña, donde trabaja mucha gente.

102 EXT - GRANJA (F.B.) - DÍA

Vemos a **SANTA ANNA** pasar contento cerca de un ganado bovino.

103 INT - PALENQUE (F.B.) - NOCHE

Vemos a **SANTA ANNA** muy alegre sentado en un palenque y apostando al por mayor en los gallos. A lo lejos saluda a **JUAN MANUEL GARCÍA (50)**.

104 EXT - HORIZONTE (F.B.) - DÍA

Vemos a **SANTA ANNA** en un caballo y mirando al horizonte sonriendo.

105 INT - CASA MANGA DE CLAVO (F.B.) - DÍA

Vemos a **SANTA ANNA** caminar por cada rincón de la gran casa de Manga de Clavo. Cada vez, su aspecto se torna más melancólico por la soledad con la que vive. Pasa por la sala y observa que está sentado **JUAN MANUEL GARCÍA**.

ANTONIO (ADULTO)

Hola, señor García.

JUAN MANUEL GARCÍA

Hola. Disculpe por haber venido sin avisar...

ANTONIO (ADULTO)

No se preocupe, pero ¿qué lo ha traído por aquí?

JUAN MANUEL GARCÍA

Ah, pues quería invitarlo...

106 INT - CASA GARCÍA (F.B.) - NOCHE

Vemos que una **CRIADA** abre la puerta y es **SANTA ANNA** vestido muy elegante. Lo recibe **JUAN MANUEL GARCÍA**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Ojalá el amor fuera tan puro como creen los simples.

Vemos que **JUAN MANUEL GARCÍA** le presenta a toda su familia como en hilera, primero su **ESPOSA**, a quien le besa la mano.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Tiene un sabor agridulce y perverso...

Saluda a **UNO** de los hijos varones.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

La inclinación de los hombres maduros...

Saluda a **OTRO** de sus hijos varones.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Por las jóvenes tiernas...

Finalmente, cambiando el semblante, enamorado, saluda a **MARÍA INÉS DE LA PAZ (14)**, besándole la mano.

107 EXT - IGLESIA (F.B.) - DÍA

Vemos que salen matrimoniados **SANTA ANNA** y **MARÍA INÉS**, los invitados alrededor, en la salida de la iglesia.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, V.O.)

Pero gracias a Dios, el matrimonio santifica toda pasión malsana.

108 INT - ESTUDIO - DÍA

GIMÉNEZ entra al estudio y observa que las vitrinas dónde había trajes están vacías. Sale.

109 INT - RECÁMARA - DÍA

GIMÉNEZ llega con **SANTA ANNA**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Te mandé por los trajes, ¿dónde están?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No estaban en su estudio.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(PARA SÍ)

¡Canija! (A MANUEL) Dolores los ha de haber puesto en el sótano, con las cajas que trajimos de Turbaco.

110 INT - SÓTANO - DÍA

GIMÉNEZ abre las cajas que están ahí. Observa la caja fuerte, pero no le presta tanta atención. Sigue buscando algo, pero parece no encontrarlo. **DOLORES** se asoma desde arriba, de la puerta.

DOLORES TOSTA

¿Se le perdió algo?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No, precisamente. Ando buscando los trajes del general.

CONTINÚA

DOLORES TOSTA

(SERENA)

¡Ah, eso!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿Usted sabe dónde están?

DOLORES TOSTA

Claro que sé. Los vendí.

111 INT - RECÁMARA - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Que hizo qué la desgraciada!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Vendió sus trajes, general.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Incluso...?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Vendió todos, mi general.

Pausa. **SANTA ANNA** voltea su rostro hacia la ventana.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Giménez, retírese. Sin esos trajes, usted no tiene nada que hacer aquí.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pero, general...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Le he dicho que se vaya!

GIMÉNEZ muy a su pesar se retira.

112 INT - SALA CASA GIMÉNEZ - NOCHE

El aspecto de la casa es humilde. **GIMÉNEZ** está sentado.

113 INT - RECÁMARA (F.B. 111) - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sin esos trajes, usted no tiene nada que hacer aquí.

114 INT - SALA CASA GIMÉNEZ - NOCHE

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Claro, los trajes!

115 INT - RECÁMARA GIMÉNEZ - NOCHE

GIMÉNEZ busca en su ropero y saca algunos viejos trajes de militar. Los pone en una mesa. Va a un cajón y saca una caja. Se sienta cerca de la mesa, abre la caja: hay hilos, charreteras doradas. Teje los trajes, pone las charreteras con canelones y le hace unos cuántos bordados dorados de filigrana, parecidos a los trajes de Santa Anna. Cuando termina uno.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Por fin!

116 INT - SALÓN (F.B.) - NOCHE

Hay mucha gente bien vestida y algunos indígenas, con ropa muy modesta sirviendo copas.

MANUEL EMBIDES

(O.S.)

¡Por fin, señores!

Vemos que **MANUEL EMBIDES (40)** entra al salón junto con **VICENTE GUERRERO (46)** y **SANTA ANNA**, quien va acompañado por una pequeña escolta de soldados.

MANUEL EMBIDES

(CONT'D)

La independencia nos ha hecho justicia ¡Guerrero es presidente!

MANUEL EMBIDES levanta el brazo de Guerrero y la multitud vitorea y aplaude.

CONTINÚA

VICENTE GUERRERO

¡Gracias a todos! Pero debo agradecer
aún más a quien hizo esto posible.
¡Gracias, Santa Anna!

VICENTE GUERRERO levanta el brazo de **SANTA ANNA**, mientras la
multitud aplaude más fuerte y realiza mayor estruendo.

ANTONIO (ADULTO)

¡Gracias a todos, por su valioso
apoyo! Esta victoria es de todos.

Entre la multitud, reluce la presencia humilde de **BENITO
JUÁREZ (20)**, quien trae una charola.

BENITO JUÁREZ

Sí, felicitaciones...

SANTA ANNA, **EMBIDES** y **GUERRERO**, aunque tranquilos se
desconciertan.

BENITO JUÁREZ

(O.S.)

Lamentable que hayan derrotado a
Gómez Pedraza por las armas y no como
lo manda la constitución...

VICENTE GUERRERO

(a Embides)

¿Qué es esto? ¿Quién es? ¿Cómo se
atreve?

BENITO JUÁREZ

(O.S.)

Lástima por el general Guerrero y su
valía que esté rodeado de buitres...

MANUEL EMBIDES

(a ambos)

Es un indio que está bajo mi tutela,
estudiante de leyes. Ahorita mismo lo
hago sacar.

MANUEL EMBIDES le hace la señal a unos soldados de que vayan
por **JUÁREZ**.

CONTINÚA

BENITO JUÁREZ

Como Santa Anna, quien precisamente pondrá en duda la legitimidad de su gobierno.

Los soldados toman por el brazo a **JUÁREZ, SANTA ANNA** sin dejar de reír nerviosamente, hace una señal a los soldados para que lo suelten.

ANTONIO (ADULTO)

Joven, ¿cuál es su nombre?

BENITO JUÁREZ

Benito Juárez, para servirle

ANTONIO (ADULTO)

Mire...

BENITO JUÁREZ

Licenciado.

ANTONIO (ADULTO)

Mire, licenciado Juárez. He arriesgado la vida por defender la Constitución. Si violamos la Carta Magna fue precisamente para hacerla cumplir.

BENITO JUÁREZ

La manera de hacerla cumplir era dejar a Gómez Pedraza gobernar, así son las leyes. Ahora, roto el marco legal, cualquiera tiene pretexto para actuar fuera de la Constitución.

Se nota la molestia de **SANTA ANNA. EMBIDES** vuelve a dar la señal para que lo saquen. Pasan cerca de ellos. **SANTA ANNA** los detiene, saca un billete de su bolsa y se lo pone en la levita de **JUÁREZ**.

ANTONIO (ADULTO)

Tenga, para que pueda ir a la escuela con zapatos.

Sacan a **JUÁREZ**. **SANTA ANNA** acerca a uno de sus soldados y le dice en la oreja.

ANTONIO (ADULTO)

Qué indio tan terco, y cuánto respeto le tiene a su mugrosa ley. Es lo malo de educar a la gente que nació descalza.

El **SOLDADO** se ríe y **SANTA ANNA** vuelve con **EMBIDES** y **GUERRERO**.

117 **EXT - RESTAURANTE - DÍA**

DOLORES está sentada en una de las mesas, tomando café. Se nota algo nerviosa.

118 **INT - RECÁMARA - DÍA**

SANTA ANNA recostado en la recámara.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(GRITANDO)

¡Loló...!

119 **EXT - CASA GIMÉNEZ - DÍA**

Sale **GIMÉNEZ** de su casa, parece una vecindad. Carga uno de los trajes, envuelto. Saluda a una de las vecinas.

120 **EXT - RESTAURANTE - DÍA**

Llega el **DOCTOR FICHET (60)**, un señor muy endeble, ojos claros, ojeroso, barba larga, canoso, lleva un maletín de cuero marrón y un sombrero de hongo negro. Le da la mano a **DOLORES**.

121 **INT - RECÁMARA - DÍA**

Ya levantado, **SANTA ANNA** camina con dificultad hacia la puerta. Sale.

122 **EXT - CALLE DE VERGARA - DÍA**

GIMÉNEZ camina por la calle, alegre y cargando el traje.

123 EXT - RESTAURANTE - DÍA

Vemos que el **DOCTOR FICHET** ya está sentado junto con **DOLORES**.

DOLORES TOSTA

Me dijeron que usted era el único que
me puede ayudar.

124 INT - BAÑO - DÍA

SANTA ANNA se observa con dificultad en el espejo. Se ve demacrado.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(**AL ESPEJO**)

Entiéndelo, Antonio, la guerra ya
terminó para ti...

125 INT - SALA - DÍA

SANTA ANNA recorre la casa con dificultad.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Dolores, ¿dónde estás?!

Va hacia la puerta de entrada, ve que hay una carta, va por un badil de la chimenea y, sin agacharse, recoge la carta.
Remitente: Manuel Escandón. La abre y trae un cheque. Escucha que tocan, va a abrir.

126 EXT - PATIO CASA - DÍA

GIMÉNEZ viene por la calle y a lo lejos observa que **DOS EXTRAÑOS (20)**, entran a la casa. Apresura el paso inmediatamente.

127 INT - SALA CASA - DÍA

Los **DOS EXTRAÑOS** se sientan en la sala junto con **SANTA ANNA**.

EXTRAÑO 1

Como le dijimos, el general Díaz está planeando una insurrección contra el gobierno de Lerdo.

CONTINÚA

EXTRAÑO 2

A parte de él, no hay otro general con trayectoria y valía como usted, por eso hemos venido en su búsqueda.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Gracias a Dios todavía quedan hombres. ¿En qué les puedo ayudar?

EXTRAÑO 1

Pues tenemos armamento dispuesto para usted...

EXTRAÑO2

(SACANDO UN PAPEL)

Sólo tiene que firmar aquí...

En eso tocan la puerta.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Disculpe que abuse de su amabilidad, pero ¿alguno de ustedes podría abrir la puerta?

EXTRAÑO 2

¡Por supuesto!

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Deme el papel. Mientras lo firmo.

Se levanta el **EXTRAÑO 2**, le da el papel y abre la puerta. Es **GIMÉNEZ. LOS DOS EXTRAÑOS** se quedan mirando el uno al otro.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Hola, general.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(DISPUESTO A FIRMAR)

¡Giménez! En buen momento llega. La patria nos necesita.

128 EXT - PATIO CASA - DÍA

Vemos que los **DOS EXTRAÑOS** salen de la casa y **GIMÉNEZ** cierra la puerta.

129 INT - CASA - DÍA

GIMÉNEZ está cerca de la puerta, **SANTA ANNA** está sentado.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No vuelva a abrirle a extraños.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Siempre que mi país me necesite, le abriré a quien se me dé la gana.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pero ahorita su país no lo necesita.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Y el levantamiento de Porfirio? ¿Vas a decirme que es mentira?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿Cómo se enteró?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Esos muchachitos me lo dijeron.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Esos... eran unos estafadores, señor.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Y el papel para enlistarme?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿No lo leyó, general? Eran pagarés por medio millón de pesos.

SANTA ANNA se queda callado por un momento, desilusionado.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Maldita sea! Pensé que me estaba enlistando a una buena causa...

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Olvide a esos bellacos, traigo algo que le levantará el ánimo.

CONTINÚA

GIMÉNEZ recoge del sofá el traje que traía cargando y se lo muestra a **SANTA ANNA**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No veo bien, Giménez.

Conforme se acerca **GIMÉNEZ** a **SANTA ANNA**, éste ve más claro.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

¡Mi traje!

130 **EXT - PARQUE - TARDE**

GIMÉNEZ y **SANTA ANNA** están sentados en una banca. **SANTA ANNA** da de comer a algunas palomas.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿Le gustó su sorpresa?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí. Aunque con Dolores quien sabe cuánto me dure.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Quisiera hacer más por usted, lo sabe, pero mis posibilidades me lo impiden.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No te preocupes por mí, Giménez, ya has hecho mucho.

Pausa.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

¿Me acompañas?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Por supuesto, señor.

GIMÉNEZ levanta como puede a **SANTA ANNA** y lo lleva, caminan.

131 EXT - TIENDA - TARDE

GIMÉNEZ y **SANTA ANNA** están parados afuera de la tienda.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿Está seguro que es aquí?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Claro, dónde más!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Discúlpeme, señor, no quiero desilusionarlo, pero el lugar es muy elegante y no traigo dinero

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No te preocupes, hombre, yo invito.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pero, ¿cómo? Si no es indiscreción.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Muchas preguntas, Giménez. Sólo le diré que tengo mi guardadito. Vamos a entrar.

SANTA ANNA le guiña el ojo y **GIMÉNEZ** lo ayuda a andar, entran.

132 INT - TIENDA - TARDE

GIMÉNEZ y **SANTA ANNA** compran: perfumes, puros, relojes, pulseras, entran a comer a un restaurante. **GIMÉNEZ** se sorprende siempre que paga **SANTA ANNA**, mientras éste se encuentra contento.

133 INT - CASA - TARDE

Llegan **GIMÉNEZ** y **SANTA ANNA**. En uno de los cajones guardan las cosas que compraron, toman los puros y se van a su estudio.

134 EXT - PATIO CASA - NOCHE

DOLORES trae una bolsa y llega a la casa. Abre.

135 INT - CASA - NOCHE

DOLORES entra y escucha en el estudio las risas y las voces de **GIMÉNEZ** y **SANTA ANNA**. Va hacia uno de los cajones y mete la bolsa. Sin querer tira las cosas ahí dentro y se percata de un perfume de lavanda inglesa. Se molesta y se lo guarda en el escote.

136 INT - ESTUDIO - NOCHE

SANTA ANNA y **GIMÉNEZ** están riendo y fumando puros. Entra sigilosamente **DOLORES**, **SANTA ANNA** no se da cuenta.

DOLORES TOSTA

(IRÓNICA)

¿Interrumpo?

SANTA ANNA inmediatamente suelta el puro y lo pone en el cenicero. **GIMÉNEZ** se queda desconcertado.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¿De dónde sacas para estos lujos?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Es un regalo de Giménez. ¿Verdad que tú me los trajiste, Manuel?

GIMÉNEZ se ahoga con el humo, asiente con la cabeza y una sonrisa nerviosa.

DOLORES TOSTA

¿Y esto también te lo regaló Giménez?

Saca de su escote la botella del perfume de lavanda inglesa.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¡Tengo que hacer milagros para estirar el gasto y tú dándote una vida de rey! A ver, ¿por qué no contratas a alguien para que te limpie los meados?

CONTINÚA

GIMÉNEZ intenta escabullirse.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¡Alto ahí! ¡Qué también con usted tengo cuentas pendientes!

GIMÉNEZ se vuelve a sentar.

DOLORES TOSTA

(CONT'D, A GIMÉNEZ)

Ya estuvo suave de esquilmar a mi esposo.

GIMÉNEZ se molesta y la ve con enojo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Con Giménez no te metas, él es mi mejor amigo.

DOLORES TOSTA

¿Amigo? Este infeliz sólo quiere sacar tajada en tu testamento, mientras tanto se conforma con las migajas que le dejas caer.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No te voy a permitir...

DOLORES TOSTA

Gracias a Dios nada más tiene una mano, que si tuviera dos...

Cuando **GIMÉNEZ** se levanta dispuesto a defenderse, **SANTA ANNA** lo impide tomándolo del brazo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Ya estuvo bien! El dinero salió de los hijos de Escandón. Me dan una pensión como agradecimiento a las concesiones que le di a su padre en el 52, en mi último gobierno.

DOLORES TOSTA

¿De cuánto es la pensión?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Quinientos pesos.

DOLORES TOSTA

Muy bien, a partir de mañana me das una carta poder para cobrarlo al banco. Sino te enviaré a un asilo, ¿entendido?

Sale. **SANTA ANNA** comienza a llorar.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Discúlpeme, señor, por no hacer nada...

SANTA ANNA sigue llorando, no contesta.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D)

De verdad, lo siento. Me retiro.

SANTA ANNA sigue sentado llorando mientras **GIMÉNEZ** se despide, le besa la mano y se va.

137 **INT - SALA - NOCHE**

DOLORES sentada, ve a **GIMÉNEZ** salir del estudio, lo ve caminar hacia la puerta. **GIMÉNEZ** se dispone a salir dando la espalda a **DOLORES**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CASI EN SUSURRO)

Es un monstruo.

DOLORES TOSTA

¿Qué, disculpe?

GIMÉNEZ se voltea a **DOLORES**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Es un monstruo

CONTINÚA

DOLORES TOSTA

Seré lo que sea, pero Antonio es mi esposo y siempre haré lo que crea conveniente. Usted oyó al doctor, ya no se puede valer por él mismo.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Sí, cómo no.

DOLORES TOSTA

Sí. Y me importa poco lo que piense.

GIMÉNEZ abre la puerta y comienza a irse.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

Usted le hace más mal a mi marido, por eso ya no lo quiero tanto en mi casa. Preferiría que no viniera jamás, pero para que vea que no soy un monstruo, sólo le permitiré entrar en la tarde, de 5 a 8, no más, ¿escuchó?

GIMÉNEZ la escucha desde la puerta y se retira.

138 INT - ESTUDIO - DÍAS / CARTAS

SUPER

"INDEPENDENCIA DE TEXAS, 1835"

Se intercalarán imágenes de cartas enviadas. Vemos **SANTA ANNA** sentado, impávido, relata. **GIMÉNEZ** está escribiendo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Un tal diputado Cortázar, dice:

139 INT - CÁMARA DE DIPUTADOS (F.B.) - DÍA

DIPUTADO CORTÁZAR

La cámara le aconseja, al honorable presidente, suspender la expedición a Texas y vender la provincia a los Estados Unidos, para ahorrarle gastos a la nación y sufrimientos al pueblo.

Se levanta **SANTA ANNA** abruptamente.

140 INT - ESTUDIO - DÍAS / CARTAS

SANTA ANNA levantado de su silla.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sépalo, señor diputado, sépanlo todo los vendepatrias, he de fijar la frontera con Estados Unidos junto a la boca de mis cañones.

Imagen de cartas enviadas y escritas por **GIMÉNEZ**, pasan los días.

141 EXT - ÁLAMO (F.B.) - DÍA

SUPER

"BATALLA DEL ÁLAMO, 1836"

Se ve a **SANTA ANNA** encabezando la batalla en el fuerte del Álamo. Los cañones golpean la muralla.

142 INT - ESTUDIO - DÍAS / CARTAS

Se ve a **GIMÉNEZ** escribiendo cartas. **SANTA ANNA** dictando con la mirada fija.

143 EXT - ÁLAMO (F.B.) - DÍA

Se ve a **SANTA ANNA** festejando dentro del fuerte del Álamo, con muchos cadáveres tirados en el suelo.

144 INT - ESTUDIO - DÍAS / CARTAS

Pasan los días, **GIMÉNEZ** redacta las cartas, **SANTA ANNA** dicta.

145 INT - CAMPAMENTO (F.B.) - NOCHE

SANTA ANNA con otros generales. En un mapa y con figuras de cuadrillas de soldado, se ve como se dividen en el mapa.

146 EXT - BOSQUE (F.B.) - MADRUGADA

Con niebla, entre los árboles los generales, incluyendo **SANTA ANNA**, se abrazan, se suben a su caballo y, con sus respectivos elementos, se marchan hacia distintos puntos.

147 INT - ESTUDIO - DÍAS / CARTAS

GIMÉNEZ escribe, **SANTA ANNA** dicta.

148 EXT - CAMPO ABIERTO (F.B.) - MADRUGADA

SUPER

"BATALLA DE SAN JACINTO, 1836"

Se ve el campamento de Santa Anna, con fogatas casi apagadas y algunos soldados texanos a su alrededor haciendo maniobras e ataque.

Se ve que los texanos atacan el campamento, los soldados mexicanos apenas despiertan algunos mueren, otros logran defenderse.

149 INT - CASA DE CAMPAÑA (F.B.) - MADRUGADA

Se ve que **SANTA ANNA** se despierta.

150 INT - ESTUDIO - DÍAS / CARTAS

SANTA ANNA se levanta de su silla, viendo para todos lados **GIMÉNEZ** lo observa.

151 INT - CASA DE CAMPAÑA (F.B.) - MADRUGADA

SANTA ANNA busca su espada, la encuentra, cuando está a punto de tomarla, le pegan con un fusil en la sien y se detiene.

152 INT - ESTUDIO - DÍA

SANTA ANNA cae desfallecido, lo alcanza a tomar **GIMÉNEZ**.

153 INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA

SANTA ANNA, se ve muy maltratado, está encadenado con los ojos cerrados. Los abre.

154 INT - RECÁMARA - DÍA

SANTA ANNA abre los ojos. Está sudando. Los vuelve a cerrar.

155 INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA

Alguien abre la puerta, la luz deslumbra a **SANTA ANNA**, sólo ve una silueta.

156 INT - CASA - DÍA

SANTA ANNA está sentado en una silla.

157 INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA

SAM HOUSTON

Oh, general, How are you?

SUPER:

"Oh, general, ¿cómo está?"

158 INT - CASA - DÍA

Hay una cazuela con agua hirviente sobre una hornilla encendida.

159 INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA

La silueta de **SAM HOUSTON (43)** prende un cigarrillo. Se ve el humo.

SAM HOUSTON

Take it!

SUPER:

"¡Tómelo!"

Se ve que la silueta le da algo, **SANTA ANNA** lo toma. Es un cigarrillo de marihuana.

CONTINÚA

SAM HOUSTON

Smoke and relax, general. After that,
you will want to talk to me.

SUPER:

"Fume y relájese, general. Después de
eso, querrá hablar conmigo"

160 INT - CASA - DÍA

Vemos que el **DOCTOR FICHET** avienta unos polvos hacia el agua
hirviente, hay más vapor.

161 INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA

SANTA ANNA comienza a fumar.

ANTONIO (ADULTO)

No le entiendo, ni madres...

162 INT - CASA - DÍA

Vemos a **SANTA ANNA** ensimismado.

DR. FICHET

(O.S.)

Ya puede preguntarle lo que sea.

163 INT - CALABOZO (F.B.) - DÍA

La silueta de SAM **HOUSTON** le da unos papeles.

ANTONIO (ADULTO)

Pero no crea que con esto ya me tiene
y claudicaré...

Le avienta los papeles y el humo.

164 INT - CASA - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Jamás firmaré la independencia de
Texas...

CONTINÚA

El **DOCTOR FICHET** vuelve a lanzar los polvos y aumenta el vapor.

165 INT - CASA GIMÉNEZ - TARDE

Vemos unas manecillas de reloj, indican 4:25. El segundero detiene su curso intermitentemente, aunque a simple vista parece que su curso es normal.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(O.S.)

¿Dónde lo dejé?

166 INT - COCINA - TARDE

DOLORES guarda la hornilla y los recipientes que ocupó para Santa Anna.

167 INT - RECÁMARA GIMÉNEZ - TARDE

GIMÉNEZ sigue buscando su sombrero.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Maldita sea! Ya es tarde.

Encuentra su sombrero debajo de la cama.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Ahí estás!

168 INT - CASA - TARDE

Vemos que el reloj marca las 3:55. **SANTA ANNA** está sentado en la misma silla y posición de la anterior.

DR. FICHET

(O.S.)

Debe tener paciencia.

DOLORES TOSTA

Sí, pero yo no puedo tener paciencia.

DR. FICHET

Téngala, y verá que la próxima vez
tendremos mejor suerte.

Pausa.

DR. FICHET

(CONT'D)

Bueno, con su permiso, me retiro.

DOLORES TOSTA

Lo acompaño.

Van hacia la puerta de salida. La abren

169 EXT - PATIO CASA - TARDE

GIMÉNEZ está a punto de tocar, cuando abren la puerta.

DOLORES TOSTA

¡Giménez...!

Pausa ante el desconcierto de todos.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¿En qué quedamos?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Usted me dijo claramente...

DOLORES TOSTA

...claramente que llegara a las 5.
Bueno, al rato lo discutiremos.

Mientras **GIMÉNEZ** se asoma dentro de la casa y observa en el
reloj son las 4:00, el **DOCTOR FICHET** y **DOLORES** disponen a
irse.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿La señora no nos va a presentar?

DOLORES TOSTA

(con molestia)

Wolfgang Fichet, el doctor que ahora atiende a mi esposo. Manuel Giménez, el secretario de mi marido.

El **DOCTOR FICHET** y **GIMÉNEZ** se dan la mano.

170 **INT - CASA - TARDE**

GIMÉNEZ desconcertado al ver a **SANTA ANNA**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Esto no me da buena espina.

171 **EXT - PATIO CASA - DÍA**

GIMÉNEZ fuma un habano discretamente y observa por una ventana lo que le hacen a **SANTA ANNA**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(PARA SÍ)

Ya se me hacía extraño que cambiara así de pronto al Doctor Hay...

172 **INT - CASA - DÍA**

SANTA ANNA está sentado en la silla, el agua hirviendo y con mucho vapor. **DOLORES** se acerca y le da una andanada de bofetadas, ante un atónito **DOCTOR FICHET**.

DOLORES TOSTA

¿Vas a quedarte así toda la vida?

SANTA ANNA no reacciona a las cachetadas.

173 **EXT - PATIO CASA - DÍA**

GIMÉNEZ sigue observando y a pesar de la sorpresa y del dolor que siente al ver como **DOLORES** golpea a **SANTA ANNA**, no hace ningún ruido.

DOLORES TOSTA

(CONT'D, O.S.)

Contesta, imbécil, no te quedes
pasmado...

174 INT - CASA - DÍA

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¡Tú sabes cuál es la combinación de
la caja fuerte!

175 EXT - PATIO CASA - DÍA

GIMÉNEZ recuerda la caja fuerte.

176 INT - SOTANO (F.B. 110) - DÍA

Es cuando **GIMÉNEZ** abre las cajas que están ahí y observa la
caja fuerte sin prestarle tanta atención.

177 EXT - PATIO CASA - DÍA

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(PARA SÍ)

¿Por qué la vieja bruja querrá la
combinación?

178 INT - CASA - DÍA

DOLORES voltea hacia el **DOCTOR FICHET**.

DOLORES TOSTA

Usted tiene la culpa. Se le pasó la
mano con el fluido magnético.

DR. FICHET

Se equivoca, mi tratamiento fue un
éxito. Le hemos arrancado todos sus
secretos.

DOLORES TOSTA

Sí, todos, menos el único que me
interesa.

CONTINÚA

DR. FICHET

Tal vez ignore la combinación. Un sonámbulo no puede mentir.

DOLORES TOSTA

Mi marido mintió toda su vida y lo sigue haciendo, aunque esté dormido. Es tan egoísta que se quiere llevar el secreto a la tumba.

DR. FICHET

Yo en su lugar volaría la caja con explosivos.

179 EXT - PATIO CASA - DÍA

DOLORES TOSTA

(O.S.)

Los documentos que hay adentro se podrían quemar y son muy valiosos. No voy a correr el riesgo.

GIMÉNEZ se sorprende.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(PARA SÍ)

Con que es eso...

180 INT - CASA - DÍA

DR. FICHET

Si no es indiscreción, señora, ¿qué clase de documentos son?

DOLORES TOSTA

Eso no es asunto de su incumbencia, doctor. Límitese a cumplir con su trabajo y haga menos preguntas.

El **DOCTOR FICHET** lanza nuevos polvos, algunos líquidos, el vapor aumenta y cuando **DOLORES** se dispone a sólo observar, escucha un ruido afuera.

181 EXT - PATIO CASA - DÍA

GIMÉNEZ se ahoga y tose. Como puede, observa desde la ventana que **DOLORES** se acerca a la ventana y que el **DOCTOR FICHET** se dispone a salir. **GIMÉNEZ** se tapa la boca y busca donde esconderse.

Sale el **DOCTOR FICHET** y examina el patio. No ve nada. Pasa cerca de un arbusto donde se encuentra **GIMÉNEZ**, pero no lo ve. Se regresa a la casa.

A rastras, **GIMÉNEZ** se va.

182 INT - ESTUDIO - TARDE

GIMÉNEZ está escribiendo frente a **SANTA ANNA**, quien no reacciona con nada.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No se preocupe, general. La sacaré de ésta muy pronto.

Entra **DOLORES**.

DOLORES TOSTA

¿Qué hacen?

Pausa.

DOLORES TOSTA

(CONT'D)

¿Qué les pasa? ¿Qué tienen?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pues... el general, me sigue dictando.

DOLORES TOSTA

No se sorprenda por el aspecto de mi esposo. Son los nuevos medicamentos del Doctor Fichet. Preferible tenerlo así, que hable a que se siga quejando de dolores.

DOLORES sale.

CONTINÚA

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(PARA SÍ)

Sí, cómo no, los nuevos medicamentos.
Dirá, la nueva brujería...

DOLORES vuelve a entrar sólo asomándose por la puerta.

DOLORES TOSTA

Por cierto, voy a salir con unas
amigas a jugar conquián, no tardo.
Cualquier cosa, me dice después.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Sí, señora. No se preocupe.

DOLORES sale. **GIMÉNEZ** se pega a la puerta y escucha que
DOLORES cierra la puerta de salida. Se asoma.

183 **INT - CASA - TARDE**

GIMÉNEZ sale del estudio.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡¿Señora...?!

Espera respuesta. Nadie contesta.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D)

Vamos, que el tiempo vale oro.

184 **INT - SOTANO - TARDE**

GIMÉNEZ baja, lámpara en mano, busca algo y encuentra un baúl.

185 **INT - ESCALERAS CASA - TARDE**

GIMÉNEZ sube lo más rápido posible las escalones con el baúl.

186 **INT - RECÁMARA - TARDE**

Entra **GIMÉNEZ** con premura. Saca ropa, el traje que le hizo,
varias pertenencias de Santa Anna y las mete al baúl.

187 INT - ESCALERAS CASA - TARDE

Como puede, **GIMÉNEZ** baja el baúl. Entra al estudio.

188 INT - ESTUDIO - TARDE

GIMÉNEZ va por **SANTA ANNA** y lo levanta como puede.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Vamos a dar un paseo, general.

189 EXT - CALLE DE VERGARA - TARDE

GIMÉNEZ, junto con **SANTA ANNA** y el baúl en el suelo, detiene un coche de alquiler. Sube a **SANTA ANNA** con la ayuda del chofer. Sube el baúl consigo.

190 INT - BERLINA - NOCHE

SANTA ANNA va obnubilado en el trayecto, mientras **GIMÉNEZ** lo observa con preocupación.

191 EXT - VECINDAD - NOCHE

GIMÉNEZ le paga al **CHOFER**. Va a abrir la portezuela.

192 EXT - CASA GIMÉNEZ - NOCHE

Cruzan la vecindad. **GIMÉNEZ** guía a **SANTA ANNA** y arrastra el baúl, ante la vista de algunas **VECINAS**. Las saluda con fingida normalidad. Llegan a la puerta de su casa. La abre.

193 INT - CASA GIMÉNEZ - NOCHE

GIMÉNEZ cierra la puerta, deja el baúl, sienta a **SANTA ANNA** en el único sillón que tiene.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Por fin, a salvo, general. Lo mejor de todo esto es que la bruja que tiene como esposa no sabe donde vivo.

194 OSCURO

NIÑO VOCEADOR

(V.O.)

¡El cojo pide chichi y no le dan!

195 EXT - BALCÓN - DÍA

SANTA ANNA abre los ojos, pero por su cuasi ceguera ve todo borroso. Está sentado en una silla en la terraza.

NIÑO VOCEADOR

¡Denegada la pensión al general Santa Anna!

En eso, llega **GIMÉNEZ**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

General, espero se encuentre mejor...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Cómo quieres que me encuentre?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡General! ¡Ha reaccionado!

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Reaccionado?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Sí, venga adentro y le explico.

196 INT - CASA GIMÉNEZ - DÍA/NOCHE

Vemos que **GIMÉNEZ** le explica a **SANTA ANNA** todo lo que ha sucedido y nos percatamos del paso del tiempo de día a la noche.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Con que esa perra maldita me mantuvo hipnotizado, la muy pérfida.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Sí, señor...

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Y no recuerdo ni la combinación ni lo que haya dejado adentro. Creo son títulos de propiedad.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pues por lo mientras, al esperar que recuperara usted la conciencia, estaba planeando la manera de entrar por la caja fuerte.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Muy bien, Giménez. Y mientras intento recordar, ¿por qué lo primero que escucho conscientemente es que me negaron una pensión? ¿Qué pensión?

GIMÉNEZ se queda callado.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Giménez, le estoy preguntando algo, responda, ¿qué hizo?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pues me atreví a hablar por usted y exigir una pensión al gobierno de Lerdo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Y por qué hiciste eso? ¡Yo no quiero las migajas de los liberales!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pero se lo merece, general, por sus servicios a la patria.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡¿No entiendes?! ¡No quiero nada de esos cabrones!

Se le nota a **GIMÉNEZ** ganas de llorar. Las reprime.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Voy a preparar la cena. Se nos hizo tarde.

Se levanta y va a la cocina.

197 INT - RECÁMARA GIMÉNEZ - NOCHE

SANTA ANNA está durmiendo en la cama, mientras **GIMÉNEZ** está durmiendo en el suelo. De pronto, en la calle, se oyen cañonazos y **SANTA ANNA** se despierta de sobresaltado.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Tráeme la espada y ensíllame al Rayo! ¡Rápido!

SANTA ANNA se da cuenta de dónde está y **GIMÉNEZ** apenas y se despierta.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿General...?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Ya lo tengo! ¡El Rayo!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿El Rayo...?

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí, Giménez. Era un alazán precioso que montó en la guerra del 47.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Ah...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Me dolió mucho matarlo cuando le hirieron una pata en Huamantla, por eso le puse su nombre a la combinación.

198 INT - CASA GIMÉNEZ - DÍA

SANTA ANNA y **GIMÉNEZ** están en el pequeño comedor que tienen. Dibujan un mapa de la casa. Después de terminarlo.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Lo bueno es que ya sé quién y cuándo nos puede ayudar...

199 EXT - CALLE DE VERGARA - NOCHE

Vemos a oscuras a **GIMÉNEZ** muy lejos de la casa con un lente largo. Observa que sale **DOLORES**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Todos los jueves por la noche, doña Dolores sale a merendar con sus amigas.

DOLORES observa a todos lados, y va en dirección contraria a donde está **GIMÉNEZ**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Y quien nos puede hacer el favor es un tal Chimino, que tiene fama de ratero...

GIMÉNEZ va directo con el **CHIMINO (17)**, quien coquetea con algunas jóvenes.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

¿Ratero...?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(V.O.)

Pero sólo es la fama, se la pasa todo el día en la calle cortejando a las muchachas.

200 EXT - CALLE - NOCHE

Frente al patio de la casa, **GIMÉNEZ** le da un papel largo y una lámpara, el **CHIMINO** lo enrolla y lo guarda en su pantalón.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Fíjate bien...

201 EXT - CALLE - NOCHE

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Te subes por el enrejado del ventanal...

Vemos al **CHIMINO** subirse por el enrejado del ventanal que da hacia la calle y hacia el patio de la casa.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Cuando llegues hasta arriba, saltas al patio...

El **CHIMINO** llega a la parte alta y se dispone a brincar.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Son dos pisos...

202 EXT - PATIO - NOCHE

El **CHIMINO** brinca hacia el patio.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

No te va a pasar nada...

El **CHIMINO** cae mal y se queja.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Ya adentro sólo...

El **CHIMINO** saca de su bolsa el papel y la lámpara.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Tienes que seguir este plano...

Se puede ver que el papel tiene señalizaciones de la casa. El **CHIMINO** corre hacia la entrada de la casa. Saca un gancho y abre la puerta. Entra corriendo.

203 INT - CASA - NOCHE

El **CHIMINO** corre dentro de la casa observando siempre el plano.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Como ves, el sótano está marcado con una "x"...

Ve una puerta y va a hacia ella.

204 INT - SÓTANO - NOCHE

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Bajando la escalera...

El **CHIMINO** baja corriendo la escalera.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

A mano izquierda al fondo ahí está...

El **CHIMINO** ilumina la caja fuerte.

CHIMINO

¡La caja fuerte...!

Va hacia la caja fuerte.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D, V.O.)

Recuerda, la combinación no es numérica. Debes poner la palabra..

El CHIMINO ya en la caja fuerte y poniendo la combinación.

CHIMINO

¡R-A-Y-O!

Abre la caja fuerte y hay varios papeles. Los observa y por el gesto de su rostro podemos percatarnos que no hay nada de valor, toma un saco y sonríe.

205 **EXT - CALLE - NOCHE**

GIMÉNEZ está impaciente esperando, cuando brinca el **CHIMINO** muy cerca de él. Trae contra su pecho los documentos y colgado a su espalda el saco. Le da los documentos y el saco a **GIMÉNEZ**, quien observa lo que lleva dentro. Son pocas joyas.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Toma!

Le devuelve el saco al **CHIMINO**.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Tu paga.

El **CHIMINO** recibe el paquete y se va corriendo. Tropezaba con **DOLORES**. El **CHIMINO** se disculpa. **GIMÉNEZ** observa y se va por el lado contrario.

206 **INT - CASA GIMÉNEZ - NOCHE**

Vemos entrar a **GIMÉNEZ** con los documentos. **SANTA ANNA** ansioso, sentado en la sala escucha su llegada y observa borrosamente su silueta.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Eres tú, Giménez?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Sí, general.

CONTINUÁ

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Y bien? ¿Logró abrir la caja ese tunante?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Sí, señor, aquí traigo los papeles.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Qué son? ¿Acciones, libranzas, títulos de propiedad?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

No lo sé, general, todavía no los leo.

GIMÉNEZ pone el fajo de hojas en una mesa. Por fin, con la ayuda de la luz, observa que están enrollados por un listón rosa y azul.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Y qué espera, Giménez? Léamelos en voz alta.

GIMÉNEZ percibe un olor y se da cuenta que son las hojas.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

¡Vamos, empiece!

GIMÉNEZ desenrolla el fajo. Y observa que son cartas de amor de Dolores Tosta a Didier Michón. **GIMÉNEZ** leyendo: "*Mon petit chat:...*"

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, O.S.)

¡¿Qué espera, imbécil?!

207 INT - RECÁMARA LUJOSA 1 (F.B.) - NOCHE

Vemos a **SANTA ANNA (60)** dormido y roncando mientras **DOLORES TOSTA JOVEN (35)** escribe una carta en una mesita cercana "...Esta noche tuve que aguantar al mal oliente de mi esposo...". **DOLORES** relata en OFF con voz juvenil.

DOLORES (JOVEN)

(PARA SÍ)

Esta noche tuve que aguantar al mal oliente de mi esposo...

208 INT - MISMA RECÁMARA LUJOSA (F.B.) - NOCHE

Vemos momentos antes. **SANTA ANNA** está encima haciendo el amor con **DOLORES**. **ÉL** hace mucho esfuerzo; **ELLA** está inmutable.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Para poder soportar sus asquerosidades...

209 INT - RECÁMARA LUJOSA 2 (F.B.) - DÍA

Vemos a **DIDIER MICHÓN (25)** encima haciendo el amor con **DOLORES**, quien gime y reprime gritos de excitación.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Siempre pienso que tú eres quien me montas...

210 EXT - CASA DE TACUBAYA (F.B.) - DÍA

Vemos que la imagen va alejándose del momento amoroso hasta ver por completo la casa y a **SANTA ANNA** en el jardín, sentado leyendo el periódico.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Como cuando la primera vez, allá en Tacubaya, ¿recuerdas?...

211 EXT - HACIENDA DEL ENCERO (F.B.) - NOCHE

Vemos la gran hacienda del Encero.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

No entiendo porqué mi esposo no te
trajo al Encero...

212 INT - RECÁMARA LUJOSA 1 (F.B.) - NOCHE

Vemos como la imagen de afuera, se acerca hasta ver la
recámara donde está escribiendo **DOLORES**.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Y cada vez lo entiendo menos...

213 EXT - PATIO TURBACO (F.B.) - DÍA

Vemos **SANTA ANNA** en el patio de su casa en Turbaco con un
periódico en mano. Leyendo una noticia sobre México y suspira.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Cuando está en el exilio suspira por
gobernar...

214 EXT - CASA DE TACUBAYA (F.B.) - DÍA

Vemos a **SANTA ANNA** en el patio de su casa en Tacubaya,
recostado sobre una hamaca tranquilamente.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Y ahora que tiene el poder se tumba
en su hamaca...

215 INT - RECÁMARA LUJOSA 1 (F.B.) - NOCHE

DOLORES para de escribir un rato y observa a *SANTA ANNA* durmiendo.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Lo peor de todo, es que ahora me ha endilgado el espantoso trabajo de limpiarle la pierna, porque...

216 INT - BAÑO LUJOSO (F.B.) - NOCHE

Vemos *DOLORES* limpiando la pierna de *SANTA ANNA*, lo hace con asco sin que él se de cuenta.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Tú me tratas con más cariño...

DOLORES sonrío con forzada amabilidad.

217 INT - SALA CASA TACUBAYA (F.B.) - DÍA

SANTA ANNA llega con *DIDIER MICHÓN*, de aspecto afeminado. Se lo presenta a *DOLORES*, quien está sentada en el sofá, se levanta y lo mira con coquetería. *DIDIER* le besa la mano.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Ya no te torturo más con mis desgracias...

218 INT - RECÁMARA LUJOSA 2 (F.B.) - DÍA

DOLORES está sentada peinándose. Llega *DIDIER MICHÓN*.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Cuento los segundos para regresar a México y volverte a ver...

DIDIER toma por la espalda a *DOLORES*, quien reacciona.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Si todo funciona como espero...

DOLORES y **DIDIER** se besan apasionadamente.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

En unos días volveré a ser tuya en
cuerpo y alma...

Misma escena (209) de cuando estaban haciendo el amor.

DOLORES (JOVEN)

(V.O.)

Te extraña y ama con pasión
arrebataadora...

219 INT - RECÁMARA LUJOSA 1 (F.B.) - NOCHE

DOLORES termina de escribir la carta y pone: "Loló". De un
cajón, saca un pequeño baúl.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

¡Giménez!

Abre el baúl con una llave que lleva en el pecho, saca una
botella y un listón rosa, perfuma la carta y la enrolla.

SANTA ANNA se despierta un poco, **DOLORES** esconde rápido la
carta en el baúl, le pone el candado, lo mete al cajón y se va
a recostar con **SANTA ANNA**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Me cago en sus muertos. ¡Giménez!

220 INT - CASA GIMÉNEZ - NOCHE

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(ENSIMISMADO)

¿Qué? ¿Perdón?

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(ARREMEDÁNDOLO)

¿Qué? ¿Perdón? (CON MOLESTIA) ¡Léame los documentos!

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Ah, lo siento, señor, estos papeles no valen nada.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¿Cómo que no valen nada?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Son recetas de cocina carcomidas por la polilla.

Se levanta **GIMÉNEZ** con los papeles va a un cajón y las mete, todo en frente de **SANTA ANNA** quien sólo observa siluetas borrosas.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Algo me huele mal. Loló no tiene un pelo de tonta.

221 INT - RECÁMARA GIMÉNEZ - MADRUGADA

Vemos a **GIMÉNEZ** quien se levanta con cuidado para no despertar a **SANTA ANNA**, quien está dormido. Se cambia y sale del cuarto. **SANTA ANNA** observa su borrosa silueta cuando se va.

222 EXT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

Vemos salir a **GIMÉNEZ** de la casa, saluda a la **VECINA**.

223 INT - RECÁMARA GIMÉNEZ - MAÑANA

SANTA ANNA se levanta de la cama.

224 INT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

Vemos la mano de **SANTA ANNA** abriendo el cajón y recogiendo las cartas.

225 INT - PANADERÍA - MAÑANA

GIMÉNEZ está comprando el pan.

226 EXT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

SANTA ANNA sale de la casa de Giménez y con dificultad camina.
LA VECINA que saludó a Giménez. Sólo lo alcanza a observar.

227 EXT - CALLE - MAÑANA

Se ven los pasos de *SANTA ANNA*.

228 EXT - CALLE - MAÑANA

Se ven los pasos de *GIMÉNEZ*, con la bolsa de pan.

229 EXT - PLAZA DE SANTO DOMINGO - MAÑANA

SANTA ANNA camina por la plaza de Santo Domingo, hay algunos impresores y escribanos. Con dificultad se acerca a uno de ellos.

Le da los papeles al *ESCRIBANO (20)*, quien lo desenrolla.

230 EXT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

GIMÉNEZ llega a la casa, ve a la *VECINA* y le sonríe. Ella sonríe nerviosamente.

231 EXT - CALLE - DÍA

SANTA ANNA está caminando desconcertado por la calle.

232 EXT - CALLE - DÍA

SANTA ANNA está con unos vagabundos. Toma de una botella de alcohol barato.

233 INT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

Vemos que *GIMÉNEZ* abre la puerta. Se sorprende.

234 EXT - CALLE - TARDE

SANTA ANNA está tirado en el suelo, parece que se acaba de despertar. Se le ve muy mal, ya no trae más que su ropa interior, parece que él no se da cuenta. Cómo puede se levanta.

235 EXT - CALLE - TARDE

Camina **SANTA ANNA**, se queja del vientre y del corazón.

236 INT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

Vemos que **GIMÉNEZ** se sorprende porque encuentra abierto el cajón dónde dejó las cartas.

237 EXT - CALLE - TARDE / INT - CASA GIMÉNEZ - MAÑANA

En tomas intercaladas, vemos caer a **SANTA ANNA** y **GIMÉNEZ** deja caer la bolsa con pan.

238 EXT - CALLE - TARDE

Vemos unos pies cerca de **SANTA ANNA**. Ve borrosa la silueta y cierra los ojos.

239 INT - CASA - NOCHE

Tocan a la puerta. **DOLORES** abre y son **DOS GENDARMES** que traen a **SANTA ANNA** cargando. **DOLORES** sonríe y les da el paso.

240 INT - CASA GIMÉNEZ - DÍA/NOCHE

Vemos que pasa el tiempo, y **GIMÉNEZ** está sentado, llorando desconsolado. Después de varios días.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(PARA SÍ)

¡Claro! A dónde fue la última vez que se enojó...

241 EXT - PLAZA DE SANTO DOMINGO - DÍA

GIMÉNEZ está con el *ESCRIBANO*.

ESCRIBANO

Sí, vino por acá...

242 EXT - PLAZA DE SANTO DOMINGO (F.B. 229) - MAÑANA

SANTA ANNA le entrega los papeles y el *ESCRIBANO* los desenrolla.

ESCRIBANO

(V.O.)

Me pidió que le leyera unas cartas de amor...

Se ve que el *ESCRIBANO* le lee las cartas.

ESCRIBANO

(V.O.)

Pero apenas empezaba... cuando dio un manotazo y se fue.

SANTA ANNA de un golpe, le tira la carta de las manos al *ESCRIBANO* y se va.

243 EXT - CALLE - DÍA

Camina *GIMÉNEZ* muy preocupado por la calle.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(PARA SÍ)

¿Dónde estará, general...?

Camina y de pronto hace un gesto como si supiera dónde buscar.

244 INT - OFICINA POLICIAL - DÍA

GIMÉNEZ está hablando con un *GENDARME (30)*.

GENDARME 1

Sí, hace unos días lo encontramos y
llevamos a su domicilio...

GIMÉNEZ sabe dónde está, se preocupa aún más y se retira.

245 EXT - PATIO CASA - DÍA

GIMÉNEZ toca la puerta de la casa, abre **DOLORES**, en cuanto lo
ve, intenta cerrar de nuevo, pero **GIMÉNEZ** se lo impide.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¡Dígame, ¿cómo está el general?!

DOLORES TOSTA

¡Ya se había tardado! No le diré
nada. Le prohíbo que se aparezca de
nuevo aquí.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Usted no me prohibirá nada, sólo yo
puedo cuidarlo.

DOLORES TOSTA

Eso lo dudo mucho.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿Sabe usted por qué lo encontró?

DOLORES TOSTA

Porque usted no lo cuida.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Eso no es cierto. Usted lo encontró
porque salió de la casa después de
leer sus cartas.

DOLORES se queda sorprendida y deja de forcejear.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D)

Le propongo lo siguiente: usted me
deja pasar y yo le traigo sus
epístolas obscenas.

DOLORES TOSTA

Mejor, usted me trae las cartas y lo dejo entrar, para estar segura.

GIMÉNEZ, después de meditarlo un poco, acepta con la cabeza y se retira.

246 EXT - PLAZA DE SANTO DOMINGO - DÍA

El **ESCRIBANO** le da las cartas a **GIMÉNEZ**.

247 EXT - PATIO CASA - DÍA

GIMÉNEZ le da las cartas a **DOLORES**, quien lo deja pasar.

248 INT - RECÁMARA - DÍA

Entra **GIMÉNEZ** a la recámara de Santa Anna, se tapa la boca y la nariz. Está a punto de llorar pero reprime las lágrimas. Observa la recámara: la cama, la pared, el suelo, la bacinica, su ropa y hasta **SANTA ANNA** tienen costras de mierda. **SANTA ANNA** está dormido, se ve mucho más delgado, muy mal.

En varias tomas, vemos como **GIMÉNEZ** limpia todo la recámara y la hace más decorosa.

249 INT - BAÑO - TARDE

GIMÉNEZ baña a **SANTA ANNA**, al cual es notorio sus cataratas, ya está ciego completamente.

250 INT - RECÁMARA - NOCHE

Vemos a **SANTA ANNA** dormido, cambiando de posición a cada rato, sudando, con fiebre, y en todo **GIMÉNEZ** lo atiende lo mejor que puede.

251 INT - SALA - NOCHE

DOLORES escucha los quejidos de Santa Anna, y aunque parece que no le duele, se le salen unas lágrimas mientras quema las cartas. Tocan la puerta va a abrir. Es el **DOCTOR HAY**.

252 INT - PASILLO RECÁMARAS - NOCHE

Vemos al **DOCTOR HAY** platicando con **GIMÉNEZ**. **ÉSTE** comienza a llorar, el **DOCTOR HAY** lo toma del hombro.

253 INT - RECÁMARA - NOCHE

Vemos que **SANTA ANNA** abre los ojos y se le salen unas lágrimas discretas, mientras que por el hueco de la puerta vemos que el **DOCTOR HAY** pasa de tratar de consolar a **GIMÉNEZ** a despedirse de él.

254 INT - ESTUDIO - NOCHE

Con lágrimas en los ojos, **GIMÉNEZ** escribe una carta a Manuel, el hijo de Santa Anna.

255 INT - RECÁMARA - NOCHE

Vemos retorcerse a **SANTA ANNA** de fiebre.

256 INT - OTRA RECÁMARA - NOCHE

Vemos dormida muy tranquilamente a **DOLORES**.

257 INT - RECÁMARA - DÍA

Vemos a **GIMÉNEZ** sentado frente a la cama de **SANTA ANNA** con claros signos de desvelo, mientras **SANTA ANNA** está durmiendo. De pronto, entra corriendo **JAVIER (7)**, **GIMÉNEZ** se torna molesto, cuando está a punto de tomar al escuincle.

NANA

(O.S.)

Venga, señorito, Javier.

Entra su **NANA (60)**, quien como puede se lleva a **JAVIER** y salen al momento de que entra **GUADALUPE (50)**.

GUADALUPE

Ay, Nana, te dije que lo cuidarás bien. No permitas que vuelva a entrar.

CONTINÚA

GIMÉNEZ la observa y **GUADALUPE** se acerca a saludarlo.

GUADALUPE

(CONT'D)

¿Usted ha de ser Manuel María
Giménez?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

¿Y usted...?

GUADALUPE

Soy Guadalupe, ¿no te acuerdas de mí?
Hija de Inés de la Paz.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Oh, niña, cuánto ha cambiado, hace
muchísimos años que no la veía. Creo
que desde que falleció su madre.
Discúlpeme, señorita.

GUADALUPE

No te preocupes, Giménez. ¿Y papá?
¿Cómo está?

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Acompáñeme afuera, señorita, y le
cuento.

Salen.

Después de un rato, por el hueco de la puerta, se ve
platicando a **GIMÉNEZ** y **GUADALUPE**. **ÉSTA** comienza a llorar.
GIMÉNEZ intenta consolarla. **JAVIER** se asoma por la puerta, ve
a su mamá llorando y entra corriendo a la recámara, salta
encima de **SANTA ANNA**, trae un juguete de un ataúd de madera
que al jalar una cuerda sale un muertito.

JAVIER

¡Abuelo!

SANTA ANNA despierta.

CONTINÚA

JAVIER
(CONT'D)

¡Abuelito, despierta!

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
¿Quién anda ahí?

JAVIER
Yo, abuelito, no me estás viendo.

SANTA ANNA le comienza a palpar el rostro.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
Ahora sí... Nunca te había visto.
¡¿Javier?!

JAVIER
¡Sí! ¡Yo tampoco te conocía!

En eso **SANTA ANNA** palpa el juguete.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
¿Qué es esto?

JAVIER
Es mi juguete.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
Ah, ¿sí? ¿Y qué hace?

JAVIER
Ah pues, ¿sientes el hilo? Jálalo.

SANTA ANNA jala el hilo y sale el muñeco de su tumba.

JAVIER
(CONT'D)
¡Buuu! Ya te apareció el muerto.

SANTA ANNA suelta el juguete que de inmediato toma **JAVIER** metiendo y sacando el muñeco para enseñárselo a **SANTA ANNA**, mientras **ÉSTE** llora. En eso entra **GUADALUPE** con los ojos llorosos junto con **GIMÉNEZ**.

CONTINÚA

GUADALUPE

¡Javier!

Ven que está con el juguete. **GIMÉNEZ** lo baja de inmediato y **JAVIER** se va corriendo del cuarto. **GUADALUPE** se acerca a su papá y lo toca.

GUADALUPE

(CONT'D)

¿Papá?

SANTA ANNA rechaza el contacto, dándole la espalda.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Fuera! ¡Déjenme solo!

GIMÉNEZ y **GUADALUPE** se quedan viendo, pero no salen, mientras **SANTA ANNA** continúa llorando.

258 INT - RECÁMARA - DÍA/NOCHE

En varias escenas, vemos a **SANTA ANNA** sufrir de muchas diarreas, **GUADALUPE** y **GIMÉNEZ** turnándose lo limpian, le controlan la fiebre, así varios días.

259 EXT - CASA - DÍA

SUPER

"JUNIO 21, 1876"

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(O.S.)

General, viene a visitarlo Alberto del Castillo, ¿lo recuerda? Veterano del Ejército Trigarante.

260 INT - RECÁMARA - DÍA

Vemos que entra **GIMÉNEZ** junto con **ALBERTO DEL CASTILLO (75)**, quien lleva consigo una pierna dentro de un recipiente con formol. **SANTA ANNA** está despierto viendo con dirección a la ventana.

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(SIN VOLTEAR)

No me interesa, dile que se largue.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Yo creo que no querrá que se vaya con lo que trajo para usted.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

En mi condición, no creo que pueda interesarme algo... bueno, tal vez un pañal de mi tamaño.

ALBERTO DEL CASTILLO

¡Alteza Serenísima, le he traído su pie!

SANTA ANNA por fin voltea.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Ja, usted cree que le voy a creer. Giménez, dile que no tengo dinero y que se lleve esa porquería que ha de ser de alguien más.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Pero, general. Bueno, es moreno...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Uy, sí, como en este país todos son güeros excepto yo.

ALBERTO DEL CASTILLO

Tiene un lunar en el empeine, de hecho, tiene forma de media luna...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(SORPRENDIDO)

¿Qué dijo?

ALBERTO DEL CASTILLO

En el empeine tiene un lunar en forma de media luna...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Es mi pie! Mi madre siempre me
besaba ese lunar. ¡Démelo,
inmediatamente!

Se acerca **ALBERTO DEL CASTILLO** y le da el frasco. **SANTA ANNA**
lo abraza y llora.

261 EXT - CALLE DESFILE (F.B.) - DÍA

Vemos una caravana militar dónde el pie de Santa Anna, en una
urna cineraria muy opulenta, está encabezándolo y **SANTA ANNA**
saludando a la multitud.

262 EXT - CEMENTERIO (F.B.) - DÍA

Se ve que la urna la ponen en un cenotafio de mármol.

263 EXT - CEMENTERIO (F.B.) - NOCHE

En todo el cementerio hay mucho caos, se notan algunas
fogatas. Vemos que alguien saca la urna del monumento y saca
el pie. Lo pateo.

264 EXT - BASURERO (F.B.) - NOCHE

Se ve que lanzan el pie a un acantilado de basura.

ALBERTO DEL CASTILLO

(V.O.)

Después de 10 años de la profanación
de su pie...

265 EXT - BASURERO (F.B.) - DÍA

Vemos a **ALBERTO DEL CASTILLO (53)**, buscando el pie y
encontrándolo.

ALBERTO DEL CASTILLO

(V.O.)

Y tras la recompensa que ofrecía,
decidí buscarlo...

266 INT - CASA (F.B.) - DÍA

Vemos a **DEL CASTILLO** sentado y viendo fijamente el frasco.
Pasa el tiempo y lo vemos con la ropa que trae puesta ahorita.

ALBERTO DEL CASTILLO

(V.O.)

Aunque después se me hizo indigno
aprovechar la situación y no se lo
entregué en la cumbre de su poder...

267 INT - RECÁMARA - DÍA

SANTA ANNA sigue abrazando su pie.

ALBERTO DEL CASTILLO

Para que no se interpretara como un
acto de adulación...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

¡Giménez, toma!

GIMÉNEZ se acerca y recibe el frasco.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

Ponlo en el buro de enfrente.

ALBERTO DEL CASTILLO

Me retiro, sólo quería hacerle
entrega de lo que es suyo, Alteza
Serenísima...

GIMÉNEZ coloca el frasco en el buro.

268 INT - RECÁMARA - TARDE

Entran **GIMÉNEZ** y **GUADALUPE**. **SANTA ANNA** "viendo" el recipiente
en el buró.

GUADALUPE

Ya regresamos de dejar a tu amigo,
papá, ¿se te ofrece algo?

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Sí, una caja de pino...

GUADALUPE no puede contener el llanto, **GIMÉNEZ** se muestra más fuerte.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(DESCONCERTADO)

No diga eso, general...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Por lo menos voy a ser sepultado de cuerpo entero...

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(TRISTE)

Todavía hay Santa Anna para rato...

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

No, Giménez, sé muy bien que mi vida se acaba. Dígale por favor a Dolores...

269 INT - OTRA RECÁMARA - TARDE

DOLORES está sentada en la cama y alcanza a escuchar lo que dice su esposo.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, O.S.)

Que si bien entiendo que jamás me quiso, sólo cumpla mi última voluntad...

DOLORES llora muy discretamente y en silencio.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, O.S.)

Un entierro sencillo, sin discursos ni marchas fúnebres...

270 INT - RECÁMARA - TARDE

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D, O.S.)

Ah, y que la bandera nacional sea colocada en mi fér(etro)...

Antes de que pueda concluir la frase, **SANTA ANNA** comienza a tener cólicos muy fuertes. **GUADALUPE** observa conmovida mientras **GIMÉNEZ** se acerca, en eso, observa que **SANTA ANNA** acaba de hacerse del baño de manera muy exagerada. **SANTA ANNA** se retuerce. Los gritos son enormes. **GIMÉNEZ** toma a **GUADALUPE** y la saca al pasillo.

271 INT - PASILLO RECÁMARAS - TARDE

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Tenemos que prepararnos para lo peor.

GUADALUPE no responde y observa como **SANTA ANNA** se queja amargamente de dolores.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D)

¿Podría mandar a un criado por el padre Sánchez?

GUADALUPE sólo atina responder afirmativamente con la cabeza y baja las escaleras. **GIMÉNEZ** se mete de nuevo al cuarto.

272 INT - RECÁMARA - TARDE

En cámara lenta, vemos como **SANTA ANNA** tiene fiebre y se retuerce de dolor y cada vez va manchando más la cama de mierda. Tira una de las almohadas. **GIMÉNEZ** procura darle medicamento y agua, pero no puede controlarlo.

273 INT - RECÁMARA - TARDE

Se asoma **GUADALUPE** por la puerta.

GUADALUPE

Giménez, venga...

GIMÉNEZ sale con ella.

274 INT - PASILLO RECÁMARAS - TARDE

GUADALUPE

No está el cura... Hay que hacer algo

GIMÉNEZ pensativo, no dice nada.

GUADALUPE

(CONT'D)

Mi padre no puede morir sin haber
recibido los santos óleos.

Después de un tiempo, **GIMÉNEZ** observa con dirección a la
puerta.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Tengo una idea. Vaya por agua.

Camina en dirección a la recámara, mientras saca un pañuelo.

275 INT - RECÁMARA - TARDE

Entra **GIMÉNEZ** tapándose la boca con un pañuelo y fingiendo un
poco la voz.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Buenas tardes, hijo, he venido a
traerte el Viático.

SANTA ANNA procura mantener abiertos los ojos, pero del dolor
sólo puede quejarse y retorcerse. Entra **GUADALUPE** con una
jícara de agua. **GIMÉNEZ** se moja la mano, le hace una cruz en
la frente a **SANTA ANNA**, se pone de nuevo el pañuelo en la
boca.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D)

Te escucho, hijo, comienza tu
confesión.

SANTA ANNA intentará abrir los ojos algunas veces, siempre se
quejará de dolor y por momentos dejará grandes charcos de
mierda en la cama, sus ropas y el suelo.

CONTINÚA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(QUEJÁNDOSE DE DOLOR)

Me arrepiento...

276 EXT - ÁLAMO (F.B. 143) - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(V.O.)

...de haber sacrificado a mis hombres
sin necesidad.

277 INT - RECÁMARA - TARDE

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Lo hice todo por una estúpida
vanidad, padre.

278 EXT - CUARTEL DE PADILLA (F.B. 76) - DÍA

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(V.O.)

Sí, traicioné a Iturbide...

279 INT - CALABOZO (F.B. 163) - DÍA

Continuidad de la secuencia 163. **SAM HOUSTON** sale del calabozo, **ANTONIO** se arrastra drogado de nuevo por los papeles y firma la Independencia de Texas.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(V.O.)

...a todos y a mí mismo.

280 INT - OTRA RECÁMARA - TARDE

DOLORES camina hacia la puerta y llora mientras escucha.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA
(O.S.)

Pobres de mis esposas, cuánto daño
les hice.

281 INT - RECÁMARA (ALUCINACIÓN) - TARDE

SANTA ANNA, en su ceguera, alucina a **MARÍA INÉS DE LA PAZ** haciéndole señas de que lo siga. **SANTA ANNA** levanta sus brazos con dirección a ella.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Inés, ya voy a tu lecho de nuevo...

En eso la imagen se difumina y logra ver a **DOLORES** en la puerta de su recámara.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

...y dejo a Dolores en la calle.

282 PANTALLA EN NEGROS- COLLAGE DE IMÁGENES

De manera rápida se ven sus hijos **GUADALUPE, MANUEL, ÁNGEL, JOSÉ** y **CARMELA**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(V.O.)

Pobres de mis hijos arruinados por mis locuras.

283 INT - RECÁMARA - TARDE

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Me arrepiento de todo...

En eso, **SANTA ANNA** jala hacia él a **GIMÉNEZ**.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CONT'D)

...pero quiero que la patria se muera conmigo.

GIMÉNEZ llora, pero las controla para que no lo note **SANTA ANNA** y con el mismo pañuelo con el que se cubre la boca, se limpia sus lágrimas.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Usted no tiene nada de qué
arrepentirse. Dios nuestro señor le
perdona sus errores porque los
cometió por amor a la patria.

284 EXT - HACIENDA - DÍAS / INT - CÁMARA DE DIPUTADOS - DÍAS

En cambios rápidos de escena, se ve que por cada 11 veces que
la mano de **UNA MUJER** toca a la puerta y abre **SANTA ANNA**, son
las mismas veces que se ve a **ÉL** en el congreso con la cinta
presidencial. Pasa de joven a viejo cada vez que abre la
puerta y es presidente. Conforme más edad, menos entusiasmo
por abrir la puerta y ponerse la cinta presidencial.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(V.O.)

Cuantas veces lo necesitó la nación,
usted acudió a su llamado. ¿Por qué
se acusa entonces de haber cometido
traiciones? No general: a usted lo
traicionó el tiempo, la historia.

285 INT - RECÁMARA - TARDE

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Soy un miserable. Traté a la patria
como si fuera una puta, le quité el
pan y el sustento, me enriquecí con
su miseria y con su dolor.

GIMÉNEZ le tapa la boca. Con lágrimas en los ojos ante la
confesión de su ídolo.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Calle usted. El héroe del Pánuco no
debe hablar de esa forma.

SANTA ANNA no opone resistencia a la mano de **GIMÉNEZ**, pero eso
no le impide hablar.

ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

(CON LA MANO EN LA BOCA)

Pero es la verdad. México y su pueblo
siempre me han valido madre.

CONTINUÁ

GIMÉNEZ toma la almohada que estaba en el suelo.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Que se calle le digo.

GIMÉNEZ está a punto de poner la almohada en la cara, pero **GUADALUPE** se lo impide. En ese momento, **SANTA ANNA** deja de jadear de dolor y se queda quieto en la cama. **GIMÉNEZ** deja caer la almohada, le da la señal de la cruz, **GUADALUPE** se pone a llorar en las piernas de **SANTA ANNA** y por la puerta está **DOLORES**, también llorando.

286 **EXT - PANTEÓN DE LA VILLA - DÍA**

Están todos de luto: **GIMÉNEZ, DOLORES, GUADALUPE, JAVIER, LA NANA, ALBERTO DEL CASTILLO**, hay varios **HOMBRES** (**JOSÉ**, vestido de militar; **ÁNGEL**, vestido de civil; **MANUEL**, el más humilde de los tres) y **MUJERES** (**CARMELA**, hermana de Guadalupe) alrededor de **GUADALUPE**, sin mucha diferencia de edades entre ellos (representación de los hijos de Santa Anna).

Meten la caja de pino con la bandera encima al féretro.

Comienzan a retirarse. **DOLORES** visiblemente se va sola. Los **HOMBRES** y las **MUJERES** acompañan a **GUADALUPE** y a su hijo. **MANUEL (41)**, por la espalda, ve que **GIMÉNEZ** sigue frente a la tumba y se regresa a acompañarlo.

MANUEL

¿Giménez?

GIMÉNEZ lo observa de reojo y vuelve la vista hacia la tumba

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Hola, joven Manuel. Me alegra saber que le llegó mi carta y sí pudo venir, aunque sea al entierro de su padre.

MANUEL

Es mi padre, sea como sea, lo fue.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Debo agradecerle por quitarse el pan de la boca y brindarme un apoyo económico para ayudar a su padre cuando lo nece...(sitaba)

GIMÉNEZ no logra aguantar el llanto. **MANUEL** lo abraza.

MANUEL

Calma, Giménez, ya pasó. Usted hizo mucho por mi padre, y le pido una disculpa por los momentos en que dude de su lealtad.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

Veo que a su hermano Ángel no le va nada mal en los negocios, ¿verdad?

Se ve a **ÁNGEL** resaltando entre todos por su ropa fina.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(CONT'D)

Lástima por José, pudo haber sido un gran militar como su padre, ese indio Juárez no le permitió crecer.

Vemos a **JOSÉ**, vestido de militar.

MANUEL

Y Carmelita, siempre cuidándonos. Creo que es la que tiene el carácter igual de fuerte que mi padre.

Vemos a **CARMELA** consolando a **GUADALUPE**.

MANUEL

(CONT'D)

Por cierto, y disculpe el cambio de tema, estuve pensando que tal vez no sea conveniente hacer la biografía.

MANUEL MARÍA GIMÉNEZ

(DESCONCERTADO)

¿Qué dice? Fue de las últimas voluntades de su padre, no puede darle la espalda. Él confiaba en usted.

MANUEL

Lo sé, Giménez, pero con todo lo que me ha contado y lo que dijo en su lecho de muerte...

GIMÉNEZ se queda callado.

MANUEL

(CONT'D)

¿Le parece si mejor dejamos que la historia lo juzgue?

GIMÉNEZ se le queda viendo, vuelve a observar la tumba y asiente con la cabeza. **MANUEL** lo abraza y comienzan a caminar alejándose de la tumba de **ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA**.

FADE OUT

3.3. Proceso de adaptación: novela vs. adaptación cinematográfica

Como se ha mencionado, la adaptación no es una copia de una obra literaria, sino una interpretación libre de la misma, y aunque hay diversas formas de adaptarlas y de retomar la historia propuesta por el autor, sólo una mantiene fidelidad con la obra literaria y el proyecto fílmico al respetar la esencia de la primera y la libre interpretación de la segunda: la transposición.

Es por eso, que en “El seductor de la patria” se recurrió a este método para respetar tanto la novela como el guión, permitiendo libertad al momento de la adaptación, tomando en cuenta el valor de la narrativa en la novela y el valor de la imagen en el cine.

Por ejemplo, al tratarse de una novela histórica, hay muchos datos que son importantes, sin embargo, no tienen tanta relevancia en la historia fílmica y que es mejor mantenerlos sólo en la novela y a la inversa, situaciones que parecieran no tener tanta importancia en la obra literaria, bien valen la pena en la adaptación.

Es preciso señalar que el proceso de adaptación es tan amplio y libre que la misma novela puede ser adaptada de diversas maneras, tanto por el número de lectores que tuvieran los recursos para realizar una adaptación (conocimientos literarios de guionismo cinematográfico), como por el mismo lector cada vez que la lea. En otras palabras, el adaptador decide qué suprimir, qué agregar, qué cambiar, qué sustituir, qué ensamblar, en fin, lo que crea conveniente según su percepción de la novela, pero siempre respetándola, consciente que los medios y canales por los que se envían son distintos, en otras palabras, es independiente del original.

Un ejemplo claro de la autonomía en ambas es que la presente adaptación, inicia el final de la novela (muerte de Santa Anna), primero porque atrapa conocer la manera en que murió y, segundo, porque se brinda el punto de partida de lo que será en su gran mayoría la película, es decir, un juego de tiempos invariables de *flash backs*. El guión inicia por el final, para enlazarse con un principio, del cual recordará muchas anécdotas y llegar al fin.

Precisamente aquí es donde radica la importancia de la novela, porque es epistolar y eso incrementa el grado de complejidad del contenido debido a que se presentan dos tipos de situaciones: un presente narrativo con Santa Anna ya en sus últimos años de su vida, viejo y melancólico; y recuerdos pasados de sus victorias y funestas derrotas durante toda su vida, so pretexto de pedirle a su hijo que le haga su biografía.

Tras el desarrollo del guión literario (adaptación cinematográfica) la transposición que se realizó de la novela al guión se ve ejemplificado en la siguiente tabla donde: por un lado vemos la situación resumida de la novela y el número de páginas que ocupó; y por otro, el número de secuencias que se utilizaron en el guión y la manera en la que se abordaron.

NOVELA (Páginas)	GUIÓN (Secuencias)
503	1-7 Créditos. Se intercalan imágenes sin audio y pantalla en negros con diálogos de la acción final de la novela donde muere Santa Anna.
13-19 Accidente de control de esfínter y decisión de que hijo realice su biografía.	8-27 Sin ser una copia fiel y tratar de aportar audiovisualmente, casi todo el inicio de la novela lo retomo en estas escenas
20-22 Niñez, relación con padres y competencia con hermano Manuel	28-45 Me parece que Santa Anna forma su carácter desde su corta edad, por lo que también me pareció importante retomarlo.
23-30 Situación con tío José	*
30-32 Decisión de entrar a la milicia	46-52 Ver a los cadetes marchar frente a la tienda de telas y dejar su trabajo es lo que motiva a ser lo que lo distinguiría toda su vida, un militar.
33-36 Llegada de Manuel María Giménez y preparación militar	53-61 Es importante que Giménez aparezca en la historia, pues fungirá de secretario a Santa Anna debido a que éste ya no puede ver con facilidad.
37-47 Primeras batallas	62-66 Aunque la novela tiene muchas imágenes en este momento, yo sólo rescaté algunas para llevar una continuidad.
49-50 Salida a la Villa	77-83 Mantengo la salida a la villa, pero con la intención de que lo lleve al momento en el que perdió la pierna con escenas intercaladas en situaciones Nota: Revisar páginas 261-629
50-58 Amorío con Isabel Carreño, esposa del gobernador José García Dávila	67-69 Parte de las primeras batallas donde, todavía en la guerra de independencia, conoce al gobernador y su esposa con quien tiene un amorío. La importancia en la vida del personaje es en cuanto a lo mujeriego y los hijos regados que dejó por su vida.

* Fragmento de la novela omitida en el guión

NOVELA (Páginas)	GUIÓN (Secuencias)
------------------	--------------------

59-77 Duelo con Guadalupe Victoria	70-71 La relación de Santa Anna con personajes históricos es importante, sin embargo, sólo retomó los conflictos.
78-80 Adhesión al ejército trigarante	72 Su adhesión al ejército no es tan importante en su vida al ser de los últimos en considerarse.
81-83 Venta de trajes y enfermedad de Santa Anna	Aquí es donde se visualiza la transposición en su máxima expresión, respetando tanto la naturaleza literaria como la audiovisual. 93-100 Aunque en la novela la enfermedad de Santa Anna se ve reflejada en la venta de trajes, yo la justifico en la situación de la salida a la villa, lo que brinda la posibilidad de añorar su matrimonio con Inés. Nota: La siguientes secuencias en páginas 134-147 108-111 Por su parte, la venta de trajes la utilizo después del matrimonio con Inés, lo que refuerza la tristeza de Santa Anna. Ambos sirven de pretexto para descubrir la caja fuerte.
84-97 Traición a Dávila y conclusión de la independencia con los tratados de Córdoba	73 Pongo sólo una secuencia con la firma de los tratados de Córdoba, dando final a la independencia
99-105 Apoyo a Iturbide como emperador de México	*
107-108 Suplantación de traje	112-115 Hilado a la secuencia de la venta de trajes, Giménez recurre a suplantar uno aprovechando la ceguera de Santa Anna.
109-123 Fricciones con Iturbide y fin de su imperio con el plan de Casamata	74-75 La intención es hilarlos de la firma de los tratados de Córdoba al plan de Casamata donde Santa Anna se revela contra el imperio de Iturbide y terminando con la muerte de éste.
125-127 Hijo duda de la lealtad de Giménez y pensión Escandón	129-133 Santa Anna recibe una pensión a escondidas de Dolores y la ocupo en este momento
128-133 Presidencia de Guadalupe Victoria	*
134-147 Matrimonio con María Inés de la Paz	101-107 La manera en que conoce a Inés, su esposa y el momento de su boda lo utilizó como un enlace entre la enfermedad y la venta de trajes.
147-153 Elecciones Gómez Pedraza-Guerrero y revuelta, conoce a Benito Juárez.	116 El odio hacia Benito Juárez la resuelvo en esta larga secuencia donde es su primer encuentro.

* Fragmento de la novela omitida en el guión

NOVELA (Páginas)	GUIÓN (Secuencias)
155-156 <i>Giménez salva a Santa Anna de estafadores</i>	117-128 A diferencia de anteriores secuencias donde me adelanto a los hechos, retraso la estafa debido a que la hilo con la suplantación del traje, el gasto de la pensión y el descubrimiento de ésta por Dolores.
157-160 <i>Presidencia Guerrero y gubernatura Veracruz</i>	*
160-172 <i>Batalla de Tampico</i>	*
173-182 <i>Presidencia Bustamante, derrocamiento y propuesta 1ª presidencia</i>	*76 Aquí es donde se menciona la ejecución de Iturbide que planteo en esta secuencia.
183-184 <i>Felicitaciones cumpleaños</i>	*
185-186 <i>Descubrimiento de pensión</i>	134-137 Después de que Santa Anna y Giménez van a comprar diversas cosas por medio de la pensión, Dolores llega y los encuentra con esos lujos, por lo que exige que después ella reciba la pensión y que Giménez llegue hasta la tarde y no tan temprano como lo hacía.
187-199 <i>Relación con Gómez Farías y sublevación fallida de Mariano Arista</i>	*
200-207 <i>Presidencia en Manga de Clavo</i>	*
209-219 <i>Antecedentes de conflicto texano</i>	*
221-230 <i>Leva, comienzo y victoria en El Álamo</i>	138-143 La batalla del Álamo es de las más importantes de Santa Anna y no podía faltar. 144-147 Considero que una de las decisiones que afectaron la batalla en Texas fue haber dividido el ejército en varios flancos.
231-233 <i>División del ejército</i>	148-152 Otro de los errores es que cuando más confiados estaban y la guardia nocturna no hizo su trabajo los atacaron.
234-236 <i>Descuido y derrota</i>	153-154 La etapa en la que estuvo preso fue desgastante para el personaje, aunque yo sólo la planteo dentro de estas secuencias.
237-249 <i>Cautiverio</i>	155-159 Aunque todavía aquí no es cuando se sede el territorio, sí es donde se empiezan las negociaciones y por lo que sale libre.
250-255 <i>Negociaciones por libertad</i>	160-170 Aunque esta parte del conocimiento del Doctor Fichet la intercalo con las secuencias anteriores a partir del conflicto texano, es el punto de partida que da a entender el por qué recuerda esos momentos y su estado se vuelve atónito.
259-260 <i>Shock posterior recuerdo de Texas y conocimiento del Dr. Fichet</i>	84-92 Para mí es importante saber porqué no tiene una pierna y junto con las secuencias de la villa intercalo este momento.
261-269 <i>La guerra de los pasteles y pérdida de pierna</i>	

* Fragmento de la novela omitida en el guión

NOVELA (Páginas)	GUIÓN (Secuencias)
270-272 Apoyo al Come Huevos Bustamante	*
273-274 Investigando al Dr. Fichet	*
275-285 Conflicto presidencia Bustamante	*
285-290 Conoce a Dolores Tosta y honores fúnebres a pie	261-262 Los honores fúnebres me parece un dato curioso que rescato antes de su muerte.
291-293 Suposiciones sobre Dr. Fichet	*
294-301 Presidencia, relación con Dolores y problemas económicos: más impuestos	*
302-307 Deja presidencia por ir con Loló	*
309-322 Otra presidencia más, propuesta anexión texana, muerte de Inés y boda con Dolorest	*
323-324 Descubrimiento de maltrato	171-181 A partir de este momento, aunque la invasión norteamericana es muy importante para entender la venta del territorio, eso como cultura general, por lo que me comienzo a enfocar en el presente narrativo del personaje y este momento es cuando Giménez descubre como lo adormecen.
325-338 Rebelión Paredes y exilio a la Habana	263-264 Lo mismo que los honores fúnebres, lo rescato antes de su muerte, sólo para entender lo que pasó con el pie y la importancia que le brinda el personaje.
339-341 Rescate a casa de Giménez	182-193 Inmediatamente después de enterarse, hago que Giménez lo rescate del maltrato al que está siendo sometido.
342-346 Regreso de exilio y caída de la presidencia de Paredes	*
347-349 De vuelta a la presidencia	*
350-358 Inicio de invasión norteamericana	*
359-367 Derrota en batalla de Cerro Gordo	*
368-377 Traidores espías mexicanos	*
377-380 Batalla de Padierna	*
381-382 Tontas iniciativas de Giménez	194-196 Al ser rescatado, Santa Anna vuelve en sí en el departamento de Giménez al enterarse de que se atribuye acciones que no le corresponden. Aquí también se entera de todo lo que le pasó.
382-386 Falsas alarmas y cansancio del ejército	*
387-390 Batalla y derrota de Chapultepec	*

* Fragmento de la novela omitida en el guión

NOVELA (Páginas)	GUIÓN (Secuencias)
390-397 Toma de la ciudad y tratados Guadalupe Hidalgo	*
399-400 Recordatorio de la clave	197-198 Como sólo me enfoco ya al presente narrativo, ya no hay conflicto en el hilo conductor de la historia y mantengo las situaciones como el momento en el que recuerda la combinación de la caja fuerte.
400-406 Segundo exilio: Turbaco	*
407-421 Nueva holgada presidencia	*
423-427 Descubrimiento de la verdad de la caja fuerte	199-220 Son muchas secuencias porque a detalle desarrollo el momento en que sacan los documentos de la caja fuerte y Giménez descubre la verdad, cartas de Dolores a Didier Michón. Asimismo, aprovecho el acontecimiento para mostrar como Dolores engaña y aborrece a Santa Anna.
428-429 Avances	*
430-432 Venta de la mesilla	*
433-434 Descubre pie falso	265-266 Esta parte del pie, al igual que las anteriores, sólo sirve como muestra de en que momento fue descubierto.
435-437 Control exagerado del país	*
437-440 Concurso himno nacional	*
440-444 Escape y revocación testamentario	221-244 Santa Anna al enterarse que son las cartas de amor de su amada Loló, se escapa de la casa de Giménez, deambula por la calle como pordiosero y Giménez lo busca hasta que eso lo lleva a la casa de Santa Anna.
445-450 Nuevos impuestos exagerados	*
451-459 Sublevación Juan Álvarez e Ignacio Comonfort	*
461-465 Correspondencia entre hermanos	*
466-469 La política mexicana desde el exilio	*
470-474 Apoyo a Maximiliano, regreso al país para exiliarse permanentemente	*
475-476 De regreso a casa en mal estado	245-258 Giménez, al buscarlo, finalmente llega a la casa donde lo ve en muy mal estado de salud y harapiento. Se ve que lo cuida y baña. Llega Guadalupe, hija de Santa Anna, con quien se turna las labores de cuidado.
477-487 Exilio y estafa	*

* Fragmento de la novela omitida en el guión

NOVELA (Páginas)	GUIÓN (Secuencias)
489-499 Peregrinaje naval y último destierro	*
501-503 Muerte de Santa Anna	<p>259-260 Llega Alberto del Castillo a entregarle el pie, por lo que se muestra todo lo acontecido, desde que fue ultrajado hasta que fue encontrado por él.</p> <p>267-285 Después de que se va del Castillo, comienza la debacle. Santa Anna comienza a empeorar, mientras Guadalupe pide los santos óleos, y al no encontrar padre, Giménez se hace pasar por cura, escuchando la terrible confesión del desahuciado, hasta su muerte.</p> <p>286 La secuencia final del guión no está en la novela y doy punto final a una biografía inexistente, para que la historia lo juzgue.</p>
♦	

Escribir un guión no es tarea sencilla y menos va en detrimento el trabajo por hacer una adaptación, debido a todos los cuestionamientos que se generan a partir del momento en el que se decide retomar el trabajo de un artista, por lo que si plantear una historia original para un medio audiovisual genera ciertos conflictos creativos, de la misma forma una adaptación.

En primera, la elección de la novela a adaptar. Basado en la investigación, muchas de las teorías acerca de la adaptación, la gran mayoría concuerda en que la obra debe ser adaptable, hablando de literatura, que debe contener cierta imagen para poderla llevar a la pantalla; sin embargo, la presente tesis plantea que todo puede ser sujeto de una adaptación, aunque no cumpla el requisito anterior, por el simple hecho de que cada uno tiene un proceso creativo diferente.

El primer paso de selección se basa en el gusto propio por la novela a adaptar.

Si bien hay muchas novelas históricas, considero que el personaje reunía varios elementos importantes: fue real, es decir, no es inventado por nadie sino que vivió acontecimientos que trascendieron el tiempo y que son conocidos por muchos; es controvertido, por lo tanto, se genera mayor interés e inquietud cuando se tratan temas y personajes tabús estigmatizados por la gran mayoría; es un personaje que pasa de lo real a lo ficticio y que permite, sin modificar del todo los acontecimientos históricos reales, plantear interpretaciones audiovisuales, así como recrear nuevas situaciones, ya sea retomadas de la novela o creadas por

- * Fragmento de la novela omitida en el guión
- ♦ Segmento del guión que no existe en la novela

uno mismo, no todo lo que se pone o se dice del personaje es cierto; es referente a nuestra historia mexicana, al autor y a nuestra propia percepción, formación y valores.

Después de tener elegida la novela, el segundo paso es leerla. Podría parecer la cosa más simple del mundo, pero si el objetivo es adaptarla, es necesario más de una lectura.

Después de leerla y sobre todo, analizarla, comienza el verdadero trabajo creativo del adaptador, quien debe tomar las respectivas decisiones de qué mantener y qué excluir, teniendo presente que no debe ser una copia audiovisual la que hay que plasmar, sino una interpretación del guionista sobre la novela que leyó y de la cual debe trabajar audiovisualmente, tratándose de apegar en la medida de lo posible a la novela.

Este proceso lleva a que, aun cuando no se realiza una lectura completa, si se está consultando por momentos la novela. En la realización del guión, es conveniente alejarse de la novela y realizar su interpretación de la misma, aunque por momentos, también es recomendable acercarse a ella para no desviarse de la historia.

La transposición, como método de adaptación, es la más recomendable ya que permite la libertad creativa de trasladar a imagen ciertos momentos, de no llevar la misma secuencia que propone la novela, de eliminar otros aspectos, siempre respetando la idea original que si bien literariamente son relevantes e interesantes, no necesariamente lo son audiovisualmente; asimismo, también se le pueden agregar ciertos acontecimientos, para darle un sello personal.

Es decir, la propuesta del autor es una: con secuencias determinadas, orden de acontecimientos claros, personajes y situaciones establecidas; la propuesta del adaptador, sin ser totalmente distinta, aun cuando se basa en la idea original, tiene la libertad de transponer las situaciones como crea conveniente, puede o no seguir el orden de la novela, rescatar ciertos personajes y situaciones, pero es imposible ponerlas todas.

El adaptador no debe limitar su creatividad con el temor a las críticas que puedan generarse por el público o por el propio autor original, si así fuera, entonces nunca habría adaptaciones. Las críticas son acaso necesarias, por lo que sí podemos evitar es hacer a un lado las censuras que no construyen.

También hay que tomar en cuenta que el proceso de adaptación por medio de la transposición, por ser el más libre, puede llegar a ser contraproducente y

confuso, es decir, puede haber una desviación inconsciente de la historia al grado que en algún momento del proceso ya no sabe cómo proseguir, y aunque las comparaciones no caben por ser autónomos, sí debe quedar claro que es importante respetar la obra original, y una manera de lograrlo es mantener el grueso de la historia. El adaptador es libre de rescatar o inventar las situaciones que desee, siempre y cuando tenga claro su objetivo, no abuse ni trate de copiar con fidelidad toda la novela, mucho menos cambiarla por completo.

La transposición permite tal libertad de que el mismo adaptador puede realizar varias versiones fílmicas de la misma novela, asimismo, diferentes adaptadores pueden, gracias a su precepción, escribir guiones totalmente distintos a los de otros.

Mencionado lo anterior, es conveniente sugerir a todas las personas interesadas en realizar este proceso, que cualquier obra puede ser objeto de adaptación, el límite es la imaginación, su creatividad y sus propios obstáculos.

Finalmente, lo más importante al realizar un guión cinematográfico, original o adaptado, es que trascienda, es decir, gestionar por los medios que se puedan, la realización fílmica de su escrito.

El gran objetivo de cualquier guión no es leerse, sino que lo puedan ver.

CONCLUSIONES

Así es como “Proceso de adaptación de la novela *El seductor de la patria* a guión cinematográfico” llega a su culminación, con la satisfacción de que se cumplieron los objetivos que en un inicio se plantearon en dicha investigación teórico-práctica.

De esta manera, la investigación previa y su aplicación plantean: como el guión es uno de los elementos en la industria fílmica que perdurarán mientras se sigan realizando películas de corte dramático. Los avances tecnológicos en la producción en los diversos medios de comunicación podrán cambiar, pero ciertos elementos como lo son el guión literario, el *breakdown*, entre muchos otros, jamás dejarán de existir, son tan indispensables que ciertos programas de cómputo con los que se cuentan hoy en día facilitan la realización de estos recursos.

Así como el arquitecto, el doctor, el abogado, el ingeniero, tienen sus propias herramientas, el estudiante en comunicación, posee diversos instrumentos que hay veces que se subestiman a nivel escolar, y que sin embargo a nivel profesional son primordiales en la producción audiovisual. El guión es la base de cualquier proyecto audiovisual, y aunque cualquier persona dentro de la producción lo saben, no se plantean claramente sus métodos de producción, tal si fueran secretos inconfesables.

Es precisamente éste uno de los objetivos cumplidos, reforzar el conocimiento técnico en la realización de un guión cinematográfico y despejar las dudas planteando específica y claramente la posición, la forma de redactar, los tecnicismos utilizados, incluso, las medidas que se sugieren para la mejor comprensión del guión.

Sin embargo, el valor de este trabajo no radica en lo fundamental señalado anteriormente, pues si bien es importante, el gran objetivo cumplido es el estudio de la adaptación cinematográfica, situación que aunque muchos autores mencionan, en realidad, nadie profundiza en el tema.

Es aquí donde se encuentra el verdadero aporte a compartir: el análisis del proceso de adaptación, sus interrogantes y su aplicación. Muchos de los autores analizan las adaptaciones a raíz de la versión fílmica, pero no desde el trasfondo del guión, por lo que esa fue la mayor pretensión en el recorrido de dicha investigación y con lo cual se espera la mayor satisfacción por parte del mejor crítico que puede ser el propio lector.

El presente trabajo fue ambicioso en ese sentido, permitir, si bien no por primera vez, pero sí de manera detallada y clara, la forma en la cual se sugiere realizar una adaptación, dejando de lado los miedos a las comparaciones, las

cuales no caben de ninguna manera debido a que los soportes por los cuales se transmiten los contenidos son distintos.

Si bien, muchas de las adaptaciones fílmicas producidas son comparadas con sus versiones originales, dicho análisis de interpretación no debe mermar la creatividad del guionista; es decir, siempre tendrá críticas, sean buenas o malas; realice guiones originales o adaptaciones, y tratándose de adaptaciones es dejar en claro que las versiones fílmicas de algún libro, medio, incluso biografías, es eso, una interpretación pública de alguien que se atrevió a compartir la misma historia por otro medio distinto.

Es más, sin llegar a ser una manera de honrar a la obra misma o a su autor y creador, sí es una manera de reconocer indirectamente la relevancia personal, la huella que dejó al encontrarse con ella y compartir, desde su punto personal, lo más importante que pudiera recoger de la magnificencia que en general pudiera haber tenido.

Es ahí donde radica que no pueden ser comparadas ni mucho menos subestimadas unas con otras, porque son tan distintos los medios y los objetivos con los que se plantean, que si bien no se vuelven originales ambos, sí autónomos unos de otros. Jamás podrán ser uno menos que el otro, porque precisamente uno es interpretación del otro, y en eso indica que siempre habrá cosas que personalmente son rescatadas y otras que irremediablemente son omitidas.

En la presente tesis se dan las argumentaciones que se consideraron necesarias para contemplar esta postura de la no comparación entre el original y el guión, principalmente, para que en la parte práctica se olviden esos temas irrelevantes a la hora de escribir un guión originalmente adaptado.

Con base en lo anterior, se cumplió otro objetivo más, plantear estas disertaciones teóricas y técnicas a la vista de todos en algo práctico, es decir, no dejar esto sólo en un análisis en relación que la historia ha planteado entre el cine y la novela, sino en emplear un método para que cualquier novela, sea del tipo que sea, pueda ser transpuesta en un guión cinematográfico para una futura producción fílmica.

Aquí es donde se ve la necesidad de un método para realizarlo, y por ende, el cumplimiento de la hipótesis inicial en la cual se afirma que es ineludible plantear algunos pasos a seguir, por muy sencillos y lógicos que sean, para lograr una adaptación de una novela a guión cinematográfico, todo esto sin la finalidad de que sea un recetario, sino una propuesta escrita de un camino a seguir.

Es en este punto donde queda abierta la puerta al debate. Este trabajo deja en el tintero el tema del mejor método que pudiera proponerse para realizar una adaptación.

Por el momento, está la propuesta puesta en práctica, ejecutada y mostrando el resultado final del mismo, el lector tendrá la mejor opinión.

Precisamente, es por ello que debe darse particular crédito a los autores consultados y los cuales proponen sus respectivos procesos de adaptación, más que nada en análisis a los resultados fílmicos. Su gran valor y aporte radica en que son la base para realizar dicho método durante el trabajo, mostrando su ejemplo práctico al público.

Es ahí donde se descubren aportes como “la transposición” como proceso de adaptación cinematográfica, sin embargo, se deja abierta la forma de llevarlo a cabo, es decir, no basta con saberlo, lo importante es aplicarlo.

Sin duda, algo que falta por realizar para la trascendencia, a parte de tener la posibilidad de publicarlo, es el ejercicio de promoción que nos brinda la posibilidad de llevarlo a la pantalla. Es por ello que otro tema primordial de tesis, bien podría ser la cuestión de los derechos de autor y ese tipo de tópicos legales, para evitar problemas con los creadores, por respeto a su obra y su trabajo; de hecho, se brinda un primer anexo con la información relevante y los pasos sencillos a seguir para no tener problemas legales.

Por otro lado, en cuanto a los conocimientos de la licenciatura aplicados en la tesis, claro está que son las materias de taller de guión I y II, de expresión oral y escrita, de redacción e incluso las materias de historia y procesos de comunicación, géneros periodísticos y teorías de la comunicación, resultan de apoyo fundamental para argumentar y reforzar ideas planteadas durante la tesis.

Tal vez la investigación pueda ser reducida, quizá falten elementos por tocar en cuanto al tema se refiere, sin embargo, la minuciosidad, la especificidad en los argumentos, la aplicación práctica de conocimientos y sustentos teóricos y, sobre todo, el inicio a la controversia en la mejor manera de realizar una adaptación es lo que brinda a este trabajo su plusvalía y por lo cual valió la pena el arduo esfuerzo realizado, para finalmente tener el objetivo de ser un recurso de consulta para futuras generaciones.

Precisamente, al final hay un doble anexo donde: por un lado se expone la parte legal del registro de una obra derivada en el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR), incluyendo el registro legal de mi adaptación; y por otro, el contexto de las adaptaciones cinematográficas mexicanas, basadas en novela,

que han sobresalido por diversas situaciones: unas por su distribución; otras por su calidad histórica, sea como sea, el presente proyecto pretende formar parte, y anhela estar dentro de esa historia.

Finalmente, cabe señalar que el objetivo de compartir esta investigación no pretende sólo quedarse como mero trabajo recepcional para un proceso de titulación, sino la posibilidad de reforzar la investigación, y si es necesario publicarla en un libro al alcance de cualquier estudiante de comunicación, guionista, productor, director o cualquier persona interesada en el tema.

ANEXOS

Anexo1

Instituto Nacional Del Derecho de Autor (INDAUTOR)

El Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR) es el organismo de gobierno que regula y establece los reglamentos para defender la creación de ideas artísticas de índole: literario, plástico, gráfico o musical.

De ahí radica su importancia, pues precisamente es la que nos permite tener seguridad en que nuestras ideas las protege el gobierno de cualquier plagio que pudiera realizarse por quien sea, sea persona física o moral, es decir, nadie puede hacer uso de nuestras historias, en el caso de los guiones cinematográficos, sin nuestro permiso.

¿Pero qué sucede con los guiones adaptados? Aunque el tema legal sobre las adaptaciones requeriría de toda una investigación aparte, es primordial aclarar ciertos puntos importantes para no tener problemas de ningún tipo por el uso indebido de una idea que no provino de nosotros, sino de otro autor.

Poniendo de ejemplo la adaptación aquí realizada, de la cual se extrajo una historia fílmica de otra novelada, debemos tomar en cuenta que, por el momento, no se infringe la ley en ningún sentido porque está establecido que cualquier idea cultural, de dominio público, puede ser utilizada con fines académicos, siempre y cuando no se lucre con ideas protegidas por el gobierno por medio del INDAUTOR. Por esa razón, dicho trabajo recepcional para concluir mi proceso de titulación no puede ser penado por ninguna ley, debido a que no la infringe y el uso de la novela de Enrique Serna para realizar un guión cinematográfico cumple con los lineamientos y está dentro del marco legal establecido.

Ahora bien, dicho guión se pretende promocionar, es precisamente en este momento donde sí puede haber consecuencias legales debido a que, al realizar trabajos de patrocinio, se busca el objetivo de tener una remuneración económica. En este caso específico, antes de realizar cualquier tipo de negociación es primordial tener el permiso del autor el cual deberá ser considerado dentro de los créditos oficiales del producto fílmico y también quien, seguramente, deseara también un pago por la creación de su idea original.

Para poder vender el proyecto fílmico de “El seductor de la patria” deben seguirse estos pasos:

1. Autorización del autor original.

La autorización del autor, en este caso de Enrique Serna, debe ser por escrito donde se especifique que se brinda el uso de derechos de su obra literaria “El seductor de la patria” para la realización de un proyecto filmico escrito por Francisco Samuel González Fernández. Este papel debe estar firmado por ambos frente a notario, quien será el aval de que dicho proceso fue legal y dentro de las normas.

La negociación entre autor original y adaptador no importa dentro del escrito que será entregado a INDAUTOR debido a que eso corresponde por las partes establecerlo de manera independiente. Ese es un contrato avalado por el notario donde se especifican los términos en los cuales se hará uso de la obra, las consecuencias legales que puede haber en el incumplimiento del contrato y los arreglos económicos con los cuales ambos firman estar de acuerdo.

2. Proceso de registro de contrato

Después de tener el acuerdo por escrito que servirá de apoyo legal para realizar el trámite, también se tiene que estipular dentro del Instituto Nacional del Derecho de Autor con distintos formatos donde se especifican los datos del autor y obra original, así como los del adaptador.

Para poder realizar este trámite se realiza un pago por concepto de contrato de \$1,043.00, con un formato para realizar el pago en cualquier banco.

Se ponen los datos siguientes:

- Registro Federal de Contribuyentes (R.F.C.)
- Clave Única de Registro de Población (C.U.R.P.)
- Nombre completo, empezando por el apellido del titular de la obra (Cesionario)

El nombre de la dependencia, la clave de referencia, la cadena de la dependencia y el importe a pagar (\$1,043.00) ya están escritos dentro del formato.

Cabe mencionar que esta hoja de pago no sirve como comprobante, por lo que la institución bancaria no sellará el papel, sino que dará un

comprobante de depósito con la cantidad mencionada, por lo que se debe revisar que los datos puestos en el recibo son los correctos.

HOJA DE AYUDA PARA EL PAGO EN VENTANILLA BANCARIA DPA		
DERECHOS PRODUCTOS Y APROVECHAMIENTOS		
REGISTRO FEDERAL DE CONTRIBUYENTES	CLAVE UNICA DE REGISTRO DE POBLACION	
APELLIDO PATERNO		
APELLIDO MATERNO		
NOMBRES(S)		
DENOMINACIÓN O RAZÓN SOCIAL		
14	SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA	
<small>CLAVE</small>	<small>DEPENDENCIA</small>	
MARQUE CON X		
<input checked="" type="checkbox"/>	NO APLICA PERIODO	
CLAVE DE REFERENCIA	144000810	
CADENA DE LA DEPENDENCIA	01000020010001	
CONCEPTO	DPA	IVA ACTOS ACCIDENTALES
IMPORTE	\$ 1,043	\$
CARGOS ADICIONALES PARTE ACTUALIZADA	\$	\$
RECARGOS	\$	\$
MULTA POR CORRECCION FISCAL	\$	\$
CANTIDAD A PAGAR	\$ 1,043	\$
TOTAL A PAGAR		\$ 1,043

ESTA HOJA NO ES UN COMPROBANTE OFICIAL DE PAGO, POR LO CUAL NO SERA SELLADA POR EL CAJERO

Después de realizar el pago es conveniente llenar la solicitud de registro de contratos (RPDA-03) por el cual se estipulan que los derechos de la obra primigenia y su autor, conocido como cedente, autoriza los derechos de reproducción a un cesionario. De preferencia, con algún representante legal que avale dicho contrato.

El formato RPDA-03 se llena por la parte frontal donde se especifican los datos del cedente, cesionario y representante legal. Los datos de los tres anteriores son los siguientes:

- Nombre, comenzando por los apellidos.
- Nacionalidad.

- R.F.C.
- Correo electrónico, teléfono, fax (opcionales).
- Domicilio particular, detallando: la calle, el número exterior e interior.
- Colonia.
- Delegación o Municipio.
- Código postal (C.P.)
- País
- Entidad federativa



FORMATO FRONTAL RPDA-03



REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

SOLICITUD DE REGISTRO DE CONTRATOS

No. de Trámite
RPDA-03

DEBERÁ LLENAR A MAQUINA O CON LETRA DE MOLDE LEGIBLE, SIN TACHADURAS O ENMENDADURAS

DATOS DEL CEDENTE

Nombre:	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
Nacionalidad:			
R.F.C.:	Correo electrónico: *		*
1 Teléfonos: *	Fax: *		*
Domicilio Particular:	Calle		
	No. Exterior	No. Interior	Colonia:
Delegación / Municipio:	C.P.:		
País:	Entidad Federativa:		

EN CASO DE SER MAS DE UN CEDENTE SOLICITAR LA FORMA RPDA-03-A

DATOS DEL CESIONARIO

Nombre:	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
Nacionalidad:			
R.F.C.:	Correo electrónico: *		*
2 Teléfonos: *	Fax: *		*
Domicilio Particular:	Calle		
	No. Exterior	No. Interior	Colonia:
Delegación / Municipio:	C.P.:		
País:	Entidad Federativa:		

EN CASO DE SER MAS DE UN CESIONARIO SOLICITAR LA FORMA RPDA-03-A

REPRESENTANTE LEGAL

Nombre:	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
Persona para recibir notificaciones (gestor):	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
3 ¿A Quién Representa?:			
Teléfonos: *	Fax: *	R.F.C.:	
Correo electrónico: *			
Domicilio Legal:	Calle		
Colonia:	Delegación / Municipio:	No. Exterior	No. Interior
C.P.:	País:	Entidad Federativa:	

* Opcional

INDAUTOR-00-002

El llenado de cualquier formato proporcionado por INDAUTOR, tiene que ser por medio de una máquina de escribir o, en su defecto, con letra de molde legible, esto para que no haya errores o confusiones a la hora de archivar datos, lo cual puede ocasionar realizar otro tipo de trámites de corrección de datos; además de llevarse a cabo por duplicado.

En la parte posterior del formato RPDA-03, se ingresan los datos referentes a la obra primigenia como son:

- La vigencia del contrato
- La fecha de la firma de contrato
- Los datos de la obra primigenia
- Título de la obra original dentro del Registro Federal de Derechos de Autor
- Tipo de registro de la obra primigenia (literaria, audiovisual, musical, etc.)
- Número de registro
- El tipo de contrato que se está firmando, se señala una de las siguientes opciones:
 - ❖ Cesión de derechos
 - ❖ Convenio modificadorio
 - ❖ Distribución y explotación
 - ❖ Edición de obra literaria
 - ❖ Edición de obra musical
 - ❖ Ejecución pública
 - ❖ Interpretación
 - ❖ Licencia
 - ❖ Obra futura determinada
 - ❖ Obra por encargo
 - ❖ Producción
 - ❖ Producción audiovisual
 - ❖ Publicitario
 - ❖ Que confiere, modifica, transmite, grava, extingue derechos patrimoniales
 - ❖ Radiodifusión
 - ❖ Relativo a los derechos conexos
 - ❖ Representación escénica
 - ❖ Traducción
 - ❖ De otro tipo

Después se señala con una "X" la documentación que se lleva:

- Comprobante de pago de derechos
- Dos ejemplares del contrato con firmas autógrafas o, en su caso, un ejemplar del contrato con firmas autógrafas y el comprobante de pago de derechos por concepto de expedición de copia certificada del mismo, para que ésta se integre en su expediente.

Finalmente, se ponen los datos de lugar, fecha, nombre completo del solicitante y su firma.

Como recomendación, hacer documentación por duplicado y sacar copia de comprobantes de pagos para tener un respaldo más al adquirido con el INDAUTOR.

FORMATO POSTERIOR RPDA-03

Vigencia del Contrato:	
4 Fecha de Firma del Contrato:	* <input type="text"/> Día <input type="text"/> Mes <input type="text"/> Año
Nº de Ejemplares (para el contrato de Edición):	* <input type="text"/>

DATOS DE IDENTIFICACION DE LA OBRA CONTRATADA

5 X Es Primigenia:	<input type="checkbox"/>	Es Derivada:	<input type="checkbox"/>	Tipo:	<input type="text"/>
Título:	<input type="text"/>				
	Número de Registro:		<input type="text"/>		
Cesión de Derechos:	Producción:		<input type="text"/>		
Convenio Modificatorio:	Producción Audiovisual:		<input type="text"/>		
Distribución y explotación:	Publicitario:		<input type="text"/>		
Edición de Obra Literaria:	Que Confiere, Modifica, Transmite, Grava,		<input type="text"/>		
Edición de Obra Musical:	Extingue Derechos Patrimoniales:		<input type="text"/>		
Ejecución Pública:	Radiodifusión:		<input type="text"/>		
Interpretación:	Relativo a los Derechos Conexos:		<input type="text"/>		
Licencia:	Representación Escénica:		<input type="text"/>		
Obra Futura Determinada:	Traducción:		<input type="text"/>		
Obra por Encargo:	<input type="text"/>				
De Otro Tipo:	<input type="text"/>				

SEÑALE CON UNA X LOS DOCUMENTOS QUE SE ACOMPAÑAN:

- DOCUMENTO QUE ACREDITE LA EXISTENCIA DE LA PERSONA MORAL.
Especifique: número: fecha: dd / mm / aaaa
- DOCUMENTO QUE ACREDITE LA PERSONALIDAD DEL REPRESENTANTE LEGAL.
Especifique: número: fecha: dd / mm / aaaa
- COMPROBANTE DE PAGO DE DERECHOS.
- TRADUCCION AL ESPAÑOL DE LOS DOCUMENTOS QUE SE ACOMPAÑAN EN IDIOMA DISTINTO.
- DOS EJEMPLARES DEL CONTRATO CON FIRMAS AUTOGRAFAS O, EN SU CASO, UN EJEMPLAR DEL CONTRATO CON FIRMAS AUTOGRAFAS Y EL COMPROBANTE DE PAGO DE DERECHOS POR CONCEPTO DE EXPEDICION DE COPIA CERTIFICADA DEL MISMO, PARA QUE ESTA SE INTEGRE EN SU EXPEDIENTE.
- IDENTIFICACION OFICIAL DEL MANDANTE, MANDATARIO Y TESTIGOS (SOLO EN CASO DE QUE SE PRESENTE CARTA PODER).

Bajo protesta de decir verdad y apercibido de las penas que incurre quien declara con falsedad, manifiesto que son ciertos los datos anotados en esta solicitud y que no omito información alguna al respecto.	
Lugar:	<input type="text"/>
Fecha:	<input type="text"/> Día <input type="text"/> Mes <input type="text"/> Año
Nombre y Firma del Solicitante o Representante Legal	

Con fundamento en el artículo 62 del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, hecha la inscripción, el interesado contará con un término de 30 días para reclamar la entrega del certificado correspondiente, agotado este término deberá solicitar su entrega extemporánea.

Teléfonos para información y asesoría (TelSEP): 36 01 75 99 en el D.F. y área metropolitana, y en el interior de la República sin costo para el usuario 01 800 2 88 66 88.

Para cualquier aclaración, duda y/o comentario con respecto a este trámite sírvase llamar al Sistema de Atención Telefónica a la Ciudadanía-SACTEL a los teléfonos 20 00 30 00 en el Distrito Federal y área metropolitana, del interior de la República sin costo para el usuario al 01 800 38 624 66, o desde Estados Unidos y Canadá al 1 800 475 23 93.

* Opcional

3. Promoción

Realizado los pasos anteriores, la promoción es el proceso por el cual, teniendo todo lo reglamentado, puede realizarse con seguridad, sin temor de infringir ninguna ley ni pasar por encima del autor original, los trabajos de búsqueda de casas productoras de cine a las cuales se les puede llevar la sinopsis de nuestra historia, esperando encontrar alguna interesada que la produzca.

Lo anteriormente mencionado precisa a detalle el proceso por el cual una adaptación, legalmente conocida como obra derivada, tiene que recurrir para poder vender su proyecto.

Sin embargo, y aunque es el primer paso, es conveniente en este punto aclarar que una obra derivada tiene que estar registrada y protegida por el INDAUTOR, situación que puede llevarse a cabo sin previa autorización del autor de la obra primigenia, es decir, para fines del proyecto es recomendable registrar la obra por cuestiones de seguridad, sin perjuicio de Enrique Serna.

Según la reglamentación de los Derechos de Autor, el registro de una obra derivada se realiza de la misma forma y se hace valer como obra original, sin afectar al autor ni tener ningún tipo de represalia jurídica. Debe quedar claro, que esto es con fines de protección del proyecto aquí presentado; para su posterior venta, se necesitan realizar los puntos anteriores contactando al autor, teniendo su autorización, negociando las ganancias económicas y realizando el trámite de contrato para su promoción.

1. Proceso de registro de una obra derivada

Como se acaba de comentar, el registro de una obra derivada se realiza y tiene el mismo valor que si fuera una obra original. Por ende, primero se debe realizar el pago correspondiente de \$198.00 con la hoja de ayuda para pago.

Se ponen los datos siguientes:

- Registro Federal de Contribuyentes (R.F.C.)
- Clave Única de Registro de Población (C.U.R.P.)
- Nombre completo, empezando por el apellido del titular de la obra (Cesionario)

El nombre de la dependencia, la clave de referencia, la cadena de la dependencia y el importe a pagar (\$198.00) ya están escritos dentro del formato.

Cabe mencionar que esta hoja de pago no sirve como comprobante, por lo que la institución bancaria no sellará el papel, sino que dará un comprobante de depósito con la cantidad mencionada, por lo que se debe revisar que los datos puestos en el recibo son los correctos.

HOJA DE AYUDA PARA EL PAGO EN VENTANILLA BANCARIA		DPA
DERECHOS PRODUCTOS Y APROVECHAMIENTOS		
REGISTRO FEDERAL DE CONTRIBUYENTES	CLAVE ÚNICA DE REGISTRO DE POBLACIÓN	
APELLIDO PATERNO		
APELLIDO MATERNO		
NOMBRE(S)		
DENOMINACIÓN O RAZÓN SOCIAL		
14	SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA	
CLAVE	DEPENDENCIA	
MARQUE CON X		
<input checked="" type="checkbox"/>	NO APLICA PERIODO	
CLAVE DE REFERENCIA	144000810	
CADENA DE LA DEPENDENCIA	010000100100001	
CONCEPTO	DPA	IVA ACTOS ACCIDENTALES
IMPORTE	\$ 198	\$
PARTE ACTUALIZADA	\$	\$
RECARGOS	\$	\$
MULTA POR CORRECCION FISCAL	\$	\$
CANTIDAD A PAGAR	\$ 198	\$
TOTAL A PAGAR		\$ 198

ESTA HOJA NO ES UN COMPROBANTE OFICIAL DE PAGO, POR LO CUAL NO SERA SELLADA POR EL CAJERO

Después de realizar el pago debe llenarse, por duplicado, el formato de registro RDPD-01 por la parte frontal donde se ponen los siguientes datos:

- Se marca con una “X” el recuadro que indica “Datos del autor”.
- Nombre, comenzando por los apellidos.
- Fecha de nacimiento.
- Lugar de nacimiento.
- % y tipo de participación.
- Nacionalidad.

- R.F.C.
- Correo electrónico, teléfono, fax (opcionales).
- Domicilio particular, detallando: la calle, el número exterior e interior.
- Colonia.
- Delegación o Municipio.
- Código postal (C.P.)
- País
- Entidad federativa
- Marcar con una "X" el recuadro de "Sí" ante la pregunta de "¿El Titular es el mismo Autor?"



FORMATO FRONTAL RPDA-01



REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

SOLICITUD DE REGISTRO DE OBRA

No. de Trámite

RPDA-01

DEBERÁ LLENAR A MAQUINA O CON LETRA DE MOLDE LEGIBLE, SIN TACHADURAS O ENMENDADURAS

DATOS DEL AUTOR		COAUTOR	SEUDONIMO
Nombre:	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
Fecha de nacimiento:	Día Mes Año	Lugar de nacimiento:	
Nacionalidad:	% y tipo de Participación: %		
R.F.C.:	Correo electrónico: *		
Teléfonos: *	Fax: *		
Domicilio Particular:	Calle		
	No Exterior	No Interior	Colonia:
Delegación / Municipio:	C.P.:		
País:	Entidad Federativa:		

EN CASO DE SER MAS DE UN AUTOR SOLICITAR LA HOJA ADJUNTA RPDA-01-A1

¿El Titular es el mismo Autor? Si Omita los datos del Titular de la obra

DATOS GENERALES DEL TITULAR DE LA OBRA

Nombre:	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
Fecha de nacimiento:	Día Mes Año	Lugar de nacimiento:	
Nacionalidad:	% y tipo de Participación: %		
R.F.C.:	Correo electrónico: *		
Teléfonos: *	Fax: *		
Domicilio Particular:	Calle		
	No Exterior	No Interior	Colonia:
Delegación / Municipio:	C.P.:		
País:	Entidad Federativa:		

REPRESENTANTE LEGAL

Nombre:	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
Persona para recibir notificaciones (gestor):	Apellido Paterno	Apellido Materno	Nombre
¿A Quién Representa?:			
Teléfonos: *	Fax: *	R.F.C.:	
Correo electrónico: *			
Domicilio Legal:	Calle		
Colonia:	No Exterior	No Interior	Delegación / Municipio:
C.P.:	País:	Entidad Federativa:	

*Opcional

INDAUTOR-00-001

En la parte posterior del formato RPDA-01 se pondrán los siguientes datos:

- Título de la obra (con slogan, en caso de tenerlo)
- Síntesis
- Rama, señalando con “X” el paréntesis que está en “Literaria”
- Marcar con “X” en la parte de “No” haciendo referencia a la pregunta “¿Se ha dado a conocer?”
- Marcar con “X” el recuadro que se encuentra a lado de la indicación que dice “Es Derivada:”
- En la parte de tipo, en caso de ser derivada, se debe señalar que el trabajo primigenio es “Literario”
- Marcar con “X” el paréntesis que indica “Adaptación”
- Título de la obra primigenia
- Autor de la obra primigenia

Después de los datos de la obra derivada y primigenia, se señalará con “X” los siguientes recuadros que sustentan la entrega para el proceso de registro:

- Comprobante de pago de derechos
- Dos ejemplares de la obra (ORIGINALES)

Para finalizar adecuadamente este proceso de registro de una obra derivada, se ponen los datos de lugar, fecha, nombre completo del solicitante y su firma.

Debe recordarse que el llenado de dichos formatos es por duplicado y, como recomendación, sacar copias del comprobante de pago como respaldo para este proceso, asimismo, debe utilizarse máquina de escribir o, en su defecto, letra de molde legible para evitar errores posteriores debido a una confusión a la hora de capturar sus datos en el archivo del INDAUTOR.

FORMATO POSTERIOR RPDA-01

DATOS DE LA OBRA

Título:					
Síntesis:					
RAMA:	(Señale sólo una opción, salvo en el caso de compilaciones)				
4	<input type="checkbox"/> Literaria	<input type="checkbox"/> Danza	<input type="checkbox"/> De carácter plástico	<input type="checkbox"/> Cinematográfica	<input type="checkbox"/> Prog. de cómputo
	<input type="checkbox"/> Musical con letra	<input type="checkbox"/> Pictórica	<input type="checkbox"/> Caricatura	<input type="checkbox"/> Audiovisual	<input type="checkbox"/> Fotográfica
	<input type="checkbox"/> Musical sin letra	<input type="checkbox"/> Dibujo	<input type="checkbox"/> Historieta	<input type="checkbox"/> Prog. de radio	<input type="checkbox"/> Arte aplicado
	<input type="checkbox"/> Dramática	<input type="checkbox"/> Escultórica	<input type="checkbox"/> Arquitectónica	<input type="checkbox"/> Prog. de televisión	<input type="checkbox"/> Base de datos
¿Se ha dado a conocer?:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	Fecha:	____/____/____ <small>Día Mes Año</small>	Es Primigenia: <input checked="" type="checkbox"/> Es Derivada: <input checked="" type="checkbox"/>

EN CASO DE SER DERIVADA SEÑALE DE QUE TIPO Y LOS DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

TIPO:	(Señale solo una opción)				
5	<input type="checkbox"/> Ampliación	<input type="checkbox"/> Arreglo	<input type="checkbox"/> Adaptación	<input type="checkbox"/> Compilación	<input type="checkbox"/> Colección
	<input type="checkbox"/> Traducción	<input type="checkbox"/> Compendio	<input type="checkbox"/> Paráfrasis	<input type="checkbox"/> Transformación	
Título:					
Autor:					

EN CASO DE SER MAS DE UNA OBRA PRIMIGENIA SOLICITAR LA FORMA RPDA-01-A2

SEÑALE CON UNA X LOS DOCUMENTOS QUE SE ACOMPAÑAN:

- DOCUMENTO QUE ACREDITE LA EXISTENCIA DE LA PERSONA MORAL.
Especifique: _____ número: _____ fecha: dd/mm/aaaa
- DOCUMENTO QUE ACREDITE LA PERSONALIDAD DEL REPRESENTANTE LEGAL.
Especifique: _____ número: _____ fecha: dd/mm/aaaa
- IDENTIFICACION OFICIAL DEL MANDANTE, MANDATARIO Y TESTIGOS (SOLO EN CASO DE QUE SE PRESENTE CARTA PODER).
- COMPROBANTE DE PAGO DE DERECHOS.
- TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LOS DOCUMENTOS QUE SE ACOMPAÑAN EN IDIOMA DISTINTO.
- DOS EJEMPLARES DE LA OBRA (ORIGINALES).
- DOCUMENTO MEDIANTE EL CUAL SE ACREDITE LA TITULARIDAD DE LOS DERECHOS PATRIMONIALES SOBRE LA OBRA (ORIGINAL). Especifique: _____ fecha: dd/mm/aaaa
- SOBRES CERRADOS CON LOS DATOS DE IDENTIFICACION DEL AUTOR (SOLO EN CASO DE SER UNA OBRA ESCRITA BAJO SEUDONIMO).

Bajo protesta de decir verdad y apercibido de las penas que incurre quien declara con falsedad, manifiesto que son ciertos los datos anotados en esta solicitud y que no omito información alguna al respecto.		
Lugar:		
Fecha:	____/____/____ <small>Día Mes Año</small>	Nombre y Firma del Solicitante o Representante Legal

Con fundamento en el artículo 62 del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, hecha la inscripción, el interesado contará con un término de 30 días para reclamar la entrega del certificado correspondiente, agotado este término deberá solicitar su entrega extemporánea.

Teléfonos para información y asesoría (TelSEP): 36017599 en el D.F. y área metropolitana, y en el interior de la República sin costo para el usuario 01 800 288 66 88.

Para cualquier aclaración, duda y/o comentario con respecto a este trámite sírvase llamar al Sistema de Atención Telefónica a la Ciudadanía-SACTEL a los teléfonos 20 00 30 00 en el Distrito Federal y área metropolitana, del interior de la República sin costo para el usuario al 01 800 386 24 66, o desde Estados Unidos y Canadá al 1 800 475 23 93.

Todos los trámites anteriores, primero este proceso de registro para proteger la obra de un uso indebido de nuestras ideas, así como el proceso de solicitud de registro de contratos, previa autorización del autor para realizar una promoción del proyecto, deben realizarse en la siguiente dirección y en dicho horario:

- Puebla 143, Col. Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06700, México, D.F.
- Horario de atención en ventanillas y recepción de documentos de 09:30 a 14:00 hrs.

El trámite puede darse por concluido cuando, después de 15 días hábiles, recoge los siguientes documentos que avalan dicho registro y sustentan la protección legal de nuestras ideas por parte del gobierno federal:

- Certificado, donde queda inscrito legalmente el número de registro de la obra, el título de la misma, la rama y su autor; todo esto con la firma del director general de la institución en una hoja membretada con el escudo oficial de la federación
- Un ejemplar de la obra con el sello que lleva inscrito su respectivo número de registro y, además, una calcomanía con el número de registro nuevamente, el título de la obra, el tipo de trámite y la presentación.

Una recomendación más, hoy en día, el INDAUTOR cuenta con un servicio denominado “Express Autor” el cual si entregas la documentación antes de las 12:00 hrs., ese mismo día, a las 14:00 hrs ya está realizado tu trámite, por lo que así se puede evitar esperar los 15 días hábiles estipulados.

Precisamente para ejemplificarlo mejor, se realizó el respectivo trámite del proyecto de adaptación de “El seductor de la patria, obteniendo el certificado, sustentando que es una adaptación y el ejemplar de la obra con el sello que avala el registro.

CERTIFICADO

Registro Público del Derecho de Autor



**GOBIERNO
FEDERAL**

SEP

Para los efectos de los artículos 13, 73, 162, 163 fracción II, 164 fracción I, 165, 169, 209 fracción III y demás relativos de la Ley Federal del Derecho de Autor, se hace constar que la **VERSION** cuyas especificaciones aparecen a continuación, ha quedado inscrita en el Registro Público del Derecho de Autor, con los siguientes datos:

AUTOR: GONZALEZ FERNANDEZ FRANCISCO SAMUEL

TITULO: EL SEDUCTOR DE LA PATRIA

RAMA: LITERARIA

TITULAR DE ADAPTACION: GONZALEZ FERNANDEZ FRANCISCO SAMUEL

Esta inscripción no faculta para publicar o usar en forma alguna la obra registrada, a menos de que se acredite la autorización correspondiente.

I.F.U.A. Artículo 169. Las inscripciones en el registro establecen la presunción de ser ciertos los hechos y actos que en ellas constan, salvo prueba en contrario. Toda inscripción deja a salvo los derechos de terceros. Si surge controversia, los efectos de la inscripción quedarán suspendidos en tanto se pronuncie resolución firme por autoridad competente.

Número de Registro: 03-2012-031311533300-01

México D.F., a 13 de marzo de 2012

EL DIRECTOR DEL REGISTRO PÚBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

HORACIO ANTONIO LÓPEZ FLORES



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

MÉXICO

SEF-INDAUTOR
REGISTRO PUBLICO
03-2012-03131153300-01

EL SEDUCTOR DE LA PATRIA

FRANCISCO SAMUEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

FIRMA

No. REGISTRO: 03-2012-03131153300-01
TÍTULO: EL SEDUCTOR DE LA PATRIA

TIRAJANTE (REGISTRO DE DDA)
PRESENTACION: ENARROLADO



Anexo2

Plática con Enrique Serna, autor de la obra original

En el marco de la asignatura *Literatura y sociedad II* impartida por el profesor Ignacio Trejo Fuentes, el autor de la novela "El seductor de la patria", Enrique Serna, más que una conferencia, fue al salón B-205 de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, a dar una charla sobre su obra.

A pesar de mi asombro y de lo emocionado que estaba, contuve todo ese torbellino de emociones para tratar de la manera más objetiva la plática que en esos momentos presenciaba.

Y así es como a grandes rasgos, Serna en un lapso de casi hora y media de charla, comenzó a hablar de su obra.

Serna comentó que la inquietud de escribir dicha novela, surgió a raíz de las dos principales biografías de Santa Anna, de cómo un personaje corrupto fue uno de los principales personajes históricos de la época.

Leyó también "Mi historia militar y política" y se le ocurrió como podría ser la creación de una biografía con ese tono cínico como el de Gonzalo N. Santos en sus memorias.

Y es así como emprendió la aventura histórica de adentrarse y prácticamente amalgamarse con Santa Anna y los personajes de su novela epistolar para poder redactarla.

Asimismo, necesitaba un personaje intermediario que pudiera definir entre la falsedad y la verdad de sus elogios soberbios, por lo que decide insertar en la historia a Manuel María Giménez, aprovechando que Santa Anna estaría por quedarse ciego y mantenía correspondencia con su hijo Manuel, por lo que es él quien puede redactar sus cartas, al grado por momentos de suplantarlo y adjudicarse decisiones que no le competen por más que es un ser humano.

A pesar de lo que muchos pudieran pensar, resaltó que hay que tomar en cuenta que es una novela, una versión libre de la vida de Antonio López de Santa Anna, por lo que no todos los documentos son reales: algunos se reescriben; otros son completamente inventados.

Es ahí cuando realiza una diferencia primordial entre el historiador y el novelista, pues el primero se quiere alejar de la ficción para tratar de representar lo más fidedignamente posible a la realidad.

En la novela histórica de Santa Anna se apegó a hechos históricos, nada es inventado por ese lado, porque en su vida, con altibajos, no hay porqué inventar.

Sin embargo, nadie, y es prácticamente imposible, saber las motivaciones íntimas, privadas de Santa Anna, excelente campo para la imaginación del escritor.

El novelista se permite adentrarse en la mente del personaje para escudriñar las posibles razones que motivaron a Santa Anna; cosa que el historiador, por ética, no se permite.

De hecho, Serna muestra su gusto por la historia al rescatar novelas históricas que trascienden para él y lo impulsan a escribir su propia novela: “Vámonos con Pancho Villa” y “El Dictador Resplandeciente”, esta última habla precisamente sobre Santa Anna.

Incluso, para evitar realizar malas copias de hechos históricos como en la película “Chico grande”, donde desde su perspectiva el director intenta retomar ciertos momentos de manera mal lograda, se hace valer de cierta cultura general y audiovisual, investiga sobre el personaje y el contexto histórico, para hilarla coherentemente con su propuesta literaria.

Ahora bien, a Serna le atrae más Santa Anna a diferencia de otros personajes por la idea primordial de encontrar cómo dicho personaje logra tener una trascendencia en el siglo XIX a pesar de ser evidentemente corrupto y oportunista.

Le es interesante como terratenientes y alto clero, lo buscaban para que a cada instante regresara al poder a pesar de saber cómo era. En aquella época de conflictos y traiciones, lo consideraban un mal necesario.

De hecho, así como se le acusa de los peores daños al país en todo el siglo XIX, en su momento se le defendía y dependían de él, asemejándolo como en el siglo XX se necesitaba al PRI y de la misma manera se soportó tanto tiempo al partido en el poder. Concluyendo este punto, que la gran similitud entre ambas épocas de Santa Anna-PRI, en realidad se debe a la mentalidad del pueblo de pensar que no merecen algo mejor o, en otros casos, es la opción menos peor.

En cuanto al lenguaje, no sabe exactamente la manera de hablar en el s. XIX, lo más cercano es un libro llamado “Astucia” de autoría anónima el cual, incluso, no lo escribió un novelista sino un carpintero michoacano de la época. Por lo mismo, y aunque es lo más cercano, es posible considerar que el coloquialismo de esa novela es más de alguna región de Michoacán y no podría generalizarse a

algo para toda la república, ni siquiera para el tono jarocho que él necesitaba para su personaje nacido en Veracruz.

Por ende, hace uso de un lenguaje híbrido tratando de ser muy cercano a lo que pudiera ser en el s. XIX y con expresiones cuasi modernas del s. XX.

Ahora, y retomando al personaje, una razón por la cual realizó una novela de Santa Anna y no de algún héroe convencional de nuestra historia, se debe a lo atípico que fue en su conducta.

Como lo mencionaba Justo Sierra en “La evolución política del pueblo mexicano” donde lo asemejaba a un Don Juan Tenorio, quien disfrutaba más el proceso de conquista, en el caso de Santa Anna, él disfrutaba y estaba más enamorado de la gloria, los festejos y los halagos que del poder en sí mismo. Incluso eso se ve reflejado ya que le encantaba la presidencia por los grandes y pomposos recibimientos y desfiles en todos los lugares en los que se presentaba; pero en cuanto llegaban con problemas y quejas, se regresaba a su hacienda en Manga de Clavo.

Con base en estas comparaciones y esta característica del personaje, Enrique Krauze, en uno de sus documentales sobre Antonio López de Santa Anna, lo denomina en algún momento que él era el Seductor de la patria. A Serna le gustó tanto esta afirmación que terminó por pedir autorización para titular así su novela.

Otra comparación o afirmación atinada, es la de aquellos que dicen que si Hidalgo fue “el padre de la patria”, Santa Anna fue su “padrote”, porque por más que la explotaba, sobajaba y se aprovechaba de ella, le seguían rindiendo pleitesía.

Es por eso que, desde su perspectiva, no eligió a un héroe típico del país ya que considera en general para sus novelas que la conducta del canalla nos enseña más la condición humana que la de alguien con una conducta intachable. Novelas como “Crimen y castigo” de Dostoyevski o la obra teatral “Ricardo III” de Shakespeare son un vivo reflejo de lo que afirma.

Además y por lo mismo, el trabajo de cualquier novelista es la identificación del lector con lo que escribe, por lo que su objetivo, más allá de criticar, juzgar e incluso defenderlo, es que el lector se identifique con el pequeño Santa Anna que lleva adentro.

Serna está consciente de que no se cambiará la perspectiva que se tiene de Santa Anna, ni siquiera lo pretende como objetivo, ni mucho menos amarán o perdonarán al personaje al momento de leer la novela, a lo único que puede

aspirar es a un entendimiento del ser humano que fue, por medio de la identificación propia.

Ahora bien, y dentro del contexto político actual, volviéndolo a asemejar con el del s. XIX, hay que tomar en cuenta que la responsabilidad en cualquier aspecto nacional no radica en un solo hombre sino en el de toda su sociedad.

En ese momento, la sociedad traicionera que se generó después de la independencia, fue el principal soporte en el mantenimiento en el poder de un solo personaje, así como en un momento más actual, se perpetuó un partido del que hasta hace poco fue sustituido por otro y reforzando la idea de que tal vez salió más caro el remedio que la enfermedad, por lo que, lamentablemente, intuye que regresemos al partido hegemónico del país, y confirmando la idea de que la sociedad misma permite este tipo de situaciones y se hace corresponsable de lo que pasa en el país.

Retomando la novela, para tratar de evitar que se desviara a cuestiones políticas actuales, le pregunté acerca del trío protagonista de la novela.

En cuanto al trío Santa Anna–Tosta–Giménez, sustenta la base de una verdad subjetiva en donde cada uno dirá su versión de un mismo suceso y por lo que permite la variedad de perspectivas para que no se genere la idea de que el escritor comulga con una postura, sino todo lo contrario, mostrar que se intenta mover en los hilos de la imparcialidad.

Un alumno de la clase del profesor Trejo Fuentes, ante el anterior comentario sobre la imparcialidad, preguntó que como novelista cómo no ser rascónico con el personaje y mantenerse en esa línea lo más objetivamente posible, a lo que Serna respondió que es tan válido para un escritor dejarse vencer por el personaje, adentrarse en su mente e incluso darle voz como lo es para un actor, de la misma forma que éste, al bajarse de un escenario vuelve a ser como es en su vida cotidiana.

Además, él considera que es tan efectiva la novela que, como dato curioso, le enviaron una carta donde unos pobladores de Michoacán, le pidieron permiso para utilizar algunas de sus cartas y poder argumentar ante gobiernos la devolución de su territorio a lo que tuvo que responderles que dichas correspondencias no existen, que son parte de la ficción.

Otro dato curioso es que Ignacio Solares en “La invasión” retoma y cita algunas cartas de la novela considerándolas como verídicas, por lo que sugiere no olvidar que es una novela.

En cuanto a la parte más complicada e incluso satisfactoria de plantear la historia, ante mi pregunta de cuál fue el suceso histórico en la vida de Santa Anna que más le gustaba y quería escribir, respondió que para él lo más interesante fue el móvil en la guerra de Texas, donde por esta cuestión de gloria más que por un convencimiento patriótico, decide ir a la lucha por temor de que otro general se encumbre con la posible victoria.

Pero no sólo eso, debía vencer de forma rápida porque sino en el país otro intentaría hacerse de la presidencia ante la falta de presidencia, así que decidió marchar sin descanso, ante el mal tiempo, dividiendo al ejército y con personas que ni siquiera eran militares sino indígenas o campesinos atrapados por la leva, hasta la famosa siesta en la batalla de San Jacinto.

Es aquí donde plantea a un personaje más vivo debido a que, por salvar el pellejo, su cobardía lo impulsa a tratar de confundir a ambos lados, gringos y mexicanos, de que por un lado lo traten de salvar y por el otro no lo fusilen, es decir, se puede pensar que al ser fusilado podría alcanzar la gloria eterna que tanto anhelaba pero en donde la cobardía triunfó.

Sin embargo, no hay que perder la perspectiva, la historia juzga los resultados y la novela se permite ahondar en pensamientos y sentimientos, sin buscar defender a nadie, sino simplemente entender más que era una persona de carne y hueso.

Éste fue el último apunte que dio sobre “El seductor de la patria”, de ahí el tema se desvió a otros de interés para la clase y sobre todo a cuestiones políticas, cosa que en lo personal y para fines del presente trabajo no valen la pena transcribir.

Ficha:

Salón B-205, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad Universitaria a 27 de abril de 2012, 11:30 hrs. En el marco de la asignatura *Literatura y sociedad II* impartida martes y viernes de de 11:00 a 13:00 hrs.



BIBLIOGRAFÍA

- Carrière, Jean-Claude, *Práctica del guión cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 161.
- Chion, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Catedra Signo e imagen, 8ª edición, Madrid, España, 2000, pp. 224.
- Cuadernos de Estudios Cinematográficos 1, *Guión cinematográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 186.
- Comparato, Doc, *De la creación al guión*, la Crujía Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2005, pp. 384.
- De la Torre, Gerardo, *El guión modelo para armar*, SOGEM Ficticia, México, 2003, pp. 176.
- Faro Forteza, Agustín, *Películas de libros*, Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2006, pp. 422.
- González Alonso, Carlos, *El guión*, Editorial Trillas, 9ª reimpresión, México, agosto 1999, pp. 64.
- Linares, Marco Julio, *El guión*, Pearson Educación, 6ª edición, México, 2002, pp. 260.
- Luna Castillo, Antonio, *Metodología de la tesis*, Editorial Trillas, 4ª Reimpresión, abril 2005, México, pp. 130.
- Maza Pérez, Maximiliano, Cervantes de Collado, Cristina, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, Pearson Addison Wesley Educación, México, 1994, pp. 404.
- Pérez Monter, Héctor Javier, *El guión audiovisual. Su estructura en género de ficción y no ficción y una perspectiva sociocultural*, Ed. Trillas, México, 2007, pp. 166.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, España, 2000, pp. 240.
- Schmelkes, Corina, *Manual para la presentación de anteproyecto e informes de investigación (tesis)*, HARLA, México, D.F., 1988, pp. 214.
- Suárez-Iñiguez, Enrique, *Cómo hacer la tesis. La solución a un problema*, Editorial Trillas, 1ª Reimpresión, julio 2004, México, pp. 83.
- Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Paidós, Barcelona, España, 1996, pp. 236.
- Wolf, Sergio, *Cine/Literatura, Ritos de Pasaje*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2001, pp. 175.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- [//redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/luces_de_la_ciudad/CineClub/miguelcont.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/luces_de_la_ciudad/CineClub/miguelcont.htm)
- <http://books.google.com.mx>
- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>
- <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/index.htm>
- http://luiscarrionbeltran.blogspot.com/2009/09/como-se-escribio-el-infierno-de-todos_29.html
- <http://www.biografiasyvidas.com/>
- <http://www.elvagoescolar.com/>
- <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>
- <http://www.imdb.com/>
- <http://www.indautor.gob.mx/?navegador2='1'&valor=>
- <http://www.rincondelvago.com/>
- <http://www.suracapulco.com.mx/anterior/2003/julio/02/pag2.htm>