



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

'CONVERSACIONES CON ESCRITORES DE CINE MEXICANO'

TRABAJO PERIODÍSTICO Y COMUNICACIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA:

GUSTAVO ADOLFO AMBROSIO BONILLA

ASESORA:

Mtra. MARÍA GUADALUPE PACHECO GUTIÉRREZ



MÉXICO, 2015



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.

Índice.

- Presentación.....1
- Capítulo 1. Breve historia del guión cinematográfico... 4
 - Las desventajas de ser invisible : los guionistas de cine..... 8
 - La figura del guionista en México..... 11
 - La importancia del guionista y su obra..... 13
- Capítulo 2. De obras literarias, borradores y escaletas..19
 - Películas ¿sin guión?.....20
 - ¿Obra literaria o borrador de producción?..... 25
- Capítulo 3. Guionistas en crisis, cine en crisis..... 32
 - De escuelas que no enseñan y de alumnos que no quieren aprender..... 34
 - ¿Crédito o dinero?..... 38
 - Diversidad de historias, mayor público..... 41
- Capítulo 4. La voz de los escritores de cine.....45
 - El pago y los productores, los principales problemas de los guionistas:
Xavier Robles..... 46
 - **Marina Stavenhagen**: “el futuro del guionista es ser escritor multimedia”..... 53
 - **Paula Markovitch**: de la autoría invertida y el cine como literatura.... 60
 - “El cine comercial está subvalorado por la gente de cine”: **Silvia Pasternac**..... 69
 - **Armando Casas**: “Hay público para todas las películas, pero no películas para todo el público”.....76
 - El cine mexicano debería estar en los programas de educación pública:
Kyza Terrazas..... 81
 - “La escritura para cine es un trabajo en equipo”: **María Renée Prudencio**..... 87
 - **Laura Santullo**: “el guión es un faro para llevar a la película a buen puerto”..... 91
 - “Se ha hecho cine a espaldas del público, nos toca recuperar su amor”:
Patricio Saiz..... 95
 - La imitación y la soberbia dañan mucho al escritor de cine: **Lucía Carreras**.....101
 - **Michael Rowe**: de poeta a cineasta..... 107
- Consideraciones finales..... 114
- Fuentes de consulta.....116

Presentación

Mi interés por realizar este trabajo surgió un día que acudí a la Cineteca a ver un filme que había ganado Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine de Guadalajara: *Cefalópodo* de Rubén Imaz.

Me senté en la sala, cuando aún no acudía tanta gente al recinto, con mis palomitas y amplias expectativas respecto al filme.

Durante la proyección revisé más de una vez el reloj. No tengo la costumbre de salirme de la sala, por muy mala que sea la película, así que aguardé.

Al salir de la función sentí que algo estaba mal, la historia me había dejado en la más absoluta indiferencia.

Mi acercamiento con el “nuevo” cine mexicano se había hecho a través de filmes de Rodrigo Plá, Carlos Reygadas y Gerardo Naranjo. Por lo cual, cuando empecé a consumir más y más cine mexicano me di cuenta de que las historias no hacían eco en mí, salvo contadas excepciones.

Algo sucedía. La producción del cine nacional aumentó, aunque las películas seguían sin tener el público esperado. El primer señalamiento a este problema por parte de la comunidad fílmica fue que los exhibidores no respetaban las películas nacionales. Aspecto probado hasta la fecha.

Creció más la producción y las películas hechas en su mayoría con apoyos del Estado siguieron sin recuperar lo invertido ni llenar siquiera salas completas, aun cuando fuera temporada baja de Hollywood.

Otro día tuve la oportunidad de presenciar la Muestra Fílmica del CUEC. Se presentaron seis cortos. Todas las cintas proyectadas tenían una dirección impecable, una fotografía bien trabajada, hasta un sonido destacable. Las historias eran tan relevantes como ver que el cielo es azul.

Todo fue muy revelador. El gran problema del cine mexicano, no sólo es la exhibición arbitraria, sino una falta de rigor en los guiones y las historias de la pantalla.

El guión cinematográfico o libro cinematográfico es la columna vertebral de una película, sin más. En él se encuentran diálogos, personajes, situaciones dramáticas y hasta la atmósfera requerida para contar una historia. Sin él, prácticamente no hay película, es el embrión, el génesis de lo que después se verá en pantalla.

Se han realizado entrevistas, análisis, trabajos, estudios, perfiles, libros de las figuras del director, el actor o hasta el fotógrafo, alrededor de los cuales se funde una especie de admiración suprema en cuestión del séptimo arte, como si sólo de ellos dependiera hacer un filme ¿Y el guionista?

El tema del guionista y el guión ha sido poco tratado en nuestro país, por lo cual decidí realizar el presente trabajo para aportar a un asunto que debe estar cada vez más en discusión y en el ojo de la comunidad cinematográfica mexicana.

En el presente trabajo se da un breve antecedente histórico del guión así como la evolución de la labor del guionista a lo largo de los poco más de 100 años de existencia del cine.

En el segundo y tercer capítulos se trata la situación de los guionistas actualmente, la falta de retribución monetaria, la enseñanza del guión en las escuelas de cine y las controversias respecto a su obra como obra literaria o borrador.

Ante la poca bibliográfica y documentos para construir una teoría sobre el guión, decidí completar este trabajo con 11 entrevistas a guionistas de cine mexicano para que desde su perspectiva opinaran acerca de su profesión y de la situación del cine mexicano actual. Dichas conversaciones forman el capítulo cuatro. En esta investigación se logró mostrar la situación en que viven los

guionistas de cine mexicano, y se encontraron opiniones entre los escritores cinematográficos que coincidieron en que ahora más que nunca se debe poner atención al guión.

Este material es una forma de poner la luz sobre los guionistas, conocer sus puntos de vista, saber cómo trabajan. Sirve para demostrar que están allí y que es necesario que se les rescate de la opacidad creativa a la cual han sido condenados para que la industria cinematográfica mexicana atraiga al público que está hambriento de historias.

Capítulo 1. Breve historia del guión cinematográfico



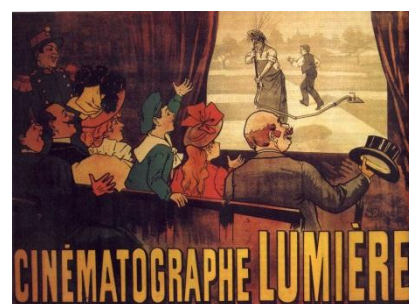
Guionistas. Fuente: panoramaaudiovisual

El guión cinematográfico es, por definición de la Real Academia de la Lengua Española, un texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión.¹

En el cine, el guión cinematográfico sirve para estructurar las películas, es la columna vertebral de cada filme, su base y su origen primordial. Sin él las

cintas generalmente no salen a flote, es la matriz de donde el productor, los actores, los técnicos, los responsables artísticos y los directores se apoyan para llevar aquello plasmado primero en letras al mundo de la imagen.

En 1895 surge el cinematógrafo de la mano de los hermanos Lumiere. El nuevo invento de finales de siglo, las imágenes en movimiento, no eran más que un simple espectáculo de circo que muchos auguraron terminaría en cuanto pasara la emoción del público; otros le daban una cálida bienvenida, entre ellos literatos y científicos.

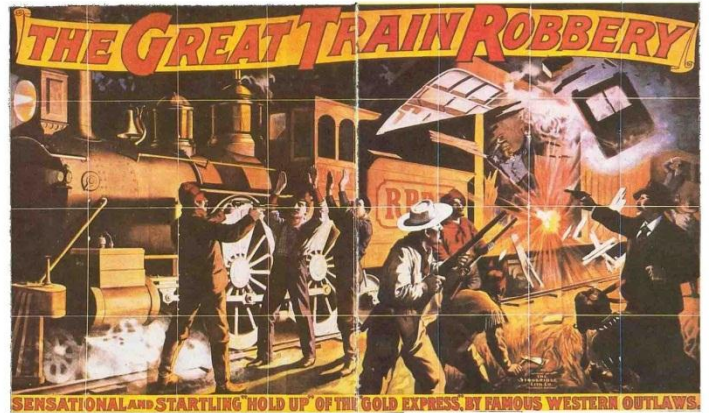


Las denominadas “vistas” pronto encontrarían su vocación como forma de contar historias, gracias a un señor ilusionista llamado Georges Méliés quien le daría un nuevo giro al naciente cine, con “Viaje a la luna” y otras cintas donde la magia, la ilusión y, sobre todo, el entretenimiento visual, emocionaba al público. Méliés sería el que daría pie para que el cine se volviera en lo que es hoy: un mundo de historias.

¹ Real Academia de la Lengua Española, Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=Gui%C3%B3n>

En un principio, la forma de estructurar las historias era fragmentada, ideas, bocetos que se iban a realizar en el set, con una línea definida, sin una estructura formal de narrativa propia de lo que hoy llamamos guión cinematográfico.

El nacimiento del guión se remonta a 1897. A sólo dos años de las primeras presentaciones públicas del cinematógrafo, una empresa productora llamada American Mutoscope and Biograph Co., fundada por W.K. Dickson, ex colaborador de Edison, buscaba generar historias a partir del nuevo invento, cuya duración no excediera el minuto. Para ello contrataría al periodista Roy L. Mc Cardell, uno de los más prolíficos de entonces, para que elaborara “escenarios fílmicos” para ser producidos por Biograph, dichos escenarios constaban de pequeñas historias o sinopsis. Así Mc Cardell se convertiría en el precursor de los guionistas actuales.²



La razón para contratar a un periodista era que la labor del escritor de entonces consistía en conseguir continuidad, inventar rutinas, pero sobre todo, redactar los intertítulos, los cuales debían contener información impactante, precisa y atractiva, por lo cual, un periodista, acostumbrado a redactar titulares era sin duda la mejor opción para hacer dicho trabajo en su etapa primaria. A ese tipo de películas se les llamó, cintas de la prensa.³

El guión, hasta 1912, estaba integrado por una serie de acotaciones y señalamientos de breves escenas mímicas, la acción física de los personajes, los sentimientos, el ambiente y, por supuesto, el tema. Se consideraba una descripción verbal sucinta de la acción dramática, separada plano por plano para

² Patricio Puga, “Paradigma del guión cinematográfico”, Avizora. Com, disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0013_paradigma_guion_cinematografico.htm

³ Javier López, *Teoría del guión cinematográfico: lectura y escritura*, pág. 15

racionalizar la película y además incluía los títulos intercalados en las imágenes y ciertos comentarios sobre los posibles diálogos de los personajes.⁴

El concepto como tal de guión cinematográfico vio la luz en 1912 de la mano de Thomas Harper Ince, un productor, hijo de actores de teatro de Broadway, quien introdujo las más modernas técnicas de producción y exigió a sus directores un guión elaborado y perfeccionista en detalles.⁵

Para Reyes Bercini el guión surgió a partir de la necesidad de crear un medio de comunicación nuevo, el cual tuviera sus propios recursos, la mayoría de ellos tomados de géneros ya existentes. El cine y su inevitable evolución lo llevarían a inventar neologismos y una sintaxis propia.⁶

Esa evolución a la que hace referencia Reyes Bercini, la clarifica aún más Armando Casas: “el guión, como lo conocemos ahora, no existía en los inicios del cine y fueron necesidades de producción y los avances tecnológicos los que lo fueron conformando”.⁷

El sistema propuesto por Thomas H. Ince partió precisamente de las necesidades de producción, el cine para entonces ya era toda una industria que generaba miles de dólares. El guión se convirtió en una herramienta básica para el financiamiento de las películas. Era necesario calcular los costos y hacer un presupuesto conforme al guión que el realizador había escogido para rodar, eso incluía el número de decorados y su costo, el conjunto de personajes y extras, los días de sueldo, la renta del equipo, película, laboratorio, comida, vestuario, utilería, escenografía y días de rodaje.⁸

⁴ *Ibidem*

⁵ Enríque Martínez- Salanova, “La historia del guión”, Aula RIA, disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionhistoria.htm>

⁶ Reyes Bercini, “El guión cinematográfico ¿Un nuevo género literario?”, en *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, No.1, pág. 95

⁷ Armando Casas, “Guión, escritura para la producción”, en *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, No.1, pág. 166

⁸ *Ibidem*, pág. 169

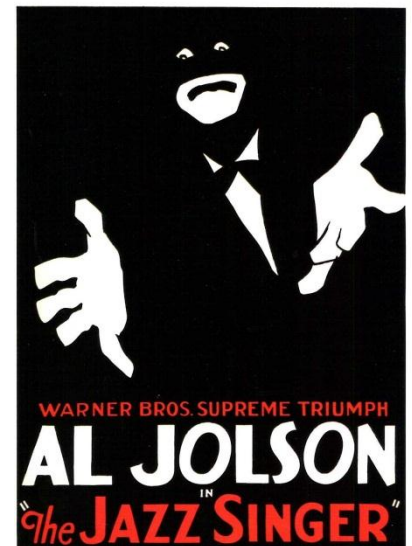
En la década de los veinte, los guiones eran delgados, comparados con los actuales, no superaban las 40 cuartillas. En ese entonces el escritor era el que “maneja” la película. Los títulos de exposición se hacían a cargo del desarrollo del hilo de la historia, y si era necesario, el guionista explicaba el sentido de las escenas y no el director.⁹

Sin embargo, directores como D.W. Griffith se negaba a escribir guiones. Aunque sí utilizó una especie de guía narrativa, basada en los libros de Charles Dickens, para filmar una de sus películas más representativas: “Intolerancia”.¹⁰

Pese a los nuevos cambios agregados al arte de hacer cine, hasta muy entrado los años 20’s, algunos directores confiaban más en la inventiva del gag, como Charles Chaplin que no utilizó el guión cinematográfico sino hasta ya entrada la época sonora del cine.¹¹

La llegada del sonido, en 1928, causó una tremenda metamorfosis en el mundo del cine. No sólo cambiaron las formas en que se producía, sino que desmanteló el *star system* hollywoodense establecido: los actores silentes se quedaron en el olvido y pocos evolucionaron junto al cine sonoro. Los técnicos y directores también sufrieron el cambio, aunque los guionistas fueron quienes sintieron un viraje más brusco en cuanto a su forma de trabajo.

Ya con la nueva tecnología, los guiones cambiaron sus formatos; éstos incluían ahora diálogos, sonidos y música, esto generó que los estudios adaptaran de forma distinta los antiguos formatos de guión a la novedad, lo cual ocasionó graves discusiones y problemas de producción hasta que en 1934 se llegó a un acuerdo del formato. Tras esto se consolidó el llamado “guión literario” que describe la historia sin detalles técnicos, de hecho se le llamó así por



⁹ Javier López, *op cit.*

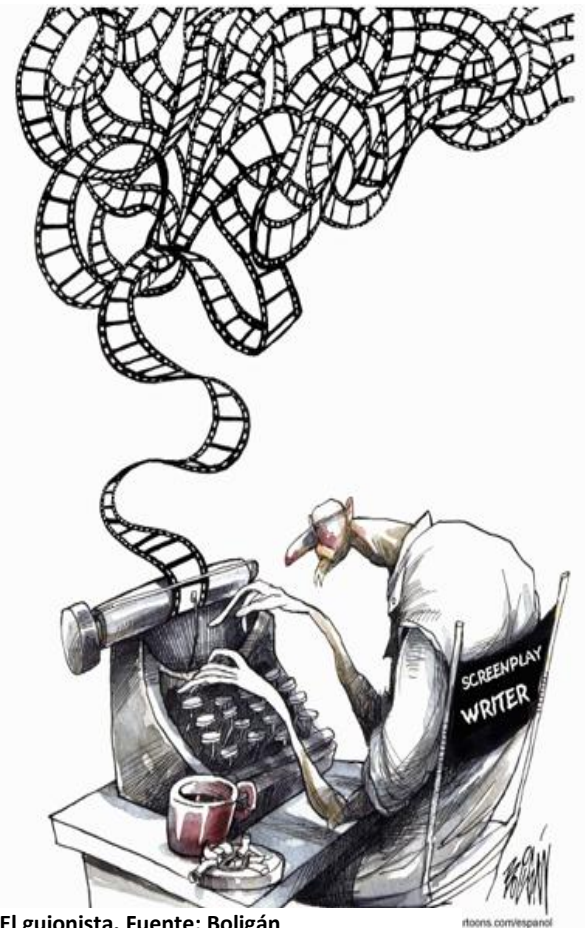
¹⁰ Martínez-Salanova, *art. cit.*

¹¹ Enrique Martínez- Salanova, *art. cit.*

la invasión de dramaturgos y escritores a Hollywood, quienes se dedicaron a construir historias para la novedad sonora.¹²

Casas considera importante destacar que el formato de guión, tal como lo conocemos ahora, con sus divisiones por consecuencia, sus encabezados con la indicación de interior o exterior y de día o de noche, la diferenciación de márgenes entre la descripción de acción, los diálogos y la numeración de páginas, surge de una necesidad de producción, del hecho de que está escrito para ser filmado, es decir, para ser desglosado por el productor con el fin de elaborar un plan de trabajo y calcular un presupuesto que permita conocer con cierta precisión, la viabilidad de una película.¹³

Es así como desde su surgimiento el guión se convirtió no sólo en una herramienta de producción, si no en un incentivo para directores, técnicos y actores de unirse a un proyecto en específico. El guión nació para quedarse.



El guionista. Fuente: Boligán

rtoons.com/espanol

Las desventajas de ser invisible: los guionistas de cine

El histórico desdén por los guionistas de cine se remonta a la época de oro Hollywoodense, que abarca de 1920 a 1960. Si bien las nuevas tecnologías como el technicolor y el sonido definieron el oficio de los escritores para cine al establecer el formato actual de guión, también los lanzó a un agujero empresarial de anonimato donde su nombre y talento estaban al servicio de la productora y el director.

¹² Armando Casas, *art. cit.*, pág.170

¹³ *Ibidem*, pág. 171

Según John Brady, los guionistas en Hollywood eran vistos como meros estropajos y asegura que en una ocasión el productor Jack Warner los llamó “mequetrefes con Underwoods”, en referencia a sus máquinas de escribir.¹⁴

En la época dorada del cine norteamericano los escritores trabajaban en las peores oficinas del estudio y contra reloj. En 1940 había 560 escritores contratados en Hollywood, 175 de ellos en la MGM y en algunas productoras, como la Paramount se les asignaba una categoría de la A a la C, y escribían de dos a cuatro guiones al año con horarios de 9: 00 am a 18:00 pm y los sábados hasta mediodía, para poder entregar adelantos los jueves, si no, había consecuencias (sic).¹⁵

El señor Brady nos comparte una anécdota del poder casi sádico que ejercían los productores sobre sus obreros de máquina y papel en aquel entonces: durante navidad los guionistas eran despedidos de forma peculiar, un Santa Claus tocaba una por una de las celosías y si dejaba un regalo y gritaba “Feliz Navidad” el infortunado era despedido.¹⁶

Películas como “Sunset Boulevard”, de Billy Wilder, criticaron el poco respeto que tenía la industria fílmica al trabajo del guionista, donde el protagonista de la cinta es un escritor en bancarrota que debe sobrevivir con la ayuda de una actriz olvidada del cine silente, quien está enamorada de él.



Sunset Boulevard de Billy Wilder

En aquellos días de 1950, si una actriz se acostaba con el escritor de la película era considerado como una falta de lo más baja, e incluso mantener relaciones con ellos era visto como veneno para cualquiera que deseara triunfar en el mundo del cine.

¹⁴ John Brady, *El oficio del guionista: entrevistas con cuatro prestigiosos guionistas*, pág. 15

¹⁵ *Ibidem*, pág. 16

¹⁶ *Ibidem*

La teoría del *auteur*, promovida por Francois Truffaut y bandera de la llamada *La nueva ola francesa*, que proponía al director como única figura creativa dentro del cine, también provocó un desmerecimiento del guionista. Su llegada a Hollywood fue tomada con entusiasmo por parte de la prensa especializada, pero resultó mal interpretada y se empezó a distinguir a los directores no sólo como realizadores, sino como autores de los filmes, dando paso a la llamada “época del director”, que abarca de los 60 a los 80. Un ejemplo de las consecuencias de esto fue la discusión entre Robert Altman y Ring Lardner, director y escritor de la película “M.A.S.H.” (1970), respectivamente, pues en los créditos de la cinta aparecía “A film by Robert Altman”, cuando el verdadero autor de la obra fue Lardner.¹⁷

El resultado de esa perspectiva estrecha de la teoría del *auteur* en Estados Unidos trajo consigo algo inevitable, la polarización de guionistas y directores, que después se filtró hacia otros países, México incluido.

Aun cuando la época del estudio esclavizante y las vanguardias han pasado, el poco valor al cineasta-escritor sigue vigente.

Es sabido que el maltrato de la industria hacia los escritores persiste todavía con la presencia del Sindicato de Guionistas en Estados Unidos. Escritores como Michael Arndt, ganador del Oscar por el guión de la cinta indie “Little Miss Sunshine”, y Bruce Joel Rubin, responsable de “Ghost”, han tenido pleitos constantes para obtener los créditos de sus libretos.¹⁸



Ricardo Zárate en su artículo “Guionistas despiadados”, publicado en el portal web de *Letras Libres*, afirma que los guionistas deben sufrir la poca venta de sus trabajos y la falta de lectura de sus guiones, por consecuente, tienen escasas

¹⁷ *Ibidem*, págs. 20-22

¹⁸ Ricardo Zárate, “Guionistas despiadados”, disponible en: <http://www.lettraslibres.com/blogs/en-pantalla/guionistas-despiadados>

probabilidades de ver sus historias en pantalla, a menos que haya un actor, tipo Tom Cruise, o director de renombre interesado en el proyecto.¹⁹

Si en Estados Unidos con todo y sus sindicatos de escritores el desdeñoso trato al guionista continúa, dentro del cine mexicano la cuestión parece repetirse e incluso luce más lamentable.

La figura del guionista en México

Si en otras latitudes el guionista es minimizado, en México más bien pareciera no existir. El cineasta de las letras y su obra no son tomados muy en serio. Carlos Cuarón refiere en su artículo “De guiones, guionistas e indios”, publicado en Letras Libres, una anécdota que revela el lugar al cual ha sido relegado el guionista en nuestro país:

Durante la gira promocional de “*Y tu mamá también*”, me tocó ir a varios programas de televisión (es rarísimo que se incluya al guionista en esto). En uno de ellos, la bella conductora nos recibió con energía chispeante:

–Están con nosotros los culpables de la maravillosa y controvertida película “*Y tu mamá también*”. Tenemos en el estudio al talentosísimo director Alfonso Cuarón y a nuestros adorados Diego Luna y Gael García Bernal. También nos acompaña...– buscó desesperada un nombre que nunca encontró en sus papeles. Alfonso sonrió y salió al quite:

–Carlos Cuarón.

–Ay sí, claro, perdón: Carlos Cuarón, que es...– volteó los mismos papeles en vano. Diego y Gael suspiraron y la ayudaron a coro:

–El guionista de la película.

–Por supuesto, el guionista. Qué interesante ¿verdad?– y entonces se metió de lleno a entrevistar al director y a los actores.

Más allá de la ignorancia de la conductora, la anécdota simboliza el lugar que el mundo le ha dado a los guionistas o que los guionistas hemos aceptado tener.²⁰



Carlos Cuarón. Fuente: El mundo. net

¹⁹ *Ibidem*

Según Cuarón, los guionistas mexicanos sufren de dos males primordiales; primero, el abandono de una industria enclenque que los obliga a buscar otras ocupaciones que les dé sustento; y, por otro, la tradición cultural mexicana que se aleja totalmente de la palabra escrita y ama a las imágenes por sobre todas las cosas.

Por alguna razón, nos acomoda más pintar nuestra realidad o contarla a brochazos o expresarla de viva voz que contarla con palabras escritas. A lo mejor nos aferramos a ser un país iletrado en distintos grados y por ello las estaciones del Metro en la ciudad de México son símbolos, la devoción se vierte en la imagen de la Virgen de Guadalupe, el poder de la televisión es absoluto.²¹

Reyes Bercini asegura que en México se ha visto al escritor de cine como al divorcio, un mal necesario, pero de no existir se carecería de un elemento importante para la sobrevivencia de la industria cinematográfica, como de los cónyuges.²²

Para el cineasta Ramón Obón, y autor de más de 15 guiones cinematográficos, el éxito de una película es resultado de un trabajo en conjunto, aunque afirme que el escritor de la historia siempre es el olvidado en favor de los directores y actores, y señala, que México es sin duda el país donde más sucede esto.²³

Como vemos la figura del guionista en México no varía mucho en comparación a otros países, sin embargo, con el agravante de que aquí son pocos cuyos nombres pesan y hasta aquellos con "renombre" deben sacrificar muchas cosas para ver sus historias filmadas y sin ninguna retribución intelectual o monetaria de peso.

²⁰ Carlos Cuarón, "De guiones, guionistas e indios", Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/de-guiones-guionistas-e-indios>

²¹ *Ibidem.*

²² Reyes Bercini, *op cit.* pág. 94

²³ "Guionista, un oficio satisfactorio pero mal pagado", Disponible en: <http://sipse.com/entretenimiento/guionista-un-oficio-satisfactorio-pero-mal-pagado-32213.html>

La importancia del guionista y su obra

El director de cine japonés Akira Kurosawa dijo una vez: “Con un buen guión, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo guión, un director mediocre puede hacer una película aceptable, pero con un guión malo, ni siquiera un buen director puede hacer una película buena”.²⁴



Literatura y cine. Fuente: Limiteblue

Esta sentencia de una de las figuras más emblemáticas de la historia del cine, debería bastar para darle al guión, y por tanto, al guionista, su lugar en el podio de la realización cinematográfica.

A Kurosawa se unieron directores como Ingmar Bergman, Sidney Lumet, Theo Angelopoulos y Stanley Kubrick, quienes sabían la importancia de tener una buena base escrita a la hora de filmar.

Tal es la importancia del guión cinematográfico en la actualidad, que no sólo genera polémica de acuerdo con su valor literario o no, sino que ha influido en la narrativa de novelistas como Norman Mailer, José Revueltas, Vicente Leñero y los premios Nobel Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez.²⁵

Para Juan Tovar el guión es la película tal y como existe en la dimensión literaria, da cuerpo y orden a la cinta, es como el esqueleto del organismo que será creado. Y en cuanto a su creador agrega “el guionista, en cierto sentido, es el primer espectador del filme”.²⁶

²⁴ Armando Casas, *art. cit.*, pág. 165

²⁵ David Martín del Campo, “Diálogos y circunstancia”, en *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: El guión*, No.1, pág. 105

²⁶ Juan Tovar, “La dimensión literaria del cine”, en *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: El guión*, No.1 pág.83, 87

Aunque el guionista es parte esencial del proceso de creación en el cine, la realidad es que muchas veces es visto desde arriba como si fuera un “secretario de lujo”, un miembro invisible al servicio de un proyecto que tendría que ser colectivo.

López afirma que el guión es una realidad ilusoria, inacabada, lanzada al mundo antes de tiempo que, cuando está a punto de alcanzar una definición precisa desaparece y se transforma completamente. Es una mariposa, si ha habido suerte; en caso contrario, una polilla.²⁷

Esa percepción de “obra a medias” es apelada constantemente, aunque el guión de cine no es propiamente un género literario, al menos no para los que creen tener la facultad de darle ese nombramiento. Hay ensayistas como Luis Arturo Ramos, quien dice acerca del trabajo del guionista: “Un guionista debe apelar a los mismos recursos que utilizan las disciplinas literarias convencionales en su afán de alcanzar dos metas esenciales: la sensación y la comunicación”.²⁸

Sin embargo, etapas de la historia del cine como la *Nouvelle vague* francesa y las cintas de Bergman, Tarkovski y Angelopolus, han demostrado que los filmes contienen elementos literarios definidos, sin carecer de lenguaje cinematográfico.²⁹

“El mal necesario”, así se les denomina constantemente, y desde que el cine se volvió una industria, a los encargados de darle cuerpo y vida las historias que se proyectarán en la pantalla grande, los guionistas. Esos seres incómodos y que no hacen falta, porque la historia puede cambiarse si así el director lo pide o la productora lo dicta; unos sujetos que está ahí de más, sólo para obedecer los requerimientos del director, cambiar las situaciones que al productor no le parezcan, complazcan o convengan, en pocas palabras, personas que ven cómo lentamente su historia evoluciona, quizá no de la manera que ellos desean.

²⁷ Javier López, *op. cit.*, pág. 15

²⁸ Luis A. Ramos. “El guión cinematográfico quizá otro género literario”, *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: El guión, No.1*, pág. 112

²⁹ Mitl Valdez, “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar”; *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: El guión, No.1*, pág. 136

López Izquierdo dice de los guionistas: “Como los anarquistas, el guionista aprende de su propia labor a eclipsarse, a desaparecer, a esfumarse, y empieza otro guión y otra película cuando el guión, a su vez empieza a desaparecer, a transformarse, esto es, a realizarse”.³⁰

Para Guillermo Arriaga, guionista de ‘Amores perros’ y ‘Babel’, el nombre de “guionista” es peyorativo, una forma de rebajar la importancia del escritor del que él llama “libro cinematográfico: “Creo que la palabra guionista es peyorativa: reduce la creación de una obra a una sencilla guía. Creo que en una obra, aun cuando pueda tener una lectura distinta al momento de pasarla en imágenes, con una estructura y unos personajes creados por un escritor”.³¹



Guillermo Arriaga. Fuente: La información

La constante búsqueda de un lenguaje propio dentro del cine, alejado de las narrativas literarias (libreto teatral, novela, cuento), que a su vez desdeñan al guión como parte de su grupo privilegiado dentro de las artes escritas, han propiciado un alejamiento, sobre todo en la actualidad, de los jóvenes cineastas, pues al igual que los espectadores, y muchos productores, consideran al director de la película como el autor, la autoridad indiscutible dentro del filme.

Carlos Cuarón, hermano del director Alfonso Cuarón y co-autor de “Y tu mamá también”, dice: “existe la idea equivocada de que el director-autor es el que escribe los guiones y no es cierto. Hitchcock no escribía sus guiones, Clint Eastwood tampoco y es uno de los autores más importantes de Estados Unidos. Entonces existe esta gran confusión en la que los guionistas estamos en medio”.³²

No es un secreto que películas legendarias como “Casablanca”, “Nido de ratas”, “El apartamento”, “Sunset Boulevard”, “All about Eve”, “Fanny y Alexander”, “Los

³⁰ Javier López, *op. cit.*, pág. 15

³¹ Javier Pérez, “Guillermo Arriaga: La palabra guionista es demasiado peyorativa”, *Cine Toma: Revista Mexicana de cine*, No.14, pág. 12

³² Manuel González Casanova. “Cuarón Orozco, Carlos José”, *Escritores de cine mexicano sonoro*, disponible en: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CUARON_orozco_carlos_jose/biografia.html

siete samuráis”, “Tarde de perros” o más recientes, “Eterno resplandor de una mente sin recuerdos”, “Adaptation”, “¿Quieres ser John Malkovitch”, “Juno”, “Pequeña Señorita Sunshine”, “Funny Games”, “La cinta blanca”, se han inscrito en la historia del cine, gracias no sólo a la labor del director, sus técnicos o actores, sino a su historia excelentemente escrita por un guionista, que muchas veces fue también director; Haneke, Bergman, Kurosawa, Pierson, Cody, Kauffman, Epstein, Koch, son los responsables de ello.

La película se hace de un nombre para la posteridad gracias, en gran medida o en la mayoría de los casos, a su historia, no a los movimientos de cámara o actores que aparecen en ella. Y he ahí donde radica la importancia del guionista y su obra.

El guionista y periodista cultural, Erik Escobedo dice:

El guión no es obra de la casualidad, sirve para no improvisar como cualquier fulanita de tal que con cámara en mano o de alguna escuelita de cine reconocida ya se siente cineasta y nos llena de basura los foros de exposiciones de corto, medio y largometrajes.³³

Hay ejemplos de algunos cortometrajes o películas de festivales y muestras que se han presentado sin el más mínimo interés por un trabajo escrito detrás, que sustente sus guiones: Durante la inauguración de la Muestra Fílmica del CUEC 2012 se presentaron algunos cortometrajes de estudiantes de dicha escuela; de éstos cabe destacar ‘El tiempo y la memoria’ de Santiago Torres, o en la muestra de cortos independientes llevada a cabo por el Cine Club Confección en el Metro San Lázaro, el corto llamado “Requiem para la eternidad”, de Alberto Reséndiz Gómez, que por cierto participó en la Semana de la Crítica en Cannes; otro sin duda es la cinta “Aquí estoy, aquí no” de la chilena Elisa Eliash, la cual fue estrenada en Distrital 2012.



Fotograma *Requiem para la eternidad*. Fuente: FICM

¿Qué tienen en común estos tres trabajos fílmicos?, que carecen de un fundamento del guión a todas luces, historias aparentemente “experimentales”

³³ Erik Escobedo. “Sin guión no hay película”, *La Jornada Guerrero*, Opinión, 30 de junio de 2007, Disponible en: <http://www.lajornadaguerrero.com.mx/2007/06/30/index.php?section=opinion&article=011a1soc>

que en contra punto a cortos o largos con una buena historia, están condenados al anonimato eterno.

Escobedo añade en su escrito:

Es triste ver trabajos del CCC (Centro Capacitación Cinematográfica) o del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) donde su propuesta cinematográfica cae en la pretensión intelectual de crear obras de culto o según ellos de arte, basados en guiones improvisados mediante el rodaje.³⁴

Con base en lo anterior, Laura Esquivel, escritora y guionista de la cinta “Como agua para chocolate”, da una especie de consejo a aquellos deseosos por hacer cine: “La pregunta no es cómo voy a contar mi historia y dónde voy a poner la cámara sino qué historia quiero contar, qué clase de mundo veo, qué es lo que quiero perpetuar”.³⁵

Para Beatriz Novaro, escritora de películas como “Las buenas hierbas” o “Danzón”, el guionista no sólo es un escritor, sino un cineasta, quien tiene la responsabilidad de condensar en el tiempo, formas narrativas que impacten de una manera profunda para construir un sólido estado de ánimo, trasladar ese ánimo a los espectadores y el éxito llegará cuando todos los espectadores salgan de la sala de cine con un estado de ánimo unánime e inevitable.³⁶

En la película “Adaptation” de Spike Jonze y escrita por uno de los genios del guión actuales, Charlie Kauffman, describen en una escena el lugar que ocupa el gestor del guión en la creación fílmica. Nadie al parecer le conoce, nadie le da importancia, al menos en el set. Hay una toma que parece documental y donde salen John Malkovitch y Nicolas Cage a cuadro, el primero es el protagonista del éxito “Beign John Malkovich”, el segundo el creador de esa historia.



Fotograma de *Adaptation*. Fuente: *Comentacine*

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Laura Esquivel, “Reflexiones cuánticas en torno al guión: todos somos cineastas”, *Cine Toma: Revista mexicana de cine*, No.14, pág. 17

³⁶ Beatriz Novaro. “El guionista: ¿escritor o cineasta?”, *Cine Toma: Revista mexicana de cine*, No.14,pág. 21

Cuando aparece ante la cámara el personaje de Kauffman, interpretado por el oscarizado protagonista de 'Leaving Las Vegas', el fotógrafo lo corre al creer que es un extra o algún intruso que no lo deja captar bien la imagen. Ahí está su posición, relegada al génesis de la película, a la invisibilidad a la que se ha hecho acreedor por no aparecer a cuadro ni saber manejar la cámara.

¿Será ese el lugar oscuro en el que siempre estará el guionista? ¿En verdad la labor del escritor de cine no tiene importancia?

El guión, como ya se mencionó, es una necesidad básica de la producción y por tanto, para que una película sea filmable. Si no se utiliza se corre el riesgo de complicar el rodaje o de crear algo difuso que no conecte con ningún espectador. Y para hacerlo dice Escobedo: "se necesita de conocimiento en la materia para su probable producción, de lo contrario, si no hay guión no hay película".³⁷

El guionista es importante porque gracias a sus conocimientos narrativos y fílmicos, se logra que una película salga adelante. Un guión bien hecho, no sólo debe tener una descripción precisa, una buena selección de espacios y tiempos, también debe facilitar el trabajo de producción y hacer más específica la labor de los técnicos y el director. Además, debe comunicar, a través de diálogos y una retórica del lenguaje cinematográfico, una vasta gama de emociones y sentimientos. Eso crea a un buen guión, y lo vuelve presentable para ser filmado.

Sería difícil imaginar cuál hubiera sido el resultado de películas como "Psicosis", "Taxi Driver" o "El Pianista", por citar algunos ejemplos, si sus directores correspondientes, Alfred Hitchcock, Martin Scorsese y Roman Polanski, hubieran prescindido de los guiones de Joseph Stefano, Paul Schrader o Ronald Harwood. Seguramente hoy no serían cintas clásicas y alabadas por el público y la crítica. Quizá se hubieran quedado en el limbo al que se condenan todas las producciones que desdeñan al guionista.

³⁷ Erik Escobedo, *art. cit.*

Capítulo 2. De obras literarias, borradores y escaletas

Escribir es un proceso arduo, difícil, en el cual, el individuo se sienta ante una hoja en blanco, un espacio vacío, que necesita el movimiento de los dedos y la reflexión para llenarse de signos, los cuales a su vez, construyen una estructura que encierra una forma de ver el mundo desde la imaginación.



Guión y literatura. Fuente: Literofilia

La figura del escritor está generalmente relacionada con los poetas, los novelistas o cuentistas, pocas veces se piensa que para hacer una película se necesitan días, meses o años de escritura para ver el resultado en la pantalla.

El guionista de cine es un escritor en medio de una disyuntiva que pone como opuestos a lo visual y a lo narrativo. El guionista escribe en el lenguaje de las imágenes, y hace una película sin usar una cámara. Este capítulo da a conocer dos barreras con las cuales se topa la escritura para cine:

Por un lado, el desdén que algunas corrientes fílmicas, con mucha fuerza en la actualidad, tiene por el guión, en pos de la libertad narrativa y un lenguaje cinematográfico “puro”, desligado del arte de narrar, característica esencial de los géneros literarios.

Por otro, la delegación del guión al apartado de “borradores, obras inconclusas y escaletas” que le reservan los pertenecientes al olimpo literario. La metáfora y el mundo de la palabra como exclusivos de los géneros ya establecidos, no de uno con apenas 100 años de antigüedad que pretende poner las palabras a merced de las imágenes.

Esta negación por ambos lados, pone al guionista en una situación complicada, donde su obra no es ni de lejos primigenia, ni tampoco tiene un valor dentro de los lineamientos del arte, por tanto, carece del peso que tienen los directores o los novelistas. Quizá se olvida, que una buena película es como una gran mezcla de todas las artes.

Los “visuales” justifican su rechazo a los guiones, sea por desidia o apropiación de cánones artísticos, con la búsqueda de un acercamiento a la “realidad”, de igualar al cine con su madre, la fotografía, y su ancestro, la pintura. Por su parte, los literatos recelan del guión, por considerarlo como eso que los visuales pregonan por hacer, una escaleta o borrador, sin darse cuenta que dentro de él existe la misma labor de dramaturgia y descripción que se realizan en la literatura, entonces descubriríamos que en ambas partes no hay un entendimiento del cine, ni mucho menos de la escritura del mismo.

El cine abarca desde la literatura, la dramaturgia, la poesía, la fotografía, la pintura, la música, incluso la danza, y las convierte a su propio lenguaje, un lenguaje cinematográfico que se caracteriza por eso, por retomar estas artes para multiplicar sus posibilidades de expresión. El escritor para cine no realiza cuentos ni novelas, hace una literatura diferente.

Películas ¿sin guión?

La revolución tecnológica actual ha logrado lo que hace mucho tiempo se concebía imposible: las cámaras digitales, celulares y demás, hacen que cualquier persona tenga acceso a grabar imágenes, y claro, a que incluso con una cámara pequeña puedan hacer una película.

La democratización del cine provoca que muchas personas interesadas en el séptimo arte incursionen en él de forma amateur y espontánea. Esto se considera un logro, el circuito fílmico no se cierra nada más a



Fotograma de *A tiro de piedra* de Sebastián Hirart.
Fuente: Conaculta

aquellos que pagan las altas cifras que se requieren para una producción cinematográfica.

Entre los resultados de esta “democratización” se encuentran la diversificación de tendencias, estilos e historias, muchas de ellas, fincadas en el “experimento” y la transgresión de la narrativa fílmica.

Una de esas propuestas es el llamado “cine contemplativo”, donde las imágenes son las protagonistas, la sola contemplación de un encuadre por varios minutos debe provocar un “goce estético” o una comunicación con el espectador.

Esta tendencia se presenta sobre todo en realizadores noveles, como el caso de Jonás Cuarón, hijo del cineasta Alfonso Cuarón, quien filmó una cinta llamada “Año uña” en 2007 y cuya realización “sin guión” expuso una nueva forma de hacer cine.

Volví el cine como el mito de la escritura, que es algo para lo que necesitas pluma y papel, y nada más. No en ese extremo: necesitas una cámara y que tu familia actúe como es, siendo ellos mismos. Cuando pedí apoyo muchos se confundían, porque no entendían que estaba haciendo una película con foto fija.³⁸



Jonás Cuarón. Fuente: El Universal.com

La búsqueda de un nuevo lenguaje y de reinventar el cine ha llevado a muchos cineastas, algunos no tan jóvenes, a disponer de reglas para filmar alejadas de la convención del guión literario. Ejemplos de ello son Carlos Reygadas o Amat Escalante, quienes utilizan no actores en todos sus filmes y sus guiones son la mitad o menos de lo que el canon ordena, aproximadamente 40 páginas.

Paula Markovitch, escritora y cineasta de películas como “El Premio” dice lo siguiente sobre las nuevas tendencias de cine sin guión:

Hay una tendencia actual que considera que el guión es algo completamente prescindible, y tal vez lo sea en muchos casos. He escuchado decir a varios cineastas que admiro que están hartos de que las películas les cuenten historias;

³⁸ Arturo Cruz, “Año uña cinta atípica, sin guión y hecha con cámara fija”, *La Jornada*, Espectáculos, México, D.F., 27 de marzo de 2007, disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/03/27/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>

efectivamente, en muchos filmes contemporáneos parece abolido, de a ratos, todo propósito narrativo.

En lo personal, creo que la búsqueda de un cine no narrativo es fascinante, tanto como cualquier búsqueda artística. Me parece muy válida e inquietante esta corriente: el cine como descripción.³⁹



Fotograma de *Post Tenebra Lux*. Fuente: Paraver.com

Markovitch, una mujer que ha hecho una carrera sólida dentro de la escritura cinematográfica en nuestro país, una narradora de historias, también considera que muchas veces los directores jóvenes nunca han tenido oportunidad de experimentar con la narración porque desde las mismas escuelas de cine no se les estimula el talento como dramaturgos, esto hace que escriban sólo lo que esperan filmar y se les incita a considerarse a sí mismo autores.⁴⁰

La tendencia de cambiar el guión cinematográfico por una escaleta en pos de la libertad artística, no es tan nueva como parece, apunta la escritora Paz Alicia Garciadiego, responsable de la mayoría de los guiones de Arturo Ripstein como “Profundo Carmesí” y “El Evangelio de las maravillas”:

En los airados años sesenta. Se preconizaba por la libertad, por la ausencia de reglas y, en consecuencia, por la ausencia de guión. El guión pasó de ser gestor y guía a ser camisa de fuerza que secaba de golpe y porrazo la espontaneidad. Era el cine en armas. Era, por desgracia, un cine que agotó rápidamente sus propuestas en menos de una década y que de, de paso, dejó un vacío de guionistas.⁴¹

En una de las primeras conferencias del II Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos realizado del 25 al 28 de junio de 2013, el guionista venezolano Gustavo Michelena reflexionó sobre la situación de los cineastas latinoamericanos y expresó que los contemporáneos olvidan algo fundamental, que antes que nada son narradores.



Carlos Reygadas Mejor Director Cannes 2012. Fuente: Diario Imagen

³⁹ Paula Markovitch. “¿Quién es el autor de una película?”, en Ana Cruz, *Antes de la película*, pág. 69

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Paz Alicia Garciadiego, “Una guionista con suerte”, en Ana Cruz, *Antes de la película* pág. 108

Todos los días, cada año, nos damos cuenta que muchas veces las películas sin guión tradicional acaparan más éxito en los festivales de cine, aunque no así en taquilla. Carlos Reygadas por ejemplo, aseguró en una entrevista para *El Economista* en 2009 que su próxima cinta, o sea “Post Tenebras Lux”, iba a ser filmada sin guión, sólo con su “instinto”, el resultado de ello fue el premio a Mejor Director en Cannes 2012.⁴²

Aunque tres años después, luego de haber obtenido el reconocimiento en Cannes, el cineasta dijo en una entrevista a la revista *Time Out*, que en realidad sí había usado guión con todo y diálogos establecidos, pero apuntó “La diferencia es que, cuando estoy filmando, no lo hago académicamente”.⁴³

Esa tendencia de éxito “festivalero” ha sido retomada por otros cineastas, como Sebastián Hirriart quien filmó ‘A tiro de piedra’ que logró llevarse “Las alas de la ciudad”, premio a Mejor Película del Primer Festival Internacional de Cine de la Ciudad de México en 2011. Dicha película, que también usó “no actores”, se construyó de acuerdo a una escaleta de 14 puntos que podían cambiar de acuerdo con lo que se fueran encontrando o no en el camino del rodaje.⁴⁴

Otra más reciente, tampoco filmada con un guión tradicional, fue “Las Lágrimas”, de Pablo Delgado, que explora la separación de los padres desde el punto de vista de los hijos. Esta película ha tenido pase por festivales como el de Morelia, Rotterdam y Locarno, igual con éxito.⁴⁵



Fotograma de *Las lágrimas*. Fuente: Aristegui noticias.

⁴² Juan Manuel Badillo, “Reygadas rodará sin guión”, *El Economista*, Panorama, 12 de octubre de 2009, disponible en: <http://eleconomista.com.mx/notas-impreso/entretenimiento/2009/10/12/reygadas-rodara-sin-guion>

⁴³ Daniela España, “Dos Carlos y un Michel”, *Time Out México*, pág. 29

⁴⁴ Mabel Salinas, “Sin guión ni actores profesionales; A tiro de piedra”, *Butaca.com*, disponible en: <http://www.enlabutaca.com/entrevistas-artistas-directores/118-sin-guion-ni-actores-profesionales-a-tiro-de-piedra>

⁴⁵ Adriana Castillo, “Las Lágrimas, película mexicana, en Foro de la Cineteca”, *Aristegui Noticias*, disponible en: <http://aristeguinoticias.com/1604/kiosko/llega-las-lagrimas-pelicula-mexicana-al-foro-cineteca/>

El boom de este cine, también llamado minimalista, tiene auge dentro de una cinematografía como la latinoamericana, en este caso la mexicana, debido a su bajo presupuesto y su alto contenido de ambiciones autorales, por lo mismo ha sido apreciado de gran forma en festivales nacionales e internacionales.

¿Hasta qué punto es sano para un medio fílmico producir o seguir una tendencia como ésta?

Carlos Henao, guionista de la cinta colombiana 'La vendedora de rosas'(1998), así como presidente de la Asociación de Guionistas Colombianos, durante el II Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos, dijo en su ponencia algo sobre estas nuevas tendencias fílmicas que se podían ponderar a nivel Latinoamérica debido al parecido entre la renaciente industria mexicana, colombiana, argentina y española:

El cine minimalista es una moda para acceder a los festivales. Hay que admirarlo, hay que valorarlo, pero también hay que ser críticos con él, porque puede que se cree un cine autista que genera sólo una satisfacción personal pero no una interacción con el público. Si se conecta con un público hay ganancias, por tanto así se podrían hacer más películas.⁴⁶

Juan Tovar dice que la búsqueda de un discurso gráfico cinematográfico puro y descontaminado, como el que tratan de encontrar las nuevas tendencias que prescinden del guión, rechaza la literatura, la creación de personajes, no plantean temas. Ante esto, él afirma que cuando se habla de liberar al cine de las ataduras dramáticas y narrativas, lo que en verdad se busca es rehuir de la emotividad, sustituyendo la conciencia artística por la tecnológica.⁴⁷

Entonces, ¿se puede hacer una película sin guión convencional?

⁴⁶ Carlos Henao, *La aportación estética, cultural, política y económica de escritores cinematográficos en Iberoamérica*, en II Encuentro de Escritores Cinematográficos, 27 de junio de 2013, México, D.F.

⁴⁷ Juan Tovar. "La dimensión literaria del cine", en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, págs. 84, 86



Semana de cine Experimental. Fuente: Madridfree.com

La respuesta es afirmativa. Así lo han demostrado múltiples cineastas mexicanos y extranjeros que han tenido éxito entre la crítica especializada o han ganado premios, aunque casarse con una corriente “experimental” y apostarle sólo a la realización de cintas de nicho equivaldría a una cerrazón artística y

perder la conexión con una gran parte del público. Tampoco se trata de hacer nada más cine comercial, complaciente o de fórmula, mucho menos de seguir como receta una tendencia que erradica el guión como parte fundamental de la película.

Aun cuando se trate de erradicar “la narrativa” del cine con el uso de escaletas, en realidad lo que se hace es narrar, es decir, no se usa un guión formal, pero finalmente es una guía estructurada para comunicar la idea que el cineasta quiere expresar.

¿Obra literaria o borrador de producción?

Este dilema, sin duda, es el que ha generado más reacciones, tratados, ensayos y debates. El guión o libro cinematográfico es ¿una obra primigenia literaria al estilo de un libreto teatral o es una herramienta para sacar adelante una película?

En ambos casos, el guión jugaría un papel fundamental en la realización cinematográfica. El asunto está en si creer en el cine como una disciplina de



Las formas alternativas. Fuente: El Clarín

múltiples dimensiones interpretativas o un todo, un conjunto en equipo, una obra hecha por muchas manos. Nuevamente podría ser ambas.

Darle el estatus de escritor al guionista, y de literatura al guión, genera fuertes debates, precisamente porque ahí, en el desdén de parte del mundo literario muchas veces se halla otro síntoma de desvalorización del guión.

Durante el II Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos, Gustavo Michelena clarificó la situación actual y antigua de los escritores para cine:

Los directores dicen que nosotros no somos cineastas, que somos escritores; y los escritores dicen que nosotros no somos escritores que somos cineastas, entonces nos han dejado en un limbo creativo.⁴⁸

El escritor Tomás Pérez Turrent dice que el guionista es autor de una obra inexistente, puesto que no es válida por sí misma hasta que logra ser escenificada en pantalla. Según él, el guión sólo tiene razón de ser como parte de un todo, luego entonces, no puede ser obra literaria, ni siquiera como el teatro, puesto que su formato sólo es accesible para lectores especializados o la gente que realiza cine, y agrega:

El guión cumple la función de ser la preparación literaria de la futura obra cinematográfica. Cuando digo “literaria” no lo hago porque crea que se trate de un género de producción artística autosuficiente.

Digo literaria simplemente en tanto que es una obra escrita. El guión es, pues, la preparación escrita de la obra cinematográfica o audiovisual en general y supone siempre la imagen.⁴⁹

El escritor David Martín del Campo también afirma que el guión no es un género literario y lo explica de la siguiente forma:

Si pensamos que la literatura busca la decimonómicamente llamada “frucción estética”, es decir, una suerte de emoción artística por medio de la palabra...el guión cinematográfico viene a presentarse como una suerte de género perverso (o pervertido, pues) ya que busca ese gocecillo estético, por otros medios; pues a modo de celestina de papel pretende ofrecer una realidad disfrutable que no posee. Un guión no es un film. El guión de cine es, en todo caso, literatura para un público

⁴⁸ Gustavo Michelena, *La relación de la dramaturgia y la escritura para cine en Iberoamérica*, en II Encuentro de Escritores Cinematográficos, 25 de junio de 2013, México, D.F.

⁴⁹ Tomás Pérez Turrent. “El guión no es un género literario”, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, págs. 99, 100.

cautivo y constreñido a una veintena de lectores (el director, el productor, el censor, los actores...y la secretaria que pasa en limpio tantos garabatos).⁵⁰

Armando Casas por su parte dice que el escritor de cine lo es porque debe saber redactar con precisión y pulcritud; que más que escritor es un cineasta porque debe manejar mejor el lenguaje cinematográfico que el literario.⁵¹

Por otro lado, el nacimiento del guión como una herramienta para facilitar el “inventario” de producción y una estabilidad en la historia a contarse, como una serie de diálogos y acciones que cambian de sentido, es precisamente lo que hasta hoy día lo limita; así lo dice Luis Arturo Ramos, quien apunta “No puede evadir su carácter ancilar” y asegura que un guión posee literaturidad siempre y cuando el escritor así lo quiera, aunque no es necesaria para su existencia debido al carácter servil del guión.⁵²



Espacio del guionista. Fuente: Urboros88.com

En la misma línea, Ramos va y abre una puerta a la posibilidad, de que efectivamente el guión cinematográfico salga de su formato dependiente y logre cosechar mérito por sí mismo, según de qué tan literario quiera o pueda ser el guionista.

Si el guión rebasa su calidad de mera guía, esto es, de inventario de indicaciones, y se convierte, gracias al uso de recursos y figuras de lenguaje, en un producto literario para ser consumido por sus propios méritos como organismo acabado, seguirá sin duda sirviendo a los fines a los que lo condena su oficio; más abrirá espacios insospechados: otro género literario quizás.⁵³

⁵⁰ David Martín del Campo. “Diálogos y circunstancia”, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, pág. 104

⁵¹ Armando Casas, “Guión, escritura para la producción”, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, pág. 165

⁵² Luis Arturo Ramos, “El guión cinematográfico: quizás otro género literario”, en *Cuaderno de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, págs. 110, 111

⁵³ *Ibidem*



Crear literatura. Fuente: Santiagoambao.com

El escritor también asegura que los guionistas deben apelar a los mismos recursos que las disciplinas literarias convencionales en su afán por alcanzar dos metas fundamentales: la sensación y la comunicación. Por tanto, deduce que como fin o como medio, parcial o íntegramente, tanto la escritura para guión como la de las llamadas disciplinas literarias se nutre de, y apelan a, los mismos recursos para erguirse como entidades eficaces y propositivas.⁵⁴

Aun cuando el papel del escritor para cine, desde el ángulo de redactor o “escribano” al servicio de la producción, parece ser todavía la noción más aceptada de este oficio dentro del circuito fílmico, hay quienes aseguran lo contrario y tratan de darle un valor literario tanto al guionista como a su obra.

El guionista Marco Julio Linares asegura que el guión es un género literario por el simple hecho de que si está bien escrito éste posee una historia que contar igual que otro género narrativo.

En este sentido, no sólo es una disciplina literaria, sino que al ser el séptimo arte, el arte del siglo XX, retoma la estructura dramática y la redimensiona, al multiplicar la posibilidad teatral de espacio, acción y tiempo.⁵⁵

Otro que considera al guión cinematográfico como literatura es Reyes Bercini, quien afirma que dicho texto comparte todos los elementos, como las restricciones de los dos géneros literarios más importantes, la novela y la obra teatral. En su texto titulado “El guión cinematográfico: ¿un nuevo género literario?”, incluso aduce que en la antigüedad sólo se consideraba la existencia de tres géneros

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 112

⁵⁵ Marco Julio Linares, “¿Es literatura el guión cinematográfico?”, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, pág. 89

literarios: poesía, didáctica y oratoria; pero el avance del conocimiento humano, así como las necesidades de expresión, dieron origen a nuevos géneros literarios y subgéneros. Lo mismo que el guión que nació como una necesidad de expresión escrita con posibilidad de representación audiovisual.⁵⁶

Esa búsqueda de reconocimiento a la labor ha llevado a escritores como Guillermo Arriaga a tratar de cambiar eso, desde los conceptos, al cambiar la palabra guionista por escritor, y guión por libro cinematográfico, puesto que la palabra guión viene de “guía”, que es como es tratada la obra del escritor cinematográfico, y la considera demasiado despectiva.⁵⁷

Sin duda la posición más radical e interesante, en los últimos años respecto a la dimensión literaria del texto cinematográfico y por tanto el mérito como autor y creador del guionista, ha sido la de Paula Markovitch, mejor conocida por escribir películas como “Lake Tahoe”, “Temporada de patos”, “Elisa antes del fin del mundo” y desde luego su multigalardonada, “El Premio”, que supuso su debut como directora.



Paula Markovitch recibió el Ariel por *El Premio*. Fuente: CNN

Para Markovitch todos los abusos a los guionistas, a lo largo de la historia, se deben a una lógica que afirma que el texto para cine no es una obra sino que la obra es la película ya terminada, lo cual le da a dicho texto un estatus poco más que de un borrador, para ser modificado, tachoneado y reescrito varias veces según el criterio de

⁵⁶ Reyes Bercini, “El guión cinematográfico: ¿Otro género literario?”, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, págs. 94, 95

⁵⁷ Alfredo C. Villeda, “Guillermo Arriaga, el cazador escritor: “Hay cine mexicano de calidad; faltan críticos”, *Milenio diario*, Dominical, 9 de septiembre de 2012, Disponible en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/4b24a298a1edb8957300232dce9a7348>

productores o directores. Por tanto el guionista no es escritor de nada.⁵⁸

La también escritora de la cinta “Dos abrazos” considera que el cine de autor se sustenta en una lógica mucho más perversa que la industria hollywoodense; si bien en ella manda el dinero, en el cine de autor manda un realizador que muchas veces quiere ser autor sin serlo realmente.⁵⁹

Paula, quien también participó en el II Encuentro Iberoamericano de Escritores



Temporada de patos. Fuente: El Universal

Cinematográficos en la Ciudad de México, dio una charla a los asistentes, en su mayoría guionistas de cine y televisión, quienes escucharon sus posturas y reflexiones, entre ellas la siguiente: “La escritura para cine no le debe nada a la literatura o a la dramaturgia, porque es literatura y dramaturgia, es lo mismo”.

Durante la misma plática, la escritora afirmó que cuando uno lee un cuento o novela, crea imágenes, incluso más de las que tiene el cine, mientras que el cine trata de reducir todas esas imágenes para

hacerlas realizables, y agregó que lo que le da finta de borrador al guión es su formato.

Si uno hace un buen texto, un buen guión, no es necesario poner interior/ exterior, lugar, día o noche o tarde, porque eso se puede explicar fácilmente en el cuerpo del texto, sin usar ese formato rígido nacido de la industria hollywoodense.⁶⁰

Para ella los guiones deberían ser publicados, incluso antes de ser filmados, en una modalidad parecida al teatro, y consideró que la película es en realidad tres obras: el guión, lo que filma el director y lo realizado por el editor.

⁵⁸ Ana Cruz, “Escribir para cine es aceptar el despojo: Paula Markovitch”, *Antes de la película*, pág. 62

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 63

⁶⁰ Paula Markovitch, “De escritor a escritor”, en II Encuentro de Escritores Cinematográficos, 27 de junio de 2013, México, D.F.

Según la ahora directora, la obra escrita para cine debería ser interpretada por muchos directores, en diversas plataformas no sólo en cine, porque ese es el papel de un director, interpretar lo que el escritor plasmó en su guión. “El director es el capitán del barco, pero el barco es el guión”.



El Premio. Fuente: Chilango.com

Estas posturas, mucho más centradas en darle valor literario al guión cinematográfico, como la de Paula que incluso ha editado guiones para leerse, pueden marcar una pauta en la creación fílmica y la escritura artística.

Quizá, con el tiempo, el texto fílmico adquiera una dimensión tal que haga del cine un arte más complejo y completo de lo que es ahora. El guionista podría pasar de ser escritor de borradores a escritor de obras literarias audiovisuales, con un lenguaje propio y con un valor que podría dignificar su labor.

Paula Markovitch, Armando Casas y Silvio Calossi en el II Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos. Fuente: Imcine.



Capítulo 3. Guionistas en crisis, cine en crisis

No es raro escuchar una y otra vez la misma cantaleta entre productores y cinéfilos: “en México no hay guionistas”.

Dicha sentencia surge a partir del poco reconocimiento y conocimiento que se tiene para los escritores de cine en nuestro país.

Tenemos directores, ganadores de premios en Cannes como Amat Escalante o Carlos Reygadas, u otros triunfadores en Hollywood como Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro; fotógrafos mexicanos reconocidos a nivel mundial, como Emmanuel Lubezki, Guillermo Navarro y Rodrigo Prieto.

Sin contar a Guillermo Arriaga, los guionistas mexicanos han tenido poca proyección internacional. A ellos se culpa de la “poca” creatividad en el cine mexicano, de un excesivo bagaje de historias de “autor” y se dice que no existen, porque el mismo medio y el público no les dan armas para hacerse visibles.

Habrá que apuntar dos obstáculos en el camino del guionista que lo tienen apuntalado en una aparente crisis: uno, la falta de rigor en la enseñanza del guión cinematográfico en

nuestro país, derivado de la debacle de nuestra industria fílmica, sustituida por la visión autoral, mucho más barata y más cerrada a un público de nicho. Dos, la poca retribución monetaria que se le da al profesional de la escritura audiovisual, quien busca refugiarse en la academia o en la televisión.

Ambos factores se combinan para que muchos jóvenes no deseen incursionar en dicha disciplina, así como una constricción laboral que los obliga a dejar de lado sus pretensiones artísticas para poder sobrevivir.



Películas mexicanas. Fuente: sistemainterno.com

La dramaturga Sabina Berman, escritora de “Blackyard, El Traspatio”, narra en un ensayo titulado “¡Adoro tu guión, ahora cámbialo!”, algunas peripecias, que incluso ella, una escritora reconocida, vivió al intentar dar el salto a la escritura cinematográfica:

Alguna vez vendí un guión a un director muy reconocido y en cuanto lo pagó empezó a pedir cambios. Y cambios. Y cambios. Y cambios. Hasta que le dije: Haz tu guión, amigo. Pero me lo había pagado ya y lo filmó como quiso. Como a mí no me gustó el resultado, le pedí que quitara mi crédito de la pantalla. Lo quitó gustoso y se apuntó el como guionista.⁶¹



Sabina Berman en el estreno de *Traspatio*. Fuente: CNN

La diversificación de plataformas audiovisuales, la apertura de escuelas y talleres especializados en guión, así como el aumento de producción cinematográfica en nuestro país, han ayudado a crear una conciencia cada vez más plausible de la importancia del guionista. Sin embargo, su situación es complicada todavía.

Silvia Pasternac, guionista de la cinta “De la infancia”, asegura que escribir para cine es caro, se debe esperar mucho para que se filme lo que tardaste años en escribir, si es que ocurre la filmación, y luego esperar a que más de una persona vea tu trabajo. Pasternac, quien trabajó en las series de “Capadocia” y “Pacientes”, dice en un texto suyo titulado “Envidias”, que por necesidad, como todos los guionistas, tuvo que incursionar en la televisión y la radio.⁶²



Silvia Pasternac. Fuente: ABCguionistas.com

La industria renaciente del cine mexicano le pone cada vez más el ojo a las historias y a los guiones, sin embargo, aun falta por cambiar muchas situaciones para revertir el modelo cultural adverso al guión. Desde modificar la aparente ilusión de que el director hace todo el trabajo creativo, incentivar el estudio del guión en las escuelas y desarrollarlo con más ímpetu y,

⁶¹ Sabina Berman, “¡Adoro tu guión, ahora cámbialo!”, en *Antes de la película*, Ana Cruz, pág. 31

⁶² Silvia Pasternac, “Envidias”, en *Antes de la película*, Ana Cruz, pág. 321

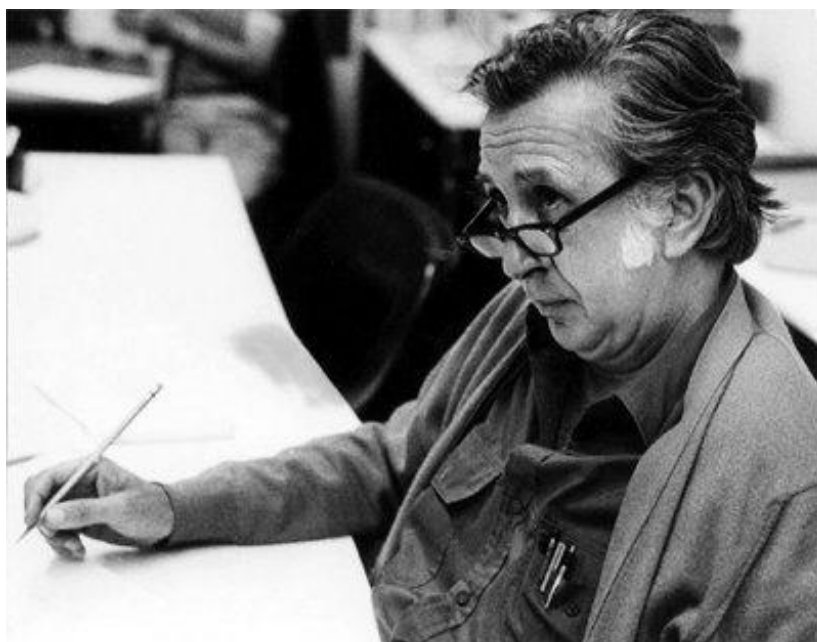
por último, preparar a productores para que sepan lo difícil que es escribir y la justa retribución que eso merece.

De escuelas que no enseñan y alumnos que no quieren aprender

El renaciente cine mexicano se enfrenta con muchos obstáculos en su camino por desarrollarse como una industria redituable y con calidad. Uno de ellos, podría pensarse, no tiene “nada” que ver con el mundo del cine y además es una cuestión cultural histórica que venimos arrastrando desde hace mucho, cuyo peso es tangible a diferentes estratos sociales.

Dicho problema es, sin duda, la falta de lectura en México. En nuestro país se leen sólo 2.9 libros al año y el 55% de las casas tiene apenas 10 libros diferentes de los de texto gratuito o escolares.⁶³

Aunque parezca increíble, el impacto de la falta de lectura también afecta a los nuevos talentos y cineastas de nuestro país, así lo apunta Vicente Leñero, escritor, periodista y guionista de películas como “El callejón de los milagros” y “El crimen del Padre Amaro”.



Vicente Leñero. Fuente: Culturacolectiva.com

Lo que me he dado cuenta es que los jóvenes están alimentados de cine pero no de literatura. Hay que leer novelas no para encontrar una que se pueda adaptar sino para aprender la riqueza narrativa que tienen. Por eso sus historias son muy simples. Si es una ópera prima, la historia estará tomada de su vida personal. Pero si leyeran más, encontrarían una riqueza que les ayudaría para inventar sus propias

⁶³ Encuesta Nacional de Lectura, Canimem, disponible en: <http://www.canimem.org/Archivos/funlectura/EncuestaNacionaldeLectura2012/EncuestaNacionaldeLectura2012.html>

historias. Los jóvenes no están tan preocupados por la historia que cuentan sino por la realización de la película.⁶⁴

Para Maria Luisa Amador, investigadora del CUEC, la pobreza de guiones o guionistas se debe a una falta de educación de los jóvenes, quienes no leen desde la primaria, y pese a dárseles las herramientas necesarias para hacer cine, el problema no es resuelto debido a un origen más profundo, el familiar.⁶⁵



Las babas del diablo de Antonioni. Fuente: Realidad Artificial.

Mitl Valdez, profesor de guión de ficción en el CUEC, expone en un ensayo titulado “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar”, las verdaderas razones por las cuales los guionistas, y por tanto el guión, no son considerados importantes en México, y destaca la cultura de los estudiantes de cine que sienten las narrativas establecidas como anticuadas, rígidas y

que les limita su libertad creativa, y ejemplifica a los jóvenes con un cuento llamado “Las babas del diablo” de Julio Cortázar donde el protagonista llamado Michel deja ir lo más importante de su obra, una fotografía, en su búsqueda por la perfección estética y el sello personal, además refiere lo siguiente:⁶⁶

La experiencia de Michel es aleccionadora para los estudiantes, siempre obsesionados con la idea de que sus ejercicios fílmicos no sean obvios ni lineales ni convencionales; siempre en busca de lo insólito, de lo original, de lo innovador; siempre recelosos de la dramaturgia; y por ello, irónicamente, siempre víctimas propiciatorias de las babas del diablo.⁶⁷

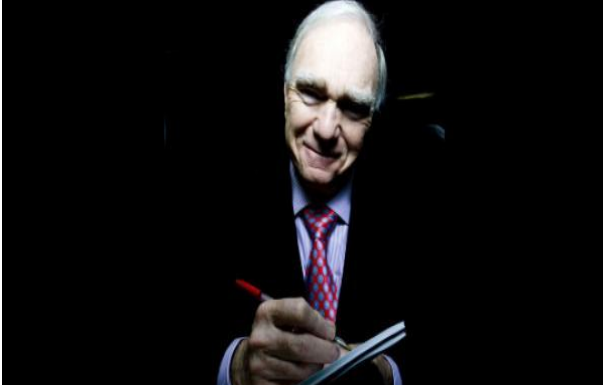
Para Valdez un verdadero artista debe tener un conocimiento mayúsculo y un dominio de los códigos establecidos para luego entonces plantearse la idea de innovar, modificar e inventar nuevas formas de contar una historia, y no caer, si se

⁶⁴ Guillermo Vega, “El problema de adaptar una novela, generalmente es la extensión: Vicente Leñero”, *Cine Toma: Revista Mexicana de Cine*, pág. 11

⁶⁵ Gustavo Ambrosio, “El cine mexicano está en el hoyo: María Luisa Amador”, disponible en: <http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=8216>

⁶⁶ Mitl Valdez, “De la apariencia a la esencia, o el difícil arte de narrar”, en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión Cinematográfico*, págs. 135- 162

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 162



Robert Mc Kee. Fuente: elcine.mx

carece de lo anterior, en la tentación del prematuro y pretencioso ejercicio de la experimentación caprichosa en pos de su identidad estética.⁶⁸

En la misma sintonía, Robert Mc Kee apunta que un escritor serio jamás atraerá la atención inmadura por el mero hecho de ir contra lo establecido, y pone de ejemplo a cineastas

como Woody Allen, Ingmar Bergman y Francois Truffaut, quienes hacen su forma de narrar su visión de autor, sin necesidad de “tropezar” con vanguardias innecesarias, “La fórmula de lo bien hecho puede ahogar la voz de una historia, pero las extravagancias del cine autoral pueden provocar problemas de dicción”.⁶⁹

McKee afirma que actualmente la mayoría de los jóvenes, o aspirantes a cineastas o guionistas, se apresuran a tomar asiento frente al teclado sin aprender primero el oficio, y asegura que es una profesión que debe enseñarse y que pocas universidades actuales lo rescatan:

El novato se lanza hacia adelante sin mirar, contando únicamente con su experiencia, pensando que la vida que ha vivido, y las películas que ha visto le dan algo que contar y una forma de contarlo... La generación actual de escritores está infraeducada en los principios primordiales de la narrativa...El desprecio hacia la escritura de guiones ha excluido su enseñanza de todas las escuelas de cine europeas, excepto la de Moscú y Varsovia.⁷⁰

Aunado al problema de la “no lectura” y de la cultura “visual” de los nuevos cineastas mexicanos, está por supuesto el poco interés que ponen ciertas escuelas de cine, sobre todo las más renombradas como el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en enseñarles a contar una historia a sus alumnos, como si todo ello fuera un pretexto o algo sencillo de resolver.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 161

⁶⁹ Robert McKee, *El guión*, pág. 24

⁷⁰ *Ibidem*



El director y guionista Michael Rowe afirma en una entrevista: “Creo que las escuelas más grandes tienen una tendencia, en general todas, de preparar buenos técnicos, pero no de enseñarles a sus alumnos a narrar historias. Lo que pasa que tenemos un país de chavos que salen sabiendo todos los fierros y que no saben escribir un guión”.⁷¹

Rowe insiste que hay un problema en cómo se imparte la materia de guión en escuelas como el CCC, donde aunque hay una carrera de guión de dos años, este corre paralelo al curso de realización cinematográfica que también se da ahí, y los alumnos ni se conocen ni retroalimentan en cuanto a conocimientos, y agrega que es un mal que arrastran dichas entidades educativas.⁷²



Vicente Leñero, quien también ha mostrado talento para el libreto teatral y famoso por su novela “Los Albañiles”, confirma lo dicho por Rowe: “Los muchachos salen de las escuelas de cine sabiendo todo sobre cómo hacer una película, pero no sobre cómo contar una historia. Se debería impulsar más la especialización como guionista, para que aprendan la gramática cinematográfica”.⁷³

Carlos Cuarón, guionista de “Rudo y Cursi”, también señala como responsables a las instituciones educativas de cine en México de la poca o nula cultura del guión en nuestro país:

En las escuelas ha habido muy poca continuidad en la enseñanza de guiones, por eso no hay una sistematización de la enseñanza del guión, ni siquiera una cultura del guión. Estos factores se juntan para que no existan guionistas. Se debería poner más énfasis en las escuelas de cine, en el primer año deberían olvidarse de la

⁷¹ Sergio Raúl López, “El guión ha estado en desprestigio, en decadencia”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión Cinematográfico*, pág. 25

⁷² *Ibidem*

⁷³ Guillermo Vega, “El problema de adaptar una novela generalmente es la extensión: Vicente Leñero, *op. Ci.*, pág. 11

técnica cinematográfica. ¿Qué importa la técnica cuando no saben qué contar?, ¿Qué quieres contar? Ante esa pregunta no hay respuesta, no saben qué contar.⁷⁴

Reyes Bercini, profesor del CUEC y guionista, apunta:

Para conocer las bases del guión, sea de corto o largometraje, se requieren más años de los que una universidad se puede dar el lujo de invertir en una generación... es comprensible que la mayoría de los estudiantes no deseen cursar esa especialidad. En general la ven como un momento doloroso que los hace sentarse ante el papel o pantalla de la computadora y garrapatear lo que han imaginado, deseando transportarlo al celuloide lo más pronto posible sin pasar por el filtro de la verdadera escritura, es decir, la reflexión.⁷⁵



El CCC y el CUEC y muchos talleres de guión han planeado estrategias para acercar a sus alumnos a la creación desde la escritura, pero el rigor y la calidad requerida muchas veces no es la necesaria para decir que existen verdaderos profesionales del guión.

¿Crédito o dinero?

Mientras en Estados Unidos el Sindicato de Guionistas defiende los intereses de sus agremiados, contra todo y los gigantes productores de Hollywood hasta premian a los mejores guionistas del año, en México el gremio está disperso e invisibilizado. Mientras allá el pago de contribuciones, autorías y adaptaciones se defienden, acá el que habla la paga cara.

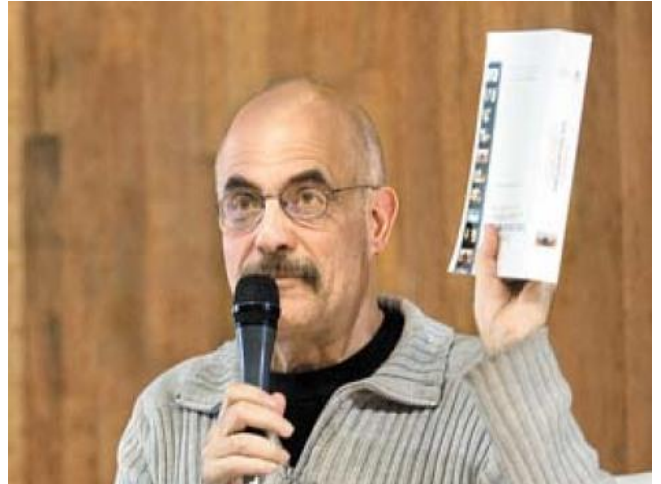


Screenwriters Guild of America en huelga. Fuente: Informador.com.mx

⁷⁴ Manuel González-Casanova, "Carlos Cuarón", en *Escritores de cine mexicano sonoro*, disponible: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CUARON_orozco_carlos_jose/biografia.html

⁷⁵ Reyes Bercini, "Guion y cortometraje: buscar alternativas", en *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, pág. 77

En el II Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos, Víctor Ugalde, presidente de la Sociedad Mexicana de Directores y Realizadores Audiovisuales, dijo que el pago a un guionista mexicano oscilaba entre el 2.5 y 5 por ciento del presupuesto, y que con un buen contrato se podría alcanzar uno 150 mil pesos, y dijo “Saber firmar contratos es algo que deben aprender para defender su profesión en el futuro”. En el mismo encuentro, Paula Markovitch apuntó que de las ganancias de taquilla, sólo 0.65% le corresponde al escritor.



Víctor Ugalde. Fuente: Milenio.com

Esta situación ha orillado a muchos guionistas a sobrevivir en el medio de la televisión o la radio, dan clases o se vuelven críticos de cine o simplemente se dedican a otra cosa para solventar sus gastos. En una entrevista con Armando Casas, Guillermo Arriaga, quien ganó el premio de Mejor Guión en Cannes por “Los tres entierros de Melquiades Estrada”, dice:

Algún productor me dijo: «Arriaga: te tengo un negocio que no me vas a decir que no. Te doy cuatro.» «¿Cuatro mil dolarotes por un guión?» Le dije: «¿Por página?» Cuarenta mil pesos entre tres años: sale como a \$1,200 pesos mensuales. Y créanme que yo trabajo las ocho horas diarias. Y todavía me dijo: «A ti te pago esa lana porque yo pago \$2,500, y si no los quieres tú, sí va a haber alguien que los agarre.» ¡Cómo eres idiota, compadre! Porque estás invirtiendo dos millones de dólares en lo que un tipo hace en sus ratos libres.

Les pregunto a ustedes: tengo una hija enferma, que tiene dolores de cabeza muy fuertes ¿la llevarían ustedes con un neurólogo que sólo trabaja de noche, en sus ratos libres? Otro ejemplo: voy a hacer una casa, ahí está el arquitecto en una taquería haciendo los planos en las servilletas... Así somos los escritores, entre tacos de buche estamos construyendo las bases de lo que un señor va a invertir dos millones de dólares. Una de las cosas que más me indignaron fue saber que los perros ganaron más que yo en “Amores perros”. Se los juro. Podrían pagar un poquito más, a mí me pagan seis mil dólares el guión.⁷⁶

⁷⁶ Armando Casas, “Guillermo Arriaga: Luchar por la excepción cultural dentro de las reglas que tenemos”, Reflexiones marginales.com, disponible en: <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-dossier-la-excepcion-cultural/445-guillermo-arriaga-luchar-por-la-excepcion-cultural-dentro-de-las-reglas-que-tenemos>

En el Primer Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinemaotográficos, Carlos Cuarón, quien se ha caracterizado por la defensa del guionista, expuso que en nuestro país sólo la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) ofrece asesoría legal y apoyo a guionistas, así como defensa por derechos de autor y otros asuntos laborales y creativos, sin embargo, no le pone la misma atención a los guionistas de cine que a los de televisión, porque al menos el medio de la T.V. sí deja ganancias.⁷⁷



Vicente Leñero y Guillermo Arriaga en el I Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos. Fuente: Canal 22

La situación de los guionistas en México es delicada, aun cuando el Imcine ha tratado de fomentar apoyos a los cineastas de letras, Marina Stavenhagen, ex directora de Imcine, aseguró también en el encuentro de escritores que a veces al elegir los proyectos, los encargados ni siquiera advierten las faltas de ortografía, con lo cual se refleja cómo es vista esta profesión, algo sin la mínima importancia.⁷⁸

Falta mucho para que exista un gremio de escritores de cine que defiendan sus derechos y su dignidad, como lo ha hecho el SGA en Estados Unidos, cuando paralizaron la industria del espectáculo en 2007.

El guionista necesita profesionalizarse. Para ello su retribución debe ser equivalente a lo que ellos trabajan, y los mismos guionistas deben aprender a defender su trabajo y no abaratarlo, aunque claro, en nuestro país, quizá los que deberían estar más educados, no son los escritores, sino aquellos que les pagan.

⁷⁷ "Reflexionan sobre las condiciones de los escritores en Iberoamérica", Conaculta.gob.mx, disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=14453#.Uly6ENJLMgE>

⁷⁸ *Ibidem*

Diversidad de historias, mayor público

En 2014 la asistencia a películas mexicanas logró un 10 %, un avance considerable si se toma en cuenta que en 2012 sólo 4.79% de las películas mexicanas estrenadas en 2012 fueron vistas. Así lo establecen los anuarios estadísticos de Imcine. Sin embargo, es una cifra baja si se considera que las producciones nacionales han aumentado constantemente desde 2009.

La comunidad fílmica culpa a los exhibidores de esto; argumentan que el maltrato a las cintas mexicanas se da cuando los dueños de los complejos acomodan en horarios inaccesibles a las películas o piden número de boletos vendidos.

Las trampas de los exhibidores es real, quienes dan preferencia a las cintas hollywoodenses que a las mexicanas, aun cuando éstas sean propuestas “comerciales” de origen nacional.

A no ser que sean productoras, como lo fue Cinépolis con “Nosotros los nobles” y “Presunto culpable”, las películas tienden a fracasar, caso raro el de Eugenio Derbez con “No se aceptan devoluciones”.

Los empresarios dueños de las pantallas, pretextan que el público mexicano está harto de cine de narcotráfico o propuestas de autor que no les interesan.



Cinépolis Diana. Fuente: SDPnoticias.com



Nosotros los nobles. Fuente: Warner

Entonces ¿quién tiene la razón? ¿Los exhibidores o los autores de cine mexicano artesanal?

Robert McKee aporta una idea al respecto:

Hollywood no sólo sobrevive, prospera porque virtualmente no tiene ningún competidor. Eso no siempre fue así. Desde la aparición del neorrealismo hasta la Nouvelle Vague, los cines estuvieron llenos de obras de brillantes realizadores que plantearon un reto al dominio de Hollywood. Pero tras el fallecimiento o jubilación de aquellos maestros, los últimos años han sido testigos de una lenta decadencia de la calidad de las películas fuera de Norteamérica.

Hoy en día los realizadores culpan de su fracaso a una conspiración de los distribuidores, en un intento por atraer público. El sistema no ha cambiado. El público de películas hechas fuera y dentro de Hollywood sigue siendo vasto y leal. Los distribuidores tienen la misma motivación hoy que entonces: el dinero. Lo que ha cambiado es que los autores contemporáneos no saben narrar con la fuerza de las generaciones pasadas. Como resultado, la tormenta de genios europeos se ha convertido en un cenagal de películas áridas que dejan un espacio vacío que Hollywood llena.⁷⁹

Si bien el gurú del guión hace alusión a los cineastas europeos, el mismo criterio evaluador se aplica a los latinoamericanos y en especial los mexicanos.

Al respecto, Eugenio Derbez, cuya película “No se aceptan devoluciones” se convirtió no sólo en la cinta más taquillera de nuestro país, sino de habla hispana en Estados Unidos con 600 millones de dólares recaudados, asegura que mucho del éxito de películas como la suya y la de Gary Alazraki, la segunda más taquillera del cine mexicano, se debió a un hartazgo de temas.

Estaba harto de ir a ver el mismo tema: pobreza, droga, narco, violencia, sexo, denuncia, en fin. Quería ver un cine diferente y creo que la gente también. Tan es así que le ha ido muy bien a “Nosotros los nobles” y a “No sé si cortarme la venas o dejármelas largas”, de Manolo Caro. Son filmes que sólo pretenden entretener. Para mí, hubo un abuso de las películas de denuncia, y no estoy diciendo que sean malas películas, en absoluto, porque han



Fotograma de *No se aceptan devoluciones*. Fuente: sandiegored.com

⁷⁹ Robert Mc Kee, *El Guión*, pág. 31

ganado muchos premios, simplemente que la oferta en México era muy limitada.⁸⁰

El comediante y ahora director, asegura que el cine no debe ser para unos pocos, y que el público debe decidir qué es lo bueno y qué es lo malo. Alazraki, cuya película de comedia “Nosotros los nobles”, basada en “El gran calavera” de Luis Buñuel, se había convertido en la película más taquillera de México, rebasando a “El Crimen del Padre Amaro”, al recaudar 322 millones de pesos, según Forbes, también había defendido su película de los críticos quienes la tachaban de frívola, y aseguró que se debían hacer más películas que el público quisiera ver: “Creo que en México se ha hecho mucho cine poniendo atención a los festivales, pero no han pelado al público. Y esta película sí se pensó para la gente con una propuesta sincera y una caricatura fresca de México”.⁸¹

¿Se debería empezar a olvidar el cine de autor sólo por la taquilla y para conectar con el público a base de fórmulas que funcionan?

Robert McKee nuevamente pone el dedo en la llaga:

La creencia de que el público al entrar al cine simplemente quiere olvidarse de sus problemas y escapar de la realidad es un abandono cobarde de la responsabilidad que tienen los artistas. Las historias no son una huida de la realidad sino un vehículo que nos transporta en nuestra búsqueda de la realidad, nuestro mejor aliado para dar sentido a la anarquía de la existencia.⁸²



Películas mexicanas más taquilleras. Fuente: andador.mx

⁸⁰ Columba Vértiz, “El éxito de Derbez, por abuso del cine de denuncia”, *Proceso.com*, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=355066>

⁸¹ Vicente Gutiérrez, “Los cineastas no pelan al público: Gary Alazraki”, *El Economista*, Disponible en: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/04/18/cineastas-solo-piensen-festivales-no-pelan-publico-gary-alazraki>

⁸² Robert Mc Kee, *op cit*, pág. 29

Entonces ¿Cómo hacer del cine mexicano una industria redituable sin caer en el relleno de espectáculo pre fabricado al estilo Hollywood?

La lista de las 15 películas mexicanas más taquilleras de la historia publicada por la revista Forbes nos da una sencilla y simple explicación. La diversidad de historias. Si observamos bien esta lista, “Nosotros los nobles”, película de comedia, encabeza la lista (en ese momento aún no se estrenaba la cinta de Derbez en nuestro país), una historia convencional que se espejea con los producciones de humor norteamericanas por ser complacientes con el público y hasta cierto punto fabricadas para hacer dinero. Nada que en una cinematografía sana no sucediera.⁸³

Por otro lado, tenemos a “El crimen del padre Amaro”, “Km31”, “Sexo, pudor y lágrimas”, “Y tu mamá también”, “La misma luna”, “Amores perros”, “Rudo y Cursi”, “Arráncame la vida”, el documental “Presunto culpable” y las cintas animadas de “Huevos” y “Don gato y su pandilla”.

No hay receta, ninguna película es igual. Quizá una película bien trabajada, con un guión estructurado y honestidad artística, con ganas de comunicarse con el espectador, no sólo por interés monetario, y derribando el ego autista que muchas veces permea a las producciones de autor, quizá con ello el cine mexicano se vea nuevamente como una industria y una potencia fílmica.

Porque como dice Robert McKee, quien retoma a Aristóteles en su libro *El Guión*, “si la narración va mal, el resultado es la decadencia”.⁸⁴

⁸³ “Las 15 películas mexicanas más taquilleras de la historia”, *Forbes*, Disponible en: <http://www.forbes.com.mx/sites/las-15-peliculas-mexicanas-mas-taquilleras-de-la-historia/>

⁸⁴ Robert Mc Kee, *op cit*, pág. 29

Capítulo 4. La voz de los escritores de cine

Cuando se realiza una investigación, sea periodística o académica, una de las herramientas esenciales para adquirir información y datos que enriquezcan el trabajo en cuestión es la entrevista.

Conocer cómo viven, piensan, miran, experimentan, se inspiran, opinan y laboran los escritores que hacen nuestro cine nacional es indispensable para saber, desde su trinchera y su punto de vista, las carencias, los problemas, los aciertos, las necesidades y la importancia que tiene su labor como guionistas en la filmografía mexicana.

Algunos nacidos en otros países como Australia o Argentina, otros mexicanos de origen. Mujeres y hombres involucrados en las letras y en la construcción de imágenes a partir de ellas.

Con diversas propuestas y distintas posiciones, algunos de ellos contemporáneos, otros cimentados en el cine mexicano de los 70 o los 90. Propulsores de un cine distinto, con un público diferente entre sí. Cada uno de los entrevistados se entrega apasionadamente a su profesión, a la narrativa fílmica, y cada uno ama y sufre de diferente manera los retos que eso implica.

Mientras unos lanzan una dura crítica contra el *establishment* cinematográfico, donde el director es la figura creativa esencial, otros la defienden y abogan por una filmación colectiva. También ponen el dedo en la llaga contra la falta de profesionalización de guiones, los pagos por trabajo y hasta las decisiones de los productores.

Igual revive el debate de los conceptos ¿guión u obra? ¿literatura o herramienta de producción? , ¿escritores o guionistas? Sin dejar de lado el grave problema de exhibición en México. Algunos sostienen que esto último también afecta al desarrollo de los guionistas en México, otros aducen que el problema es mucho más profundo.

Aunque con disensos, al final une a los entrevistados la noción de que el escritor o guionista es una figura fundamental para impulsar y hacer resurgir la industria del cine mexicano, cuya importancia y trabajo se debe apreciar más para lograr la producción de un mejor cine.

El pago y los productores, los principales problemas de los guionistas: Xavier Robles

El cielo amenaza con lluvia, y la cumple, mientras camino por una calle de privadas al sur de la Ciudad de México. Entro por la calle que me indicó vía telefónica la esposa de Xavier y me dirijo hacia el pórtico.

Una mujer de estatura media, cabello corto y sonrisa amable me abre y me hace entrar. La lluvia empieza a caer lentamente. Paso por un pequeño patio y llego a la casa.

Un olor a café y madera impregnan la atmósfera. Un gran perro labrador está echado en un cesto bajo las escaleras. En la sala comedor las paredes están tapizadas de pósters de películas, de libros y, al fondo, los premios que ha ganado el escritor.

El señor Robles me saluda, toma asiento y me pregunta sobre mi trabajo. Su esposa me ofrece café. Le platico sobre mi proyecto y él parece dispuesto a hablar. Abre una cajetilla de cigarros y comienza a fumar, mientras su voz grave e irónica está dispuesta a responder mis preguntas.

Xavier Robles ha trascendido en la cinematografía mexicana por ser uno de los autores que más énfasis pone a la crítica política y social. Ejemplo de ello son tres obras como: “Rojo Amanecer”, “Las Poquianchis” y “Bajo la metralla”.

Nacido en Teziutlán, Puebla, en 1949, su acercamiento al mundo del cine comenzó en 1975:

Yo era periodista y en esa época escribía libros. Eran libros de consumo popular y entre ellos estaba el de “Las Poquianchis”, para lo cual me fui a trabajar junto con mi compañera de toda la vida, Guadalupe, y logramos obtener una investigación que nadie tenía sobre ellas, incluso una entrevista a las veinte detenidas.

Como consecuencia de eso comenzaron a asaltarme imágenes de cine. Una cuñada, que en aquel entonces era actriz, me dijo: “pues escríbelas”, e hice un guión, muy malo por cierto, un guioncito sobre mi investigación, un primer tratamiento que hubo sobre las Poquianchis, sin embargo sirvió para que lo conociera Felipe Cazals.

Felipe Cazals, por su parte, quería filmar la película de “Las Poquianchis” y le había encargado el libro cinematográfico a Tomás Pérez Turrent. Tomás no había conseguido más información al respecto que los Alarmas y una que otra información.

Al preguntar sobre quién tenía información al respecto salió mi nombre. Un día me llamó y me dijo queremos tu investigación, te ofrecemos crédito y lana. Yo lo único que pedí es que me dejaran colaborar en la construcción del libro cinematográfico. Aceptaron y así fue como iniciamos a escribir el libro cinematográfico de “Las Poquianchis”.

Luego nos pusimos a trabajar cada una de las partes que debíamos hacer juntos, todo bajo la dirección y supervisión de Felipe Cazals, quien aprobaba gustoso las escenas que salían hasta que se terminó el libro y se filmó, y así fue cuando encontré mi vocación de dedicarme a escribir para el cine.

Aunque se ha convertido en uno de los referentes del guión en nuestro país, Robles afirma que ni siquiera le pasaba por la mente escribir, pues a los 17 años andaba de bracero en Estados Unidos y a los 19, ya de regreso, se volvió parte del movimiento estudiantil del 68. Un año después del movimiento se vuelve periodista.

Mi papá era un escritor de teatro reconocido y por un conflicto de autoridad con él, rechazaba todo lo que tuviera que ver con mi padre, por eso ni siquiera me imaginaba ser un escritor.

En total, son 30 guiones cinematográficos que han sido creados por Xavier Robles, destacan “¡Qué viva Tepito!” de 1981, filme sobre una vecindad en el barrio bravo donde muere una mujer con quienes todos los demás vecinos tenían relaciones estrechas; “Bajo Metralla”, película estrenada en 1982 que retrataba los intentos de una guerrilla urbana por atacar a un gobernador, y que le dio el premio Ariel al Mejor Guión; “Los Motivos de Luz”, que le redituó la Concha de Plata en 1985, una historia sacada de la nota roja sobre una mujer que mata a sus hijos, y “Rojo Amanecer”, una película sobre una familia en Tlatelolco que vive desde su departamento la matanza estudiantil del 68, también premio Ariel al Mejor Guión.

Además de escribir en revistas especializadas, dictar diplomados de guión y haber fundado el colectivo de escritores *El Garfio*, su pasión por el cine lo ha llevado a escribir y realizar su ópera prima como realizador, “Crímenes y Tv”, que se detuvo por falta de financiamiento, pero está en proceso de terminarse.

Para Robles, el escritor es el único que hace diferente a una película y es fundamental su creación: “no es lo mismo una película de Buñuel- Carrieré que una de Buñuel- Alcoriza, son diferentes tipos de películas”.

Xavier Robles afirma que sí hay un desdén por el guionista en México y encuentra en lo económico el principal motivo:

He dado muchos años cursos de escritura de cine y he constatado que los chavos tienen excelentes historias, pero no hay un productor que diga yo quiero comprar las diez mejores historias que se hayan escrito, sin otra consideración que no sea la historia misma. Si eso sucediera el productor no sólo tendría diez grandes historias en su escritorio sino que además podría realizar diez grandes películas.

“...una buena película no depende de si es maximalista o minimalista, tiene que ver con otros factores y uno de ellos no es el gusto del público”

Para él un buen guión se identifica cuando al leerlo se está viendo la película, *“la película no estás imaginándola, estás viéndola. Con las malas historias no pasa eso. Las buenas historias las puedes ver, oler, sentir, respirar”*.

Sobre las tendencias de algunos realizadores de filmar sin guión o de hacerlo con escaletas, incluso aquellos que hablan sobre “la muerte del guionista”, el también periodista opina:

Quiero ver a los que dicen eso de construir primero una carrera, como aquellos grandes directores que usaron guiones como base. Por ejemplo, Polanski, quien siempre trabaja sobre guiones excelentes, Bergman que escribía sus propias historias, entre otros.

Primero que logren eso y pueden podrán hablar después al respecto.

Respecto a la necesidad de “hablarle al público” como algunos cineastas o escritores pugnan y dejar un poco de lado el cine “minimalista”, Robles disiente y explica:

Conozco historias minimalistas muy buenas como las que escribe Paula Markovitch. Yo diría que una buena película no depende de si es maximalista o minimalista, tiene que ver con otros factores y uno de ellos no es el gusto del público. Hay excelentes historias que originalmente fueron fracasos de taquilla y que luego se hicieron clásicos como el “Ciudadano Kane”.

Hay que saber agradecerle al público pero de otra manera, no rebajándola a ser complaciente. Es hacer una historia con fuerza, que aunque guste o no en un inicio, con el tiempo va gustar y se volverá un clásico. Dejemos que los productores

“Yo creo que más que carencia de escritores, de directores o de fotógrafos, lo que hay es una falta de productores, de productores con imaginación...”

Los cineastas claves para Xavier Robles:

- **Todos los del Neo- realismo italiano**
- **John Ford**
- **Milós Forman**
- **Akira Kurosawa**
- **Robert Altman**
- **Stanley Kubrick**
- **Ken Loach**
- **Jim Jarmusch**
- **Felipe Cazals**

se preocupen por lo mercadológico y nosotros, los escritores, evoquémonos a escribir.

Para Xavier Robles, los productores son un elemento más que juega en contra o a favor de los escritores y del resultado posterior en la pantalla.

Los grandes productores de la historia del cine, primero buscaron excelentes historias y luego a buenos directores para realizarlas, tal y como estaban escritas, y ese es el secreto de los grandes filmes, de los éxitos a la larga.

Más que carencia de escritores, de directores o de fotógrafos, lo que hay es una falta de productores con imaginación.

Xavier tiene una postura respecto a la literatura y al cine, dos disciplinas artísticas que se tocan constantemente, y a la vez, muy diferentes.

El cine es hijo de la literatura y del teatro. Hay un arte narrativo y dramático en el cine. En los orígenes del cine existen esos dos elementos. Desde luego un guión no debe leerse como una novela o libreto de teatro, son géneros diferentes, pero sí toma prestado recursos de dichos géneros para crear un nuevo lenguaje que es el lenguaje cinematográfico.

En México la mayoría de los escritores de cine desconoce los géneros dramáticos y por ello, ya sea por razones comerciales, por petición del productor o por los usos y costumbres de Hollywood aplicados en México, lo que más se maneja en el cine mexicano son dos géneros: el melodrama que es un género ya agotado. El otro es la comedia, que siempre será un importante género, por razones comerciales, pero de ahí derivan comedietas o comedias muy contaminadas de melodrama o historias poco importantes e intrascendentes en general.

No sólo existe la comedia y el melodrama, eso hay que explicárselo a los jóvenes. Existe la tragicomedia, la farsa, la pieza, un género poco explorado en México; y no tenemos porqué hacer siempre comedietas mal escritas o melodramas pésimamente dirigidos, eso es lo que hace pensar al público mexicano que el cine nacional está por los suelos.

El guionista de “Cementerio de papel” y director de dos documentales sobre Iztapalapa, en una línea de crítica, señala a los políticos como un factor más que diluye la potencia creadora del cine mexicano:

También debemos hablar de la ausencia de patriotismo de diputados y senadores que no elaboran leyes correctas con respecto al cine, no elaboran leyes necesarias para defender nuestra cinematografía.

Tuve la oportunidad de hablar con un senador panista que nos decía a un grupo de cineastas con un cinismo admirable: “¿para qué quieren hacer cine si los gringos lo hacen muy bien?, además lo que se debe hacer son hospitales, carreteras, no cine”, olvidando que el cine es piedra angular de la cultura mexicana y por tanto de soberanía nacional.

Al preguntarle sobre la necesidad de crear un gremio de guionistas, Robles responde con desdén:

Se supone que lo hay. Teóricamente tiene 70 u 80 miembros, pero yo creo que no tienen un solo escritor. Yo creo que necesitamos un gremio o un sindicato de verdaderos escritores de cine, no del montón, gente que escribió una película palomera en los años ochenta y ya se considera escritor.

Para aquellos que desean incursionar en el campo de la escritura cinematográfica, el escritor de “Rojo Amanecer” y “Tres Reyes” recomienda:

Primero, que busquen una escuela adecuada, y un maestro de cine, no cualquiera, son sólo tres o cuatro realmente buenos, que los busquen y aprendan de ellos. No se puede dejar de ver cine jamás, el cine es una necesidad, es como comer o dormir, hay que verlo noche y día. No al día, porque hay mucho churro de Hollywood; sí el cine de calidad que se ha hecho a lo largo de la historia, sobre todo la de los grandes escritores del cine norteamericano.

Él, quien también ejerció el periodismo, encuentra en el oficio periodístico una forma de otorgarle herramientas a la escritura cinematográfica:

“Así como hay un padre que es el teatro y una madre que es la literatura, hay también un tío muy cariñoso con los cineastas que es el periodismo”

Así como hay un padre que es el teatro y una madre que es la literatura, hay también un tío muy cariñoso con los cineastas que es el periodismo.

La crónica y la narrativa exclusivamente periodística no es rebuscada, ni alambicada, ni llena de metáforas ni figuras retóricas, como era la literatura latinoamericana. Yo, por ejemplo, adapté muchas notas rojas y de ahí salieron mis películas como “Los motivos de Luz” o “Las Poquianchis”, entonces, no veo porqué no llamarle tío al periodismo.

Incluso el lenguaje periodístico es más cercano al usado al guión, no usa metáforas, los textos no usan adjetivos en exceso, entonces todo eso ayuda.

Xavier Robles dice estar interesado sólo en las historias de corte político, porque son las que lo mueven más: *“Actualmente estoy escribiendo una historia que se llama ‘Los Anarquistas’ que trata sobre el enfrentamiento de los jóvenes con la policía el 1 de diciembre de 2012, cuando tomó posesión Peña Nieto”.*

Los guionistas mexicanos favoritos de Xavier Robles:

- **Luis Alcoriza**
- **José Revueltas**
- **Mauricio Magdaleno**
- **Gonzalo Martínez**
- **Ricardo Garibay**

Él está comprometido por dejarle algo a su gente, que les enseñe y les eduque.

Xavier Robles también platicó algunas anécdotas sobre sus relaciones con miembros de la comunidad fílmica, como el pleito que tuvo con la familia de Ricardo Garibay a la hora de adaptar una historia de su padre y un pleito monetario con Antonio Aguilar.

El maestro Ricardo Garibay se acercó conmigo para adaptar su historia “Par de reyes”. A Garibay le encantó el primer tratamiento que leí y autorizó la filmación, yo me sentí muy halagado, pero murió. Me quedé con “Par de reyes”, esa obra maestra que escribí. Tiempo después se trató de filmar y los familiares dijeron que no, porque como le había hecho muchos cambios esa no era la novela de su papá.

Fue una devaluación para mí como escritor porque todo lo que había hecho a partir de la obra del escritor, con su autorización, no fue reconocido.

También una vez, discutimos Antonio Aguilar y yo por 25 mil pesos que él no me quería dar. Y yo estaba necio con que me los diera. Se los gané pero me costó una tarde entera.

Es horrendo que tú hayas escrito una historia con tu mejor voluntad y con tus mayores capacidades y ves que el director la hace trizas. Esas cosas las he sufrido. Te puedo decir que el escritor, o sea yo, pocas veces salí bien parado.

Ha transcurrido casi hora y media. He bebido unas dos tazas de café y el frío de fuera parece lejano. El señor Robles enciende otro cigarro, mientras deja la colilla del que se acaba de terminar en el cenicero atiborrado de colillas. Me preparo y lanzo la última pregunta: ¿con quién le gustaría colaborar para filmar una cinta? *Definitivamente no con Reygadas o Amat Escalante y ese cine oportunista que a muchos les ha dado por imitar. Estoy seguro que habrá algún joven interesado en el cine político y trascendente.*

Marina Stavenhagen: “el futuro del guionista es ser escritor multimedia”

A Marina Stavenhagen la conocí durante el Segundo Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos donde dio una conferencia a la cual acudí. Allí, la abordé y le expuse el tema de mi tesis. Ella encantada aceptó la entrevista y procedimos a ponernos de acuerdo vía e-mail.

Starbucks de Miguel Ángel de Quevedo. Cerca de donde vive Marina. Llego con mi acostumbrada media hora de previsión y me quedo mirando a quienes beben sus cafés de buen precio. Me pido un chocolate y una galleta para la espera. Llega la hora acordada, pasan 10, 20, 30 minutos. Miro el reloj de mi celular que está a punto de fallecer por falta de batería ¿será que no vendrá?

Mi celular ha muerto. Entro al baño preocupado ¿qué tal si llega Marina y no me ve? Afortunadamente los Starbucks tienen pocas puertas y justo cuando salgo del

baño me topo con Marina que parece buscarme. La saludo y ella respira, pensaba que ya me había ido. Se disculpa y me dice que me avisó que llegaba tarde por una visita al doctor. Yo le enseño mi celular sin batería y me río. Caminamos hasta una mesa afuera para una plática más relajada. Marina se toma muy enserio las preguntas, sobre todo con respecto a la escritura.

“Escribir, ha sido mi interés desde siempre”, dice. Su amor por las letras la llevó a interesarse por las ciencias sociales, como las relaciones internacionales, o por las humanidades, como la literatura. Finalmente decidió que quería estudiar para escribir en los medios y se matriculó como alumna de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la UAM-I Xochimilco. Paradójicamente el cine no estaba en sus planes.

Junto a su asistencia casi “religiosa” a las muestras de la Cineteca Nacional, y la oportunidad que tuvo de viajar y conocer culturas de varias partes del mundo, se le abrió el panorama y su vocación por el cine se aclaró.

Curiosamente fue en la carrera de Comunicación que descubrió su interés por hacer cine, gracias a maestros como el realizador cinematográfico Alejandro Pelayo, quien le reveló las posibilidades que había en el cine para contar una historia y transmitir emociones.

Después de terminar su carrera en la UAM (en 1988), decide ingresar al CCC donde cursó la carrera de cineasta, aunque en ese entonces aún no existía curso alguno de guión cinematográfico, su interés particular.

“El guión de cine me atrapó porque reunía dos de mis intereses más fuertes: el cine y escribir”. Marina se confiesa amante de las palabras, de los idiomas y del lenguaje: “Yo soy de letras, por ejemplo, yo no sé nada de música, me gustaría, pero prefiero agarrar un diccionario gruesísimo porque me encanta descubrir cómo una palabra significa muchas cosas.

Aunque los primeros guiones que escribió fueron para Radio-UNAM, su pluma se vio presente en cortometrajes como “Punto de arroz” y “La última luna”.

Posteriormente, vio su trabajo en el filme “En medio de la nada” dirigido por Hugo Rodríguez, sobre un viejo líder sindical que debe proteger a su familia de unos fugitivos.

Su adaptación de la obra teatral “De la calle” en 2001, de la mano de su esposo Gerardo Tort, le redituó importantes premios, entre ellos el Ariel al Mejor Guión Adaptado. La historia trata sobre Rufino, un adolescente que se ve envuelto en una espiral de violencia en el mundo del narcomenudeo.

Ha sido partícipe de laboratorios como el organizado por el Instituto Sundance en México en 1994, 1999, 2000 y 2001; analista de proyectos para Videocine, Altavista Films y tallerista de proyectos fílmicos de Televisa.

También ha sido jurado y fundadora de festivales como el Festival Internacional de Escuelas de Cine, del Programa de Becas Rockefeller-Mc Arthur de Cine y Video en México y Estados Unidos, del festival ‘Pantallas de Cristal’ en la Ciudad de México, y del festival de documental independiente, “Contra el silencio todas las voces”.

La escritora encabezó el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) durante la administración del presidente Felipe Calderón, de 2006 al 2012, y en el cual se vio un crecimiento exponencial del cine mexicano. Ella da su diagnóstico sobre la situación de la cinematografía nacional:

Yo creo que es una situación buena. Hay mucha gente que está haciendo cine, más festivales, existen alrededor de 83 festivales de cine en México, una gran variedad de propuestas, desde comerciales como “Nosotros los nobles” hasta autorales como “Hei”.

Marina asegura que ahora hay más oportunidades para que los jóvenes hagan cine a diferencia de cuando ella estudiaba en el CCC:

Cuando salí del CCC era remotísima la posibilidad de hacer cine. Salías de la escuela sin saber realmente cuál iba a ser

“...Se ha perdido la dramaturgia y el rigor de la escritura para cine...”

el futuro laboral, si acaso te vinculabas con algunas películas, la publicidad o la televisión.

La generación del CCC de Marina, vivió muchos cambios en medio de una crisis fatal del cine mexicano. Hace 23 años, ella fue testigo de la inauguración del programa de óperas primas del CCC y más tarde, organizó el primer Festival Internacional de Escuelas de Cine en México.

Marina pone el dedo en la llaga y expone su punto de vista sobre cómo se ha transformado el papel del quehacer guionístico en México y su valorización:

El guión se ha tomado con poco rigor en México. Ha existido un enorme riesgo en esto, y éste se materializa cuando en el cine las historias no terminan por contarse bien, o no están bien estructuradas, o parecen ser una especie de frescos impresionistas, muchas veces autorreferenciales. Se ha perdido la dramaturgia y el rigor de la escritura para cine y se ha ponderado más el mundo de las imágenes. Es un fenómeno que ha pasado en todo el mundo en general.

Para la también escritora del documental “La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas”, el problema laboral de los guionistas consiste en que su trabajo esté en riesgo en función del director o el productor, ya que son pocos los guionistas que realmente viven de escribir para el cine, la mayoría de ellos dan clases, o son correctores de estilo, o trabajan para el mundo editorial o la televisión, asesoran proyectos o escriben comerciales.

En los últimos años, el trabajo que hace gente mediática como Memo Arriaga o Carlos Cuarón, que se asumen escritores, ha llamado la atención sobre la importancia que tienen los escritores de cine. Hay grandes plumas detrás de la escritura cinematográfica, ahí están Vicente Leñero, el mismo Arriaga, Paz Alicia Garciadiego, Tomás Pérez Turrent, gente de muchísimo nivel.

La carrera de Marina se ha identificado por ser versátil. Ha hecho guiones por encargo como “La última noche”, historia sobre la pérdida de la virginidad en la adolescencia, así como cine más independiente como “Viaje redondo”, que

coescribió con Beatriz Novaro, una *road movie* de dos mujeres que buscan encontrarle sentido a la vida .

Yo creo que nuestro cine sí tiene público pero no lo conocemos. Un gran porcentaje que acude a las salas son jóvenes de entre 15 y 25 años, o familias con niños. No hacemos cine para ellos, hacemos cine sólo para adultos contemporáneos. Sí hay público para nuestras películas, sólo que son diferentes entre sí.

Si hacemos películas como “Post Tenebras Lux”, luego la gente interesada en ver esa cinta se debe conformar con las quince copias con las que sale en los escasos circuitos de arte o la Cineteca, debería haber más espacios para estas películas. El público infantil-juvenil, en general, va a ver “The avangers”, “El llanero solitario” o “Nosotros los nobles”, en México no se hacen casi estas cintas, y si se realizan son menospreciadas porque “son propuestas comerciales que no valen la pena”.

En los años sesenta el cine de autor rompió con todas las estructuras del cine clásico estadounidense, y dijeron vamos a deconstruir el discurso, y empezaron a experimentar con los planos y las tomas, todo eso fue la Nueva Ola francesa. Y por aquellos años se puso de moda el cine indie, los discursos contestatarios, el no- discurso, los anti-héroes, era toda una corriente. Ese cine terminó su ciclo a mediados de los setenta.

Al llegar Lucas y Spielberg dijeron: “vamos a volver a la fórmula clásica”, y crearon “E.T.”, y luego “Star wars”, que es la épica clásica tipo la “Iliada”, y de pronto eso se volvió la fórmula, el paradigma, y empezaron a surgir los manuales de guión como el Mc Kee o el Syd Field. La fórmula no ha dejado de funcionar, pero el resultado de usarlas es que todas las películas se parecen.

“Un gran porcentaje del público que acude a las salas son jóvenes de entre 15 y 25 años, o familias con niños, pero no hacemos cine para ellos, hacemos cine sólo para adultos contemporáneos...”

Por otro lado, si actualmente se hace una película de autor, de nicho, no va tener un raudal de gente que vaya a verla cuando tiene un público focalizado. Aunque salga con cientos de copias eso no se va ver necesariamente traducido en taquilla.

Para ser un buen escritor de cine, Marina apuesta por lo académico y el trabajo duro:

Debes saberte la teoría, el viaje del héroe, los puntos de Propp, y por supuesto el psicoanálisis de Campbell, hay que conocer las teorías para después pasar sobre ellas.

Hay que tener rigor, y tener rigor no es apearse a la fórmula, es saber de dramaturgia, conocer a Stanislavski, conocer las grandes historias, y sobre todo, interesarse en los seres humanos. El chiste del cine es poder contar esa historia de las personas que no conoces y están ahí sentadas y que eso le interese a los espectadores.

Durante el II Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos, realizado del 25 al 28 de junio de 2013 en la Ciudad de México, Marina expuso que el cine había dejado de interesar al público y ahonda más en aquella postura:

Se agotan las fórmulas y hay pocas películas interesantes. Dime tú ¿cuándo fue la última vez que fuiste a una sala de cine y viste algo que dijiste wow, increíble?

Yo te puedo decir que la última película que me fascinó fue “Beast of southern wild” de Ben Zeithlin, cuando la vi en el Festival de Guanajuato del año pasado, y quedé maravillada. Tú ve el cine promedio y no hay más que cintas palomeras.

Los directores y películas favoritos de Marina Stavenhagen:

- **Casino y Goodfellas de Martin Scorsese**
- **Novecento de Bertulocci**
- **Las películas de Costa-Gavras**

Los creadores estamos en un embrollo porque ahora debemos competir contra internet y las nuevas formas de consumo de audiovisuales. Además, yo creo que ahora donde se hacen cosas más interesantes es en las series de televisión, porque ellos no necesitan llenar una sala, ellos tienen siempre a su público allí.

Sobre su experiencia como directora del Imcine con relación a lo que se hace actualmente en materia de guión, Marina explica que los fondos ayudan a fomentar la escritura, aunque a veces no resulta del todo positivo:

Ha habido un auge de fondos y fomentos para guiones, o sea, hay dinero sobre la mesa. Honestamente creo que se presentan muchos proyectos hechos al aventón, como quien dice, el maquinazo, eso se nota, se ve, hasta errores de ortografía o confusión de personajes.

A Marina, quien se declara fanática del cine negro y de Scorsese, no le gusta ir al set de filmación, considera que la tentación de “meter la cuchara” es mucha:

Como guionista debes saber hasta dónde llega tu trabajo y luego aceptar que la película crecerá conforme a la estructura que tú ya pusiste.

Y aunque la situación del guionista parece cambiar a paso lento, Marina se muestra entusiasta sobre el futuro de los escritores:

Yo creo que hay que tener en claro que el cine va cambiar junto con los modelos de consumo y producción del mismo. Entonces ya no sólo debes ser un guionista de cine, sino un escritor capaz de construir historias para todas las plataformas existentes, desde el celular, la televisión, internet, el videojuego, la película, algo así como un escritor multimedia.

“Los creadores estamos en un embrollo porque ahora debemos competir contra internet y las nuevas formas de consumo de audiovisuales...”

Paula Markovitch: de la autoría invertida y el cine como literatura

Paula se acomoda en un sillón grande. Detrás de ella unos cuadros pintados por su padre. En la mesita de centro hay una serie de libros de cuentos, varios de ellos de la Nobel Alice Munro. Yo estoy acompañado de mi editor Hugo Lara, de CorreCámara, y un compañero dispuesto a grabar. Entrevista especial, entrevista de mis pininos como periodista.

La cámara se enciende. Paula es muy amigable y el grifo de las respuestas se abre.

Paula Markovitch nació en Buenos Aires, Argentina, en 1968. Las convulsiones políticas de su país, en especial la dictadura, obligó a su familia a refugiarse en un pueblo pequeño de la provincia llamado San Clemente, donde vivieron prácticamente aislados, por las tendencias izquierdistas de sus padres, y en medio de una suprema pobreza donde el arte y la lectura se convirtieron en un escape de su realidad.

Teníamos una situación de extrema miseria, de ollas populares y esas cosas, mis padres eran artistas y cultos. Mi padre era pintor y mi madre era más bien grabadora y dibujante. En Argentina pasa algo que no es muy común que suceda en México, que la gente es culta es marginada económicamente. Mi padre trabajó toda su vida en una gasolinera hasta que murió de un derrame cerebral a los 58 años y mi madre murió de cáncer, sin que ningún servicio médico estatal la apoyara.

Debido a su posición política y a su necesidad de esconderse, Paula no tuvo mucha interacción con los niños de su edad y la falta de recursos le impedía muchas veces tener luz, y por supuesto, no tenían televisor. Esa situación la llevó a ver el mundo de otra forma, donde lo que la gente “hacía” era sólo leer, pintar o jugar ajedrez.

Cuando ya era más grande, y que mis padres me dejaban con mucho cuidado, ir a visitar a mis

“A veces me sigo preguntando cómo se divierte la gente que no hace arte, cuando es muy divertido, para mí es apasionante como actividad”

amiguitos del colegio, yo tenía que ir con mucha cautela porque no podía hablar sobre nuestra situación, porque eso implicaba la muerte. Entonces yo decía “¿qué hacen? ¿cómo se entretienen? No pintan, no leen, nada ¿qué hacen?”. Económicamente estábamos en la misma situación, ellos hacían cosas muy divertidas como darle de comer a las gallinas.

A veces me sigo preguntando cómo se divierte la gente que no hace arte, cuando es muy divertido, para mí es apasionante como actividad.

Su primer encuentro con lo visual no fue con la televisión; de hecho, la primera pantalla chica llegó a su pueblo en un bar y era a blanco y negro. Ni con el cine rural donde acudía con sus padres a ver filmes.

Desde muy niña siempre me fascinó la literatura. Aprendí a leer muy chiquita, incluso cuando entré a la escuela me aburría mucho porque yo ya leía, mientras en las clases nos enseñaban “Mi mamá me mima”, yo ya leía libros.

La lectura me parecía fascinante. Como niña era algo divertido que se podía hacer por la tarde. Yo creo sinceramente que la literatura y el cine son la misma cosa, porque el texto proyecta imágenes en la mente, cualquier texto, ya sea literario o la lista del supermercado. Para mí era lo mismo ver cine como leer, y hoy en día sigue siendo lo mismo para mí.

Yo no creo en eso de que el cine es el arte de contar con imágenes, porque las imágenes no son privativas del cine. De hecho el texto suele tener más imágenes, el cine al contrario se caracteriza por tener menos imágenes porque hay que materializarlas en pantalla. Normalmente un poema o un cuento tienen mucho más imágenes que una película, paradójicamente.

No siento que el cine y la literatura sean cosas diferentes, para mí son lo mismo. Y otra cosa importante, la imagen cinematográfica no aparece en el set, aparece en el escritorio. La imagen es literaria.

A la edad de 17 años, cuando la dictadura se había terminado, y se mudó con su familia a Córdoba, se enamoró de un muchacho que era cinéfilo y el cine parecía

llamarla: “A él le fascinaba Fassbinder. Al principio dije ¿Esto qué es?. Me empezó a fascinar el cine y un año después me inscribí en la escuela de cine en Córdoba, en letras y cine”.

Ella agradece al amor y la amistad que tuvo durante su juventud, gracias a eso se dio su primer contacto con el séptimo arte, en los años 80, momento de cambio para Argentina.

Como mis padres eran artistas absolutamente marginales, yo quería otro destino para mí, yo me sentía naturalmente artista, no es algo que decidí, nunca me puse a pensar a qué me iba a dedicar, estaba dado.

Salió de Argentina a los 20 años de edad con apenas 200 dólares en el bolsillo. Vino a México y su profesor le ayudó a conseguir un empleo como redactora. Le costó trabajo acostumbrarse a la cultura mexicana pero al final el día a día la llevó a adaptarse al contexto en que vivía.

Ya instalada en su nuevo empleo, aprovechaba la computadora que se le daba para escribir y así consiguió terminar su primer largometraje que vendió, sin contactos ni nada, a Televisa, se llamaba “Tres minutos en la oscuridad”.

Empezó un periodo para mí que era maravilloso porque estaba logrando lo que mi familia siempre había querido, vivir de escribir. Esa percepción pronto me hizo no ubicarme en otras cosas, y empecé una etapa que fue muy dura, mi vida de guionista.

Paula Markovitch se convirtió en una fuente de historias constante para el cine mexicano y varios de sus guiones fueron filmados rápidamente. “Sin remitente”,

“Yo no creo en eso de que el cine es el arte de contar con imágenes, porque las imágenes no son privativas del cine... Normalmente un poema o un cuento tienen mucho más imágenes que una película, paradójicamente”

“Elisa antes del fin del mundo”, “Al borde”, “Dos abrazos”, “Temporada de patos” y “Lake tahoe”. Igualmente se dedicó a asesorar las tesis de guión del CCC.

En mi opinión, la situación del escritor de cine es enajenante en casi todo el mundo. Sabemos bien que hay situaciones que son consensuadas y no son justas.

La autoría en el cine está desplazada. Es una conclusión a la que he llegado recientemente. Esto que digo es parte de mis investigaciones y de mi experiencia, no sólo como escritora, sino como docente.

Si un novelista le dice a alguien más, “oye escíbeme la novela, pero yo la firmo”, se tiene que ocultar y si se sabe es una vergüenza. En cambio en el cine un director dice públicamente sí esta es mi obra pero me la escribió esta persona y no lo tiene que ocultar.

En mi opinión y experiencia, un escritor concibe un universo, se le ocurre una historia, unos personajes, él inventa un mundo. Se lo da a un director y éste hace una de las múltiples interpretaciones de escena posibles ¿quién es el autor?, es evidente que el autor es el escritor.

Por supuesto que el trabajo de puesta en escena y de interpretación de un director es profundamente creativo, no es el autor es el intérprete. En el teatro no hay problema y ningún director de escena patatea por montar a Ibsen, al contrario, dicen “estoy muy contento de montar a Ibsen” y no le restan mérito, en el cine la autoría está desplazada.

Ese desplazamiento de la autoría y de enajenación se está saneando actualmente de una manera muy curiosa. A través de las series de televisión. En las series de televisión el escritor recupera su lugar como autor y por eso toda la nueva corriente de televisión el creador es el escritor y por ello su éxito.

“...la situación del escritor de cine es enajenante en casi todo el mundo”

Hay dos cosas fundamentales que en mi opinión afectan el rol del escritor. Primero, todos, el productor, el distribuidor, el dinero, los actores, dependen de que un escritor tenga una idea. En este mundo los trabajadores viven del empresario porque les da trabajo, en realidad el empresario tiene dinero por los trabajadores. Y así es en el cine, yo creo que todo el andamiaje depende de ideas.

Por otro lado, la pantalla de cine es muy luminosa, atrayente, explotan los colores y entonces eso nos hace olvidar el origen de papel de una obra. Pensar en el cine como una especie de sueño que apareció por casualidad, sin estar diseñado en un texto, es como querer perderse en el sonido de la novena sinfonía y olvidar la partitura.

Mi experiencia como escritora de cine ha sido casi siempre frustrante. La frustración tiene una fuente distinta. En algunos casos, es por la reescritura, porque como la obra para cine, yo ya no le llamo guión, no es respetada como obra terminada, es tomada como un borrador al que se puede hacer cambios.

En otros casos, la frustración es porque no coincido con la interpretación del director. En este caso creo que es algo más legítimo, porque el director tiene el derecho de interpretar lo que quiera.

Hay otras frustraciones múltiples que asedian al escritor. Una de ellas es la manera en que se promociona la película. Por ejemplo, le hacen una entrevista al director de la película, él no responde como el intérprete, responde como si fuera el autor.

Por eso, todo lo que yo al principio experimenté un éxito profesional implicó un sometimiento de toda mi creatividad.

El pago a guionistas no es un problema, porque muchos cobramos muy bien. Al volverse un asunto

“Pensar en el cine como una especie de sueño que apareció por casualidad, sin estar diseñado en un texto, es como querer perderse en el sonido de la novena sinfonía y olvidar la partitura”

sindical se minimiza la gravedad del problema que es mucho más profundo. Está tergiversado el rol del escritor y eso tiene muchas consecuencias negativas.

Las consecuencias son múltiples. Por un lado, nadie quiere ser guionista. Los jóvenes de pronto pretenden serlo, escriben con la torpeza de un principiante que pareciera justificar los deseos del productor.

Otra consecuencia es que muchos de mis amigos, escritores o alumnos, después de la segunda o tercera experiencia de ser filmados, empiezan a escribir teatro, novela o dirigen, dejan de escribir para otros. Entonces no hay guionistas experimentados porque no hay un respeto por su obra.

Se genera otro proceso perverso llamado autoengaño. Yo puedo imaginar que sería una gran bailarina, la realidad me demuestra que no lo soy, cada que levanto la pata, me recuerda que no fue danza a lo que quise dedicarme en la vida. Yo podría creer que soy una gran escultora, pero cuando veo una piedra no sé qué hacer con ella.

Es como decir qué buena escultora sería si fuera escultora. En cambio en la escritura para cine se les permite a muchos autoengañarse. Dicen, qué buen escritor sería yo si escribiera, ok, entonces contrato un guionista.

Defensora de considerar al guión como una obra literaria, Paula ejemplifica. Toma un libro de su mesita, es un libro sobre guiones de Ingmar Bergman, lo abre y dice que hará una lectura al azar:

Era un invierno sin nieve, y enormemente frío pese a que el sol brillaba cada día. Había vivido prácticamente aislado durante unas cinco semanas. Un día me visitó Eva, parecía nerviosa pero decidida, y me ha sonreído de forma forzada. He vivido solo durante tres días y me he aburrido muchísimo. Esta mañana cuando me he levantado he tenido una idea, iré a ver a Andrea, lo más grave que puede hacerme

“El pago a guionistas no es un problema, porque muchos cobramos muy bien. Al volverse un asunto sindical se minimiza la gravedad del problema que es mucho más profundo”

es echarme. Hicimos la ronda de la casa. Te admiro por poder vivir solo. Necesito compañía, estos días han sido interminables, Ana prometió que vendría pero al final ha llamado para retractarse, tienen que hacerle otra operación en la pierna, ya es la cuarta, pobre Ana. Fue un accidente en el que perecieron su marido y su hijo. Ana estuvo varios meses en el hospital” ¿Qué leí? Es literatura, es un guión de Bergman.

Para Markovitch el formato de guión enmascara la naturaleza literaria del texto para cine y lo disfraza de instructivo, y eso reduce el potencial creativo de una obra.

Hace unos años coordiné un taller de escritores, de gente talentosa que conocí en mis clases. Concebimos obras literarias independientemente de su posible o posibles filmaciones y así salió la colección Altamira, una edición de Imcine y Buena Tinta.

Sacamos cinco títulos, cinco obras para cine que fueron publicadas en 2012. De estas cinco obras para cine, está “Encuentro”; tiempo después la escritora, Claude Saint-Luce, dirigió su propia película y que hoy es conocida como “Los insólitos peces gato”.

Esto es literatura, no es cuento, no es novela, no es teatro, es obra para cine y no me gusta llamarlo guión, porque esa palabra hace referencia a un instructivo para escena.

“El formato cinematográfico vuelve telegráfica la experiencia viva”

El formato cinematográfico vuelve telegráfica la experiencia viva. El formato que usamos para estos libros es cercano a la pieza teatral. Yo creo que no es útil el formato ni siquiera de forma práctica. Yo ya he hecho planes de rodaje con asistentes de dirección experimentados especializados en hacer planes a partir de un texto o una novela.

A lo que voy es que creo que actualmente se están flexibilizando las puestas en escena a partir de las plataformas digitales. Yo creo que paradójicamente el

formato fragmenta la colaboración. El formato está hecho de tal forma que nadie se dé a la tarea de leer todo el guión. Si soy vestuarista qué me importa la historia, sólo voy a la parte de vestuario. Luego viene el fotógrafo y dice luz día, luz día, y listo. Eso no es práctico porque nadie entiende qué está haciendo.

Bergman, al inicio de sus rodajes juntaba a todo su crew, incluido el chico que llevaba café, y les decía quiero que hablemos porque esta película va ser sobre la muerte. Y entonces hablaba con todos y todos decían lo que era la muerte para ellos, entonces ¿qué pasa? Se vuelve un equipo, porque todos entienden la esencia de lo que van a realizar, se crea un clima de set sagrado.

Yo creo que en la medida en que la obra se dignifique como lo que es, y que se dignifique al autor como el autor, toda filmación adquiere dignidad.

El nombre para la colección Altamira tiene una justificación. Esta consideración no es original mía. Para mí, el cine no empezó con el celuloide. Siempre hago un paralelo con los aviones. El hombre siempre quiso volar, y en un momento de la humanidad existió la tecnología para alcanzar ese viejo sueño y yo creo que el celuloide hizo lo mismo. El anhelo de plasmar y relatar con imágenes siempre ha existido, de hecho hay antecedentes del cine en la literatura, y bueno, lo más atávico creo que son las pinturas rupestres, las cuevas de Altamira, para mi son las primeras películas.

Ahora trabajo mucho sobre mis recuerdos. Tengo el cuello adolorido de tanto mirar para atrás. Toda historia tiene elementos autobiográficos y son historias ficticias, por ejemplo, "El Premio" es ficción, son cosas que no son tan literales de mi biografía. De hecho fue lo último que hice con formato y se originó de un poema.

Claro, uno corre el peligro de contar la historia de que se me perdió mi perrito y oh, para mí fue una gran tragedia, para los demás no. Cuando uno trabaja con la propia biografía debe estar consciente de que lo que va narrar debe ser relevante para otros.

Cada artista usa lo que le sirve. En lo personal, los géneros cinematográficos no son algo que me interesa, me interesan más los géneros dramáticos, que son más arquetípicos que vienen con las historias de la humanidad, me interesan los géneros dramáticos que para mí son geográficos. De hecho Latinoamérica tiene un género por excelencia que es el melodrama, yo escribo melodrama, lo sé.

“Algo que se podría hacer en el cine mexicano y que es barato y a la vez difícil es, conseguir un lápiz y darle dramaturgia a las historias”

A veces por eso me parecen nocivos los manuales hollywoodenses de cómo hacer historias para cine, porque el género por excelencia de Norteamérica es la tragicomedia, y hablan de cosas que sólo sirven para armar tragicomedias, y el viaje del héroe y esas cosas son útiles para tragicomedia, no para melodrama.

El problema de los manuales no es que no funcionen, es que son parciales, funcionan para un solo género, y entonces ellos creen que lo que es válido para ellos es válido para todo el mundo. Por eso me parecen nocivos, porque cuando se violenta al melodrama para volverlo tragicomedia se violenta la naturaleza misma del relato.

Creo que se debe pensar en que cada quien tiene su manera de hacer las cosas. En realidad, no es que el formato me parezca mal en sí mismo, yo conozco escritores que hacen cosas muy buenas en formato y hay a quienes les incomoda. No me parece mal en ese sentido el formato, es como si dijera que sólo deberíamos pintar abstracto y no.

Si alguien quiere usar formato, qué chingón, que lo use. Es lo mismo con el story board, Kurosawa usaba el story board y hacía cosas extraordinarias; Cassevetes trabajaba con improvisaciones y sacaba cosas geniales.

Paula Markovitch estrenó su ópera prima “El Premio” en 2011, película sobre una niña que vive las consecuencias de la dictadura militar en Argentina, por la cual

obtuvo el Ariel a Mejor Película y Mejor Guión Original, igualmente obtuvo un premio técnico en el Festival de Berlín de ese año.

Paula, quien espera la realización de su segundo largometraje, 'Cuadros en la oscuridad', cinta basada en la vida de su padre, considera a Ingmar Bergman como su ejemplo a seguir y disfruta el cine de Kim Ki Duk, Lucrecia Martell, Bela Tarr y la nueva ola de cine rumano..

Algo que se podría hacer en el cine mexicano y que es barato y a la vez difícil, es conseguir un lápiz y darle dramaturgia a las historias. Yo creo que en la manera que se saneé y se dignifique la concepción dramática del texto para el cine, cuando desde las mismas escuelas de cine no se tome a los escritores como secretarios de lujo, en la medida en que se restituya al autor la dignidad de autor, mejorará la calidad del cine.

Tengo la esperanza de que las cosas vayan a cambiar, porque yo sé que las injusticias a la larga caen por su propio peso. La discusión de que si el escritor es o no el autor es ridícula, porque es evidente su autoría. Mejor hay que dejar de discutir y comencemos a estudiar dramaturgia.

“El cine comercial está subvalorado por la gente de cine”: Silvia Pasternac

“Sí, inicié como guionista empírica”, afirma Silvia Pasternac, coordinadora del curso del Guión del CCC y escritora de las series “Capadocia” y “Pacientes”.

Estamos sentados en el patio del Centro de Capacitación Cinematográfica, ella con un cigarro en mano y yo tiritando de frío. Silvia ha accedido a la entrevista de un chavo que acaba de ingresar a la carrera de guión. Intimidado desde que la conocí, la miro con más seguridad ahora que habla conmigo con toda franqueza sobre su visión de la escritura para cine.

Como muchos amantes de la literatura y el séptimo arte, su infancia se vio rodeada de libros y películas que ella consumía con avidez.

Yo aprendí a leer muy chiquita. En mi casa había muchos libros. Mi tía, que era bibliotecaria en París, siempre me enviaba libros para niños. Mi papá era cinéfilo y de hecho tenía en Córdoba, Argentina, que es donde nací, un cineclub llamado “1918”.

Sin embargo, como muchas familias sudamericanas, se vio obligada a mudarse a México por la dictadura militar que arribaba a la Argentina.

El cine es para ella no sólo un arte que se puede ver sino que le trae recuerdos, sobre todo de su padre, quien tenía una forma peculiar de introducirla a este mundo.

Siempre asocio el cine con mi papá, quien ya murió, y siempre me va a encantar por eso. Me acuerdo que una vez me llevó a ver “Solaris” a los doce años y la odié con toda mi alma.

Amante de la experiencia de ver películas en una sala, recuerda que cuando trabajó como niñera en París durante un año, todo su dinero se le iba en ver filmes. Pasó el tiempo, volvió a México y trabajó impartiendo clases en diferentes escuelas, desde español, investigación, entre otras, hasta que un día se quedó sin trabajo.

Un día, luego de quedarme sin chamba, Marina Stavenhagen me invitó a ayudarla a hacer el Festival de Escuelas del Cine en el CCC.

Ahí me di cuenta que el cine lo hacían las personas, que no era como las plantas que pones una semilla y crecen. Empecé a colarme a las clases de cine de dos amigas que habían entrado, y como se me facilitaba escribir, hice un par de guiones y en medio de todo eso conocí a mi marido, Carlos Carrera.

“Creo que el cine comercial ha sido subvalorado por la gente del cine. Parece que a todos mundo le da vergüenza escribir una comedia, una historia de terror o tal, y quizá sería el momento de darse cuenta que hay un público nuestro al que le gusta ver películas de todo...”

De repente el guión se volvió para ella un medio donde podía descargar su enojo y sus frustraciones de la vida marital.

Empecé a escribir guiones de hecho, cuando me enojaba con Carlos, como no me era fácil discutir con él, tenía tres o cuatro guiones de cómo lo mataba. Y me di cuenta de que se me facilitaba este formato de escribir en presente, en imagen, en sonido. Como si siempre hubiera estado así.

En 1994 le llegó a Carlos Carrera el guión de “Sin remitente”, que entonces se llamaba “La carta de amor” de Paula Markovitch, y al decidir filmarlo quiso reescribirlo y llamó a Ignacio Ortiz para que le ayudara. Sin embargo, sin haber estudiado guión, y con apenas unos manuales leídos, Nacho Ortiz pidió a Silvia que le ayudara con el guión, ella aceptó.

Claro, yo entendí que iba a ser su secre, que iba a escribir lo que él dictara. Tenía tres semanas para reescribir el guión, pero me dejó sola escribiendo, porque nunca llegaba. Así terminé el guión, consulté con Carlos, y la última semana apreció Nacho, y me enseñó un montón de cosas. Esa fue mi clase intensiva de guión y me di cuenta que necesitaba estudiar, hasta el año 98 cuando se abrió el curso de guión en el CCC, entré y fui de la primera generación.”

Por “Sin Remitente” Silvia recibiría una nominación al Ariel por Guión.

Silvia también escribió la adaptación de ‘De la infancia’, dirigida por su marido, filme sobre un joven de barrio cuyo fantasma regresa para ayudar a un niño de diez años. Silvia, quien es docente del CCC, hace un análisis sobre cómo se hace y escribe cine en México, sobre todo el cine hecho por los directores noveles:

Me pone mal esa frase de “Faltan historias”. Yo creo que hay muchas historias, hay muy pocos guionistas. Para mí, que coordino el curso de guión del CCC, lo importante es crear un mundo de competencia y diversidad donde haya tantos escritores como ideas y que sean capaces de escribirlas, y que se deje de lado este cine del “tediometrage” que me pone los pelos de punta, o sea, que haya un arcón de escritores que sean capaces de escribir diversas historias.

Es cierto que como el producto que se exporta de México tiene que ver con el narco y la violencia, o las historias sobre la clase media de consumo local, las películas producidas tienen temáticas limitadas, y no es que no sean ininteresantes, sólo que la tercera película de secuestros o de la chica fresca clasemediera que se pierde, ya no tienen más que contar.

Creo que el cine comercial ha sido subvalorado por la gente del cine. Parece que a todo mundo le da vergüenza escribir una comedia, una historia de terror. Quizá sería el momento de darse cuenta que hay un público nuestro al que le gusta ver películas de todo y si queremos vender películas y seguir haciéndolas, tenemos que contar cosas como eso, con calidad y que no nos coma el mandado gente como Derbez.

Los directores escriben sus propias historias y no tienen mucho respeto por el guión, quizá en parte por culpa del CCC, porque muchos de nuestros egresados se sienten autores.

También hay una moda en México y en el mundo provocada por los festivales, que son las películas que yo llamo el “tediometrage”, o como diría Luis Tovar de La Jornada, películas nini, que ni te cuentan nada ni te entretienen. Entonces esas son las películas que te dicen en las que no hay un guión.

Por ejemplo, Pablo Delgado, el director de “Las Lágrimas”, vino un día con algo como un guión, sin diálogos. La historia estaba floja, sí, es una historia bonita que se resinifica al final, pero le falta trabajo. Entonces varios maestros le asesoramos el guión, y luego, en Morelia, con el calor de las copas, anduvo diciendo que quiso experimentar al filmar sin guión, y eso no es verdad, porque sí tenía uno.

En general, la característica de estas películas es que tienen un guión laxo o sin formato, es una especie de pereza del guionista/director, no hay un trabajo suficiente.

“... hay una moda en México y en el mundo provocada por los festivales, que son las películas que yo llamo el tediometrage...”

Mucho de esto tiene que ver con algo generacional. Todas esas películas que yo llamo “tediometraje” tienen un problema, que están hechas como si fuera la primera vez que se han hecho de esa manera, ¿por qué? Porque los jóvenes realizadores no han visto mucho cine.

Recuerdo que en una de las generaciones del CCC había un alumno que tenía una historia parecida a una película de Rohmer, yo le dije ah, pues tienes que ver ‘El amigo de mi amiga’ de Rohmer, y me miraron con caras vacías, no sabían de qué les hablaba, Rohmer acababa de morir dos días antes, y les decía es importante por la nueva ola y no sé qué. Ellos, vacíos.

Me pareció escandaloso, porque yo aprendí a escribir cine viendo lo que habían hecho otros. De repente te dicen voy a hacer un plano secuencia de una pared de ladrillos y sí, ya lo hizo Goddard en “Simpatía por el diablo”. Es como si fueran un fruto, no un árbol, como si los arrancaras de un árbol y como si no fueran parte de ese árbol.

Ese es un problema grave de generación y es una paradoja: en un mundo donde tienes acceso a todo, los chicos no buscan nada. Me ha pasado en clase de guión, que alguien me entrega algo sin investigación, y me dicen que no encontraron nada sobre cierto personaje, y yo digo ¡¿cómo?! No hay nada que no se pueda hallar en estos días.

Nunca hemos tenido público para esas películas que giran alrededor del mundo pequeño, mezquino de una chica adolescente que se va a la Patagonia con sus amigas, como la película de Elisa Miller, “Vete más lejos Alicia”. A mí me caga ver esas películas, hay veces que salgo del cine y digo ¿por qué me hicieron esto? ¿por qué me torturan? ¿qué culpa tengo yo? Vengo a que me pase algo, no vengo a jetearme, si acaso alguna

“Todas esas películas que yo llamo “tediometraje” tienen un problema, que están hechas como si fuera la primera vez que se han hecho de esa manera, ¿por qué? Porque los jóvenes realizadores no han visto mucho cine.”

vez en una época de mi vida fui al cine a fajar, no a dormir, no soy un vagabundo que no tiene casa, no necesito la silla del cine para dormir.

Hay que contar historias de gente. La última película mexicana que vi y que me encantó fue “Los insólitos peces gato” de Claude Saint-Luce, que es una película de personajes y tiene mucha textura humana, y eso debe llevar una historia, una humanidad con la cual me pueda identificar.

Para Pasternac la profesionalización del guión es algo indispensable para empujar el desarrollo del cine mexicano. Ella está segura que el curso de guión del CCC es un elemento que permite a los jóvenes escritores superar sus expectativas y capacidades.

Las historias que le gusta ver a Silvia son “las de gente pequeña”. La humanidad reflejada en cintas como las de Mike Leigh, como “Vera Drake” o “Secretos y mentiras”, los filmes serios de Woody Allen, como “Delitos y faltas”, “Adiós a los niños” de Louis Malle, igualmente las cintas que narran historias, desde el cine británico de James Ivory, (“Lo que queda del día”) hasta la trilogía húngara de “Coronel Redl”.

El cine es hijo de la novela del siglo XIX, creo que el formato del cine, la estructura se parece más a “Orgullo y prejuicio” o “Oliver Twist”. El cine es heredero de esa forma de contar. Si lees a “Oliver Twist” es una novela narrada en imágenes y sonidos, igualito que el cine.

Silvia narra una de sus experiencias sobre la forma en que la prensa suele tratar a la figura del guionista en cada producción o estreno nacional.

Cuando hicimos la rueda de prensa para “De la infancia”, hay unas fotos ahí en Milenio, creo, que es sintomática del papel que tiene un guionista en la prensa.

A mí no me preguntaron nada, ni contesté nada, ni me importó, pero a la hora de la foto, estaba Carlos en medio, los actores a su lado, y por ahí, más allá, separada de los demás, estaba yo.

Yo soy guionista porque no tengo interés de salir en la prensa, me importa un pepino si me reconocen o no. Eso claro, no pasa con las series, en las series el escritor es la gran figura. Si tú ves “Breaking Bad”, sabes que Vince Gilligan es el creador y no sabes quién dirigió los capítulos.

Hay una frase de John Irving: “cuando yo escribo un guión, el guión es del director, porque el producto final lo va hacer él, si quiero ser director, escribo una novela”.

Silvia ha llevado su trabajo de escritora entre el cine y la televisión, y confirma una realidad dicha por muchos escritores que dobletean en ambas industrias: “Yo nunca he cobrado bien por un guión, salvo en la tele. Cuando hicimos “Pacientes” nos llegó el pago a tiempo, no nos cambiaron los guiones, la filmaron con las patas, nuestros guiones nos los chulearon y nos pagaron muy bien por cada uno.”

Silvia dice que el deber del guionista para que se le dé su lugar radica en una sola cosa:

Voy a citar a Carlos Carrera. Un día yo me quejaba de que me estaban cambiando el guión y me dijo, “haz un guión chido y te reto a que un director te lo cambie”.

Tenemos que dejar de creer que somos unos pobrecitos, debemos ser menos huevones, saber que escribir es reescribir y que la primera escritura de un guión no va ser el bueno.

No hay que ser autocomplacientes y chillones, igual hace falta ser peleoneros para defender nuestros derechos, pero hay que hacer algo de calidad para defendernos si no cómo.

A un director se le puede ocurrir una súper idea. Tener ideas las tiene todo el mundo, escribirlas, crear personajes, contar una historia de verdad, darle poesía, emoción, no lo hace más que el guionista.

El cine es hijo de la novela del siglo XIX, creo que el formato del cine, la estructura se parece más a “Orgullo y prejuicio” o “Oliver Twist”. El cine es heredero de esa forma de contar.

Armando Casas: “Hay público para todas las películas, pero no películas para todo el público”

La antigua sede del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos es pequeña, con una entrada parecida a la de un despacho jurídico cualquiera en la colonia Del Valle. Un policía que bosteza me hace pasar luego de pedirme identificación. Me deja pasar.

Es la primera y última vez que piso ese recinto antes de su mudanza a las instalaciones de Ciudad Universitaria. El mítico CUEC donde estudiaron Alfonso Cuarón y Emmanuel Lubezki.

El lobby es similar al de un centro cultural de tipo underground, con hojas y folletos de promoción cultural tapizando la salita. Espero al maestro Armando Casas quien me ha citado para concederme una entrevista. El lugar está casi vacío salvo por un grupo de chicos que aplauden emocionados y se abrazan por haber ganado el sexto Rally Universitario del Festival Internacional de Cine de Guanajuato.

Algunos minutos de espera en aquella salita que recuerda un cine comprometido y con atisbos de los años que ya pasaron. Armando Casas entra por una puerta y me invita a subir a su oficina con ademán de rapidez.

Me siento, mientras él cierra la puerta dispuesto a una charla intensa pero rápida, pues tiene una junta. Detrás de él relucen reconocimientos y menciones a la escuela que antes presidía.

Mi gusto por el cine no inició como algunos niños que hoy en día tienen acceso a muchos aparatos para ver cine, en mi época no existía el cine casero.

Así contesta el realizador y guionista nacido en 1964, sobre cómo lo hizo vibrar el cine desde temprana edad. En su adolescencia, su padre compró un lector de carretes de súper 8, con el cual pudo disfrutar cintas como “El día del chacal” (Dir. Fred Zinnemann/1973) y “El golpe” (Dir. George Roy/ 1973), y que le dejaron una fuerte impresión.

Desde su niñez pensó dedicarse a algo creativo, no sabía si al teatro, al cine o a la televisión. La cámara súper 8 de su padre le ayudaba a estimular su vocación, jugaba con ella a inventar una historia. Pero sucumbió al encanto del séptimo arte cuando su madre lo llevó al cine Estadio a ver la película “The Party” (Dir. Blake Edwards/1968), protagonizada por Peter Sellers.

El guión es la escritura que se hace, sin más, para producir una película. Este punto de partida tiene muchas interpretaciones, depende de quién lo haga y cómo lo aplica.

Parece una labor menor y, sin embargo, es muy importante. Todo el mundo reconoce, excepto en el cine minimalista, donde hay una figura mimetizada de escritor-director, que para hacer cine narrativo debe tener como base la escritura de la misma, porque aunque se tengan los mejores fotógrafos, actrices, etc., si el guión no está bien, no funciona la película.

Más adelante, su padre lo llevaría al cine Latino a admirar la restauración de la película de Sergei Eisenstein, “¡Qué viva México!”, cuyo material era una novedad porque se trataba de un rescate histórico importante. Asegura haber sido atraído por ella, pese al blanco y negro, y a lo silente, que era algo a lo cual no estaba acostumbrado, con todo y que había visto cintas de Chaplin en la televisión.

Al terminar el bachillerato, como el CUEC no era considerado como un centro formal de estudios de cine, no se enteró de su existencia hasta que ingresó a las carreras de Literatura Dramática y la de Comunicación en la UNAM.

Comenzó a estudiar cine de manera autodidacta. Leía libros de la Fimoteca de la UNAM, veía muchas películas y se inscribió a un curso en La Casa del Lago,

Filmes producidos por Armando Casas:

- **Familia Gang(2014)**
- **Workers (2013)**
- **Quebranto (2013)**
- **Flor de Fango (2011)**
- **La mitad del mundo (2009)**
- **Espiral (2008)**

donde fue alumno de un maestro del CUEC, y fue él quien lo llevó por primera vez a esa escuela.

Un amigo y él se animaron a hacer su examen en dicha escuela, pese a que él tenía planeado irse a estudiar cine al extranjero. La suerte fue otra y terminó como alumno de dicha institución, maestro y hasta director.

Sobre la discusión que permea en el cine respecto al lugar que ocupan el guionista y el director al realizar una película, Armando señala que no se hay una sola forma de hacer cine.

Cuando yo trabajo como director, siempre le doy el lugar que merece al guionista. No alejo a los guionistas, los acerco, aunque conozco colegas que quieren tener al escritor lejos. Todo varía de acuerdo al esquema industrial.

Yo creo que hay que darle el lugar al guionista, y este, como dijo Danny Boyle cuando estuvo en Guanajuato, es el set. Es común que durante el rodaje uno deba recortar la historia, cambiar personajes, adaptarse a las locaciones o actores, y lo más deseable es que esté ahí el guionista para hacer los cambios.

Armando comenta que el valor de los guionistas en el cine mexicano ha variado de acuerdo al momento histórico.

En la época de oro del cine nacional los guionistas llegaron a tener un reconocimiento importante, aunque la mayor parte eran ya escritores reconocidos, como Mauricio Magdaleno, José Revueltas, por citar algunos. Entonces los estudios buscaban a los escritores más reconocidos de la época para imbuirlos en un lenguaje diferente aunque narrativo; sin embargo, el peso que tenían era por ser escritores no por ser guionistas.

“...el 90% de los aspirantes al CUEC sólo quieren una cosa, ser directores de ficción... hablando de egresados, pocos son escritores profesionales. Esto se debe a que las escuelas tienen una visión de autor y no industrial”

Luego en los años sesentas surge el CUEC en contraposición al cine industrial mexicano de aquella época, que tenía a sus directores y guionistas como productores constantes de historias recicladas. En esa época los guionistas no se quejaban porque nadie les respetaba o valoraba, más bien ellos sólo buscaban una remuneración adecuada y un trato justo.

Esto de ser guionista también tiene que ver con cómo se concibe el cine para cada individuo. Si está dentro de un sistema industrial lo verá de una manera, si está en un esquema autoral, de otra, es inevitable, y cada esquema es irreconciliable.

Armando Casas, quien fungió como director del CUEC de 2004 a 2012, también habla de la tendencia en la demanda de estudios cinematográficos en México, al menos en la escuela de la cual fue titular.

El 90% de los aspirantes al CUEC, por ejemplo, sólo quieren una cosa, ser directores de ficción, ni siquiera de documental. Los demás buscan otras cosas, generalmente fotografía; hay gente que viene de la escritura, y uno pensaría que por lo mismo tendrían armas para desarrollarse como guionistas y a veces no es así.

Ya hablando de egresados (en el CUEC), la mayoría lo hace como directores de ficción o documental, pocos son escritores profesionales. Esto se debe a que las escuelas tienen una visión de autor y no industrial.

Armando asegura que la falta de apoyo a los guionistas, sobre todo en los aspectos financiero y gubernamental, ha provocado un pobre crecimiento en el campo de las historias.

Atengámonos a una analogía con el campo y la tecnología: ¿por qué los países desarrollados son autosustentables en estas áreas? Porque hay tecnología propia. ¿Cómo la obtienen? Invierten en investigación científica. ¿Cómo logran eso?

“Los productores esperan que les llegue un guión maravilloso, cuando posiblemente el joven escritor tenga que terminarlo en condiciones laborales precarias...”

Invierten en educación y ciencia. Entonces, ¿cómo habrá buenos guiones? Se tiene que invertir en ellos.

Los productores esperan que les llegue un guión maravilloso, cuando posiblemente el joven escritor tenga que terminarlo en condiciones laborales precarias, en sus tiempos libres, y obvio no va ser bueno. El guión es algo que requiere concentración, nadie se queja de que no hay buenos directores o fotógrafos, porque la tecnología ayuda mucho.

La política de Estado actual no ha favorecido a los creadores de arte, ciencia o tecnología. En caso del cine, esa política actual ha ayudado a una mayor producción, aunque no necesariamente la mejor: También favorece a los exhibidores, quienes tienen una concepción errónea de que el cine sólo es entretenimiento y no arte. Entonces los espectadores no conocen el tipo de cine que se hace en México.

Esa política de Estado debe permitir también, que se abran nichos y salas para exhibir películas para espectadores especializados, como es el caso de la Cineteca Nacional, la cual ha tenido un éxito enorme entre la gente que busca alternativas a la cartelera. Precisamente ese éxito ha hecho que la Cineteca sea rebasada en su espacio.

“...la narrativa clásica siempre va atraer más gente porque es el punto donde nos entendemos más como condición humana...”

En 2001, Armando estrenó su ópera prima “Un mundo raro”, que co escribió con el periodista Rafael Tonatiuh. El filme trata de un hombre que sueña con ser comediante de televisión.

Su segundo largometraje, “Familia Gang”, una road-movie que retrata con humor negro la realidad de la delincuencia organizada en México, se estrenó en el Festival de Cine de Guadalajara 2014.

Indudablemente la narrativa occidental es lo que lleva a la gente a las salas de cine. Todo eso viene de la mitología griega, de la narración estilo Dickens o Balzac. Incluso hay gente educada, que prefiere por encima de las cintas

experimentales, esas películas con narrativa clásica; uno pensaría que por ser educadas tendrían gustos mucho más arriesgados y no es así.

La narrativa clásica siempre va atraer más gente porque es el punto donde nos entendemos más como condición humana. Si se busca un público amplio, donde se encuentre un punto máximo de identificación entre los espectadores, entonces se deben realizar películas de este tipo.“

Armando mira el reloj, luego de poco más de 60 minutos de charla, se disculpa por tener que retirarse, pero antes de irse y sonriente lanza una frase que resume toda su idea sobre la relación de las historias para cine y el público en México:

“Hay público para todas las películas, pero no películas para todos los públicos. No hay película que tenga todos los públicos.”

El cine mexicano debería estar en los programas de educación pública: Kyzza Terrazas

La pantalla de Twitter me muestra el perfil de uno de los guionistas del llamado “nuevo cine mexicano”, Kyzza Terrazas. Me ha costado trabajo encontrar un contacto suyo y me arriesgo. Le envié primero un Twitt y luego un Inbox.

Santa tecnología, desconfió que pueda lograrse la entrevista, minutos después, Kyzza contesta y acepta de inmediato la propuesta. Así de fácil y rápido con menos de 140 caracteres.

Es una mañana fría, el café “La selva” está escondido hasta arriba de unas escaleras inclinadas. Allí reviso mis últimos apuntes de preguntas para Kyzza, quien aparece casi puntual con una amable sonrisa. Platicamos un momento sobre cosas intrascendentes y le comento que me gustó su ópera prima “El lenguaje de los machetes” mientras pedimos sendos cafés, y le comento que será mi segunda entrevista con él, ya que le realicé una en el estreno de su película.

Cuando llega por fin el café, inician las preguntas, y por muy clásica que parezca, el saber cómo se originó ese gusto por la escritura es fundamental para entender a un autor. Y con Kyzza los libros fueron fundamentales para saber que quería ser un escritor.

Mi gusto por la literatura se debió a un contacto temprano con ella, sobre todo por mi madre que es escritora. Recuerdo que a mí me intrigaba mucho que se encerrara en su cuarto a escribir y no quería que nadie la molestara.

Nacido en Nairobi, Kenia, en 1977, al mudarse a México, creció en Tepoztlán, Morelos, donde vivió hasta los 14 años, antes de trasladarse a la Ciudad de México. Durante ese periodo se asentó su gusto por la escritura en talleres literarios y cursos de verano.

Su llegada a la capital significó un encuentro para él con una cultura más vasta. A los 16 años tomó un taller literario con Daniel Sada en Bellas Artes, tuvo la oportunidad de desarrollar un libro de cuentos que más adelante vería publicado: “El Primer ojo”.

Cuando tuvo que elegir su carrera profesional sorprendentemente no seleccionó letras: *Decidí entrar a filosofía y no a letras, porque me parecía que no necesitaba estudiar literatura como tal desde una perspectiva académica para dedicarme a escribir. No me gustaba la idea de que me guiaran a través de las lecturas.*

Al terminar la carrera de filosofía en la UNAM, comenzó a desarrollar su tesis para titularse pero justo en ese momento estalló la huelga en la universidad. Debido a eso, decidió irse a Londres con su novia y trabajar su tesis desde allá. Aunque su viaje, más que académico, significó su primer acercamiento con el mundo del cine.

Siempre estuvo ahí el cine. Recuerdo un momento específico que me cimbró mucho: vivíamos en Tepoztlán y salíamos comúnmente toda la familia a ver películas. Nosotros éramos muy niños y vimos la película de David Lynch, “Blue Velvet”, que no era un perfecto material para niños. Mi papá que era pudoroso se levantó y se fue. Nosotros sí la vimos y recuerdo que me perturbó mucho, no le

entendí obviamente, ciertas imágenes, cierto poder que emanaba de esa película, me cimbraron.

Ya cuando estaba en Londres tenía un poquito más el germen del cine. Anduve buscando un cursillo de guión de cine y encontré dos, uno era un curso breve y me metí y comencé a entrar en contacto en cómo escribir para cine, era muy difícil inicialmente, sobre todo venir de ese oficio más literario y tratar de adaptarlo al formato mucho más cuadrado del guión. Y también me metí a un curso de 16mm para aprender a filmar y a editar. Ese fue el primer momento en que me topé directamente con el cine.

Impactado por el séptimo arte, Kyzza trató de buscar una beca para estudiar formalmente cine y la encontró en la Universidad de Columbia. Antes de eso, había conocido a Gael García en Londres, justo cuando daría el disparo de salida al boom del llamado “nuevo cine mexicano”.

Recuerdo que conocí a Gael en Londres. Un día llegó y nos dijo: “Me voy a México a hacer una película, está muy rara”, y cuando regresó dijo “No me latió mucho, si me dan un DVD estoy contento, y había sido “Amores Perros”. En ese momento había una explosión del cine en México.

“Creo que soy cineasta, es un término que engloba muchas de las cosas que he hecho...”

Con el tiempo su amistad con Gael creció en proporción a la fama del actor, quien junto con Diego Luna, deseaba empezar a hacer más y más cosas para el cine mexicano, y entre las pláticas surgió la idea de hacer Canana Films.

Empezamos a platicar de algunas ideas, de proyectos, eso se dio en mi último año en New York, ya para entonces se consolidó la idea de crear una productora. Específicamente queríamos realizar un proyecto para televisión, que trataba de contar historias en cada uno de los estados de la república, se llamaba Ruta 32.

Me regresé y empezamos a echar a andar eso, le pusimos nombre a Canana y convocamos a escritores de toda la república para que enviaran historias para

poder grabar para Ruta 32. Para ese proyecto, Gael tenía una anécdota que le había ocurrido y que le parecía simpática incluirla en Ruta 32. Esta anécdota sucedía originalmente en Cuernavaca, y decidimos que yo la iba escribir, y la trasladamos a Tepoztlán. Así surgió la idea para “Déficit”, que formaba parte de una historia con una hora de duración para Ruta 32.

Sin embargo, la falta de recursos y lo ambicioso del proyecto terminó por encajonarse, y la anécdota de Gael creció hasta volverse su ópera prima y el debut de Terrazas como guionista fílmico. Años después, estrenaría su ópera prima “El lenguaje de los machetes”, cinta cuyo guión había preparado desde su estancia en New York.

Soy cineasta, es un término que engloba muchas de las cosas que he hecho; y escritor también, porque es el terreno donde mejor me muevo y siento como mi hábitat natural.

Hubo un vacío de guionistas en México hace como 15 años. Decían que faltaban historias, que no había guiones, que todas las películas chidas eran del director, que todo era esfuerzo personal de los directores y se hacían a lo mucho 15 o 20 películas al año.

“...creo en esta especie de máxima de que si una película es mala es culpa del director y si es buena es gracias a todos...”

A lo largo de estos años, ha crecido la industria, si bien no es floreciente, sí creo que el incremento de la producción, los premios y las nuevas voces del cine mexicano, han venido a revolucionar el quehacer fílmico en México y lo mismo con los guionistas. Creo que hay gente que se dedica exclusivamente a escribir para cine y en mi opinión no hay nada mejor que eso.

Con una visión de autor, Terrazas cree firmemente que se puede dirigir una película desde el guión y servir como una herramienta para los involucrados en la producción: *Si llega un director a cambiar cosas es válido, porque finalmente él es el responsable de que todo llegue a buen puerto. Yo creo en esa especie de*

máxima de que si una película es mala es culpa del director y si es buena es gracias a todos.

Kyzza, quien también ha fungido como productor, no está en contra del cine que se ha hecho sin respetar la formalidad del guión: *Me parecen bien las películas que se realizan sin un guión formal. Si la película está buena ¿Qué les vas a decir? Qué bueno que pudiste trabajar así, con algo tan maleable y un poco azaroso. Tiene que ver con cineastas que encuentran en el trabajo con no actores y el fotógrafo su visión.*

En ningún sentido soy un reaccionario de que debe haber un guión. Aunque sí creo que hay muchos cineastas que intentan hacer esto y que a sus películas sí le hace falta un poco de solidez fincada en un guión.

Él, como muchos escritores, sabe que la clave de las buenas historias se encuentra en la escritura y el llamado “tallereó”:

A veces no sé detectar qué anda mal en un guión, y menos sí es mío. Por eso creo en las lecturas de otros, para consolidarlo bien, incluso el editor. A veces escribes un guión, y aun así necesitas otro punto de vista. No creo en la pureza del guionista creador en su esfera de cristal. Hay seguramente personas que no les gusta compartir su trabajo y no se lo dan a leer a nadie. Yo sí lo hago, incluso escribir con alguien más es fundamental.

Por ejemplo, Los machetes, a pesar de que fue un trabajo más personal, sin duda me ayudó mucho dárselo a leer a tanta gente. Así es siempre, los guionistas más chidos que conozco se prestan a revisión de sus trabajos.

2013 fue un año de crecimiento exponencial para el cine mexicano, sobre todo al tener dos booms en taquilla, dos comedias familiares, “Nosotros los nobles” y “No se aceptan

“...se me hace injusto decir que la gente no conecta porque siempre nos están contando historias de pobreza, narcotráfico y violencia, o sea, perdón, pero lee los grandes libros y la cultura general nace de una reflexión y un contacto con los momentos históricos...”

devoluciones”, pusieron a reflexionar a los realizadores y productores sobre cómo debe hacerse cine mexicano, y poner prioridades entre el público y la pretensión artística. Kyzza se expresa al respecto:

No me gustaría pensar que esa va ser la “fórmula”. Muchas veces la fórmula también atrae fracasos totales. En el cine mexicano es un patrimonio, como la literatura, y no se le da el valor que tiene, se me hace injusto decir que la gente no conecta porque siempre nos cuentan historias de pobreza, narcotráfico y violencia, o sea, perdón, pero lee los grandes libros y la cultura general nace de una reflexión y un contacto con los momentos históricos, además yo no creo que todas las películas sean así.

Es injusto juzgar a las películas mexicanas que no siguen la fórmula de esa manera, porque nunca han tenido la opción de ser más vistas y mucho menos contar con el brazo financiero y publicitario de las películas de Derbez o “Nosotros los nobles”.

Sí creo que muchas de las películas que se hacen no conectan con el público. Eso sí tiene que ver más que nada con la educación.

La educación supone para el productor de filmes como “Cochochi”, “Voy a explotar”, “Drama/Mex” y “Cefalópodo”, una de las cuestiones más importantes en el consumo de cine mexicano:

Estoy seguro que en las escuelas primarias, secundarias o prepas no se habla del cine mexicano. No te ponen películas de Ripstein o Cazals, ni mucho menos de los cineastas jóvenes. No se toma en cuenta al cine como un patrimonio cultural. Lo ves desde cómo se trata al cine en los medios, es parte de la sección de espectáculos, y eso a mí me parece muy grave porque creo que genera esta especie de desdén, desde el propio mundo intelectual, donde se ve al cine como algo comercial.

“No se toma en cuenta al cine como un patrimonio cultural. Lo ves desde cómo se trata al cine en los medios, es parte de la sección de espectáculos, y eso a mí me parece muy grave...”

El Estado mexicano está invirtiendo mucho en cine, casi el 90% de las películas nacionales se hace con los impuestos y es una expresión viva de lo que es este país.

No vendría mal que dentro de la SEP se debe analizar esto e incluir en los planes de estudio en las escuelas públicas al cine que se hace aquí. Si existiera una exposición mayor al cine, habría más posibilidades de que se formaran más y mejores guionistas y públicos.

Antes de retirarnos del lugar, le pregunto a Kyzza sobre su próximo largometraje, se titulará *Radio Etiopía*. Nos estrechamos la mano y se ofrece ayudarme a conseguir a otros entrevistados. Yo acepto. *Entre guionistas hace falta echarnos la mano*. Nos despedimos.

“La escritura para cine es un trabajo en equipo”: María Renée Prudencio

Llevo un morral roto y mis nervios se notan en las servilletas deshojadas en la mesa, el mesero me ve con una sonrisa soslayada. El Péndulo de la Zona Rosa, rodeado de paredes verdes y sombrillas en un piso de madera, y una entrada llena de libros y películas. María Renée llega con paso acelerado y la saludo yo con un evidente nerviosismo por entrevistar a una mujer que admiro desde que vi “Quemar las naves”.

Me confiesa que está un poco sacada de onda por mi elección hacia su persona para la entrevista, pero después pasamos a pedir algo de beber para iniciar la charla, “*yo invito*”, me dice.

“Creo que a diferencia de muchos colegas, mi acercamiento al guión ha sido de una posición privilegiada que me ha permitido jugar y gozar con el proceso de creación”. Con eso abre la entrevista quien a lo largo de veinte años ha basado su crecimiento artístico en la actuación.

Nacida en La Paz, Bolivia, en 1974, María Renée siempre sintió un impulso por escribir, porque la ficción la salvó de una infancia difícil:

Yo era una niña nerd, muy freak, no tenía muchos amigos y la literatura fue un mundo amoroso y amistoso para mí. Estoy aquí gracias a “El Hobbit” de Tolkien, que me salvó y me acompañó durante muchas tardes. Para mí la ficción suplió una realidad que no era tan dulce; también me ayudó a encontrar lo placentero de este mundo.

Rodeada de literatura desde pequeña gracias a una familia lectora, decidió estudiar Letras, en Chile; nunca se imaginó que un día su vida cambiaría de manera abrupta.

La casualidad me llevó a la actuación. Regresé de Chile, donde estudiaba letras, a Bolivia por las vacaciones, y un miembro de mi familia estaba casteando para hacer su primera película y me pidió le ayudara. En una audición terminé leyendo una parte del guión, me dijeron “¿Quieres hacer la peli?,” y yo como jovencita irresponsable respondí que sí, y ya, cambió mi vida para siempre.

Su debut actoral data de 1995, en ‘Jonás y la ballena rosada’ de Juan Carlos Valdivia. Eso le ayudó a abrirse horizontes nuevos, en especial en México.

Más allá de sentir una pasión encontrada por la actuación, fue una forma de independizarme y conocer otros países. Para mí la actuación ha sido muy generosa en ese sentido.

Para ella la actuación le ha servido a la hora de construir personajes y diálogos en sus guiones: *“empiezas a escribir diálogos más funcionales, porque sabes lo que se puede decir y lo que es difícil de transmitir, y piensas en una dramaturgia del actor, no tanto de la escena”.*

María Renée alista un guión que escribirá ella sola, después de coescribir con el director Francisco Franco las cintas “Quemar las naves”, un filme de una pareja de hermanos que deben cuidar a su madre enferma de cáncer y que muestran un deseo mutuo, y “Tercera llamada”, adaptación de la obra “Calígula” de Albert Camus. Por esta última ganó el Ariel a Mejor Guión Adaptado.

En 2013 actuó en dos cintas, “La vida después” de David Pablos, y “Club Sandwich” de Fernando Eimbcke, por la cual recibió su primera nominación al Ariel como Mejor Actriz.

El cine se escribe en imágenes, es algo más parecido a la poesía. Y la poesía es más cercana a lo sonoro, el cine es sonoro pero con relación al diseño de sonido no a la sonoridad de las palabras. Son lenguajes muy distintos.”

Yo creo que el cine es una obra colectiva donde hay una participación profunda de todos los creativos. Hay posturas que me parecen muy erróneas como la de poner un director dirige una película de tal escritor. Pensar como guionista que no hay coma o punto que se pueda añadir o quitar a tu enunciado porque es perfecto, es de una soberbia total.

Siempre hay que incluir los hallazgos del momento, la improvisación del actor. Por ejemplo, si tú no tienes la flexibilidad empobreces mucho tu trabajo. Para hacer ese trabajo se requiere una cierta humildad, de todos.

Yo parto de un lugar distinto al de muchos guionistas. Trabajo en cine de una manera mucho más horizontal. Sí escribo guión, estoy muy orgullosa y lo amo, aunque mi labor hasta ahora ha sido de colaboración, una creación mancomunada, mi experiencia es que sí es una creación colectiva.

María Renée reflexiona acerca de la industria del cine y afirma que como arte está en una línea compleja.

No se puede negar que el cine es una industria y es muy caro. El cine es un lenguaje y una industria compleja porque está en un terreno gris, entre expresión artística y comercial. Llegar a un equilibrio sano en ambos sentidos es complicado.

“La ciencia me parece más respetable que el arte, desde la física hasta la biología, porque interviene menos el ego. Muchas veces en la actividad artística se deja de observar a los demás porque siempre está el ego presente”

'Tercera llamada', que a mí se me hacía que estaba entre los dos mundos, no le fue bien en público, entonces dices ¿qué tengo que hacer? Es complicado.

Ella asegura que nunca ha sufrido el caso de que un director se lleve todo el crédito de la historia, pero que de estar frente a las cámaras a escribir, prefiere quedarse en casa a escribir.

Sobre los nuevos medios y formas de crear historias, ella dice que se debe evolucionar siempre con cierta resistencia a que desaparezca lo más sagrado para el escritor, la palabra.

Yo amo la palabra y me parecerá que pensar es hablar, y si empieza a escasear la palabra escasea el pensamiento. Me parece que es válida una resistencia a las nuevas formas, algo así como guardar un fuego pequeño como en el medioevo en espera de épocas mejores. Creo que igual hay que evolucionar y no ser tan ciegos, porque el mundo está cambiando, y si no cambias te quedas fuera del mundo.

Hay una cantidad nueva de otros medios que están presentes, es un cambio paradigmático. Nos parece tristísimo que ya no se lea y todo esto; quiere decir que se está gestando otro mundo, con otras narrativas, Twitter, Facebook, las redes sociales, surgen nuevas cosas, las nuevas generaciones tienen una cultura visual, poética y literaria diferente.

La actriz dice que escribir para cine no ha implicado hasta la fecha un beneficio económico, lo hace porque le apasiona.

Escribir cine ha sido una actividad que para nada implica un beneficio económico. He escrito dos películas (Quemar las naves y Tercera llamada) que se han logrado levantar en trece años. Por cada guión me pagaron aproximadamente 200 mil pesos, entonces, ponderando, no habría podido vivir de escribir jamás, haciendo cuentas,

Los cineastas favoritos de María Renée Prudencio:

- **Terrence Malick**
- **Andrei Tarkovski**
- **Wim Wenders**
- **Ang Lee**
- **Peter Greenaway**

por los guiones que hice me estarían pagando unos tres mil pesos al mes y con eso no hubiera podido vivir por el tiempo que les dediqué.

Seguidora de la poesía de T.S. Elliot y las primeras novelas de Murakami, María Renée asegura que siempre quiso huir hacia el mundo de la ciencia.

La ciencia me parece más respetable que el arte, desde la física hasta la biología, porque interviene menos el ego. Muchas veces en la actividad artística se deja de observar a los demás porque siempre está el ego presente.

Aunque el arte no puede desprenderse de él, porque de repente hay ambiciones orientales de quererla desprender del ego, pero eso no generaría arte. El arte occidental se trata de la dificultad de que tu ego cohabite con los otros. La incomodidad del ser, de esa cosa que nunca termina de formarse que es el yo. Claro, si tú te desapegas del ego, puedes ser un gran monje budista, pero no un artista.

Laura Santullo: “el guión es un faro para llevar a la película a buen puerto”

Allá por 2007 cuando el cine comenzaba a echar raíz como única fuente de vida para mí tuve la oportunidad de ver una película mexicana llamada “La Zona” de Rodrigo Plá y escrita por Laura Santullo. Era raro que yo viera filmes mexicanos, estaba en mi etapa adolescente de creer que sólo lo de fuera era excelente, y al ver dicho thriller mi concepción del cine nacional cambió por completo.

Quien iba decir que años después iba a conocer a la escritora infalible del cine mexicano actual, así lo creo yo pues todas sus películas me han fascinado. Antes incluso de que me diera una clase de argumento en el CCC, tuve contacto con ella y aceptó gustosamente responder mis preguntas vía internet ya que estaba preparando, junto con su compañero de ruta, o sea Rodrigo Plá, “El monstruo de mil cabezas”, thriller con el que fueron seleccionados en el Festival de Venecia 2015.

Nacida en Montevideo, Uruguay en 1970, Laura Santullo tuvo su acercamiento al cine y la literatura gracias a un impulso familiar que la llevaría posteriormente a cultivar su talento narrativo.

En mi infancia hubo libros y películas, con la misma naturalidad con la que había juguetes o comida. Así que siempre me pareció de lo más normal consumir bienes culturales. En términos creativos, lo primero que llegó a mi vida fue el teatro. Ya se sabe que la vida da muchas vueltas y desbarata muchos planes.

Ella, como muchos creativos latinoamericanos fue parte del exilio provocado por las dictaduras militares impuestas en Sudamérica y en 1976 llega a México con sólo 7 años de edad.

Al paso de los años, Laura regresa a su país natal y decide que el mundo artístico es el suyo y se matricula en la Escuela de Arte Escénico y Títeres de la Institución Teatral “El Galpón” de Uruguay, en la cual estuvo inmersa de 1989 a 1992.

“La escritura de narrativa llegó como una forma de compensar un espacio que como actriz no encontraba...”

Mis estudios fueron como actriz. Me formé en Uruguay, en el teatro “El Galpón”, un grupo importante de teatreros con mucha historia, quienes pasaron un buen tiempo en México durante el exilio político, obligados por la dictadura militar. A su regreso a Montevideo abrieron una escuela de teatro y ahí estudié. La verdad, no llegué a hacer gran cosa en las tablas, lo que sí desarrollé por muchos años fue un lindísimo oficio de cuenta cuentos.

La formación actoral de Santullo no fue suficiente para llenar el ansia expresiva que emanaba de ella y decide dar un giro a su carrera y ejercitar más la pluma.

La escritura de narrativa llegó como una forma de compensar un espacio que como actriz no encontraba. La cosa era imaginar e inventar cosas, y eso hice, terminé por cambiar de herramienta y me dediqué a las palabras.

La verdad no estaba en mis primeros impulsos laborales. Sí me gustaba escribir narrativa y, aunque no me dedicaba a ello, hacía cuentos y relatos de vez en

cuando. Escribir para cine llegó un poco después de la mano de mi relación personal con Rodrigo Plá.

Por aquellos días, ya de regreso en nuestro país, conoce a quien sería su pareja sentimental hasta la fecha, el director egresado del CCC, Rodrigo Plá, con quien no sólo comparte el gusto por la narrativa, sino que encuentra una fuente de conocimientos fílmicos que terminaría por acercarla al guión cinematográfico, aunque antes de que eso ocurriera, Laura trabajaba como cuenta cuentos en algunos restaurantes y museos de la capital.

Creo que mi formación como actriz ha incidido en la manera en la que escribo, me vincula de un modo profundo con los personajes y sus motivaciones. Escribo atada al modo en que los personajes perciben, padecen o disfrutan el mundo. La experiencia como narradora me ha llevado a trabajar muchas veces en primera persona, y a escribir con cierta dosis de oralidad en las palabras que elijo, aunque no todos mis relatos cumplen esa premisa.

Ya en México, y gracias a su relación con Rodrigo, tomó cursos y talleres de narrativa para el celuloide. Uno de ellos con Ignacio Ortiz, entre 2001 y 2002, donde incluso tuvo la oportunidad de colaborar en un cortometraje de Plá titulado “El ojo en la nuca”, donde aparece un Gael García Bernal muy joven, quien interpreta a Pablo, un muchacho refugiado en México que regresa a Uruguay para cobrar venganza por la desaparición de su padre durante la dictadura militar en aquel país.

Su nombre comenzó a sonar en el mundo del cine gracias a “La Zona”, cinta estrenada en 2007 sobre un grupo de jóvenes de bajos recursos que entran a robar a una zona residencial donde los vecinos los cazan como si fueran animales.

Esta colocó a su marido dentro de los directores “a seguir”. Ganó Mejor Ópera Prima en el Festival de Venecia de ese año, y el premio de la crítica en el Festival de Toronto. Ella se llevó el Mejor Guión en el Festival de Atenas y su primera nominación al Ariel, compartiendo la terna con escritores como Xavier Robles, por “Cementerio de papel” y Paul Leduc, por “Cobrador, In god we trust”.

Para el año siguiente vendría su consolidación dentro del medio con “Desierto adentro”, cinta sobre un hombre obsesionado por construir una capilla en la época de la Guerra Cristera, por la cual se llevó los premios de Mejor Guión en el Festival de Cine de Guadalajara y el Ariel a Mejor Guión Original, sobre “Lake Tahoe” de Fernando Eimbcke y Paula Markovitch, y “Voy a explotar” de Gerardo Naranjo.

Creo que la avidez por conocer otras fuentes artísticas es determinante, empezando por la lectura, para ser buen escritor, pero de ser posible acercándose a todas las demás disciplinas. La curiosidad por el mundo y por la experiencia humana, donde naturalmente se inscriben las manifestaciones artísticas, me parecen fundamentales.

En 2010, participa al lado de Rodrigo Plá para crear la historia de “30/30”, cortometraje perteneciente al ómnibus titulado “Revolución”, en donde refleja el saludo “oficialista” del gobierno que deja en mero espectáculo los alcances que tuvo la Revolución Mexicana.

Luego de eso, en 2012, un cuento adaptado de una noticia sirvió a Laura para crear el guión de “La Demora”, historia sobre un anciano que es abandonado por su hija en un parque y él se queda allí esperando a que vuelva. Se estrenó en el Festival de Berlín de ese año en la sección Forum. Fue seleccionada por Uruguay, ya que se filmó allá en co- producción con México, para competir por el Oscar ese año y le redituó a Laura Santullo su segundo Ariel a Mejor Guión.

Cimentada en la narrativa fílmica, ella tiene su opinión respecto a los dilemas y situaciones que atraviesan los cineastas de letras en la actualidad.

Me importa naturalmente la dignificación de la profesión en sí misma, la necesidad de conseguir una mejor retribución económica para la labor que se hace en el contexto de la película y el reconocimiento que los escritores merecen.

“Creo que aún falta andar un largo camino para que se entienda que el guión o libro cinematográfico, como se le quiera llamar, es esencial para toda película...”

Creo que aún falta andar un largo camino para que se entienda que el guión o libro cinematográfico, como se le quiera llamar, es esencial para toda película, en términos de la historia que nacerá, también como piedra fundamental que permite la propia construcción económica y conceptual de la película. Todos, directores, productores, actores, fotógrafos, maquillistas y un largo etcétera, lo necesitan como instrumento y como el faro de luz que te lleva hacia el puerto.

Santullo no ha dejado de escribir ficción y ha publicado dos libros, uno de cuentos titulado “Al otro lado” y una novela, el año pasado titulada “El monstruo de mil cabezas”, un thriller policiaco que trata sobre la manipulación del sistema de salud por parte de una corporación, y que será justo con la adaptación de cine de esta con la que competirán en varios festivales como Morelia y Venecia.

“Se ha hecho cine a espaldas del público, nos toca recuperar su amor”: Patricio Saiz

Cuenta la leyenda que un buen día, a un niño llamado Pato (no le gusta que le digan Patricio) Saiz lo llevaron a ver la “*Guerra de las galaxias*”. Tal fue su emoción que obligó a su mamá a ir casi 16 veces. Y fue allí donde se enamoró por primera vez, y no de la princesa Leia, sino del cine.

Antes de eso “Drácula” de Bram Stoker, ya había irrumpido en su niñez, pues su padre le había regalado el libro y fue el primero que leyó realmente. El vampiro y una serie de cómics de la revista MAD, en especial *Spy vs Spy*, lo hicieron conectar con las historias.

Recuerdo que una vez fui a comer con mi familia a un restaurante que estaba en Insurgentes, en el hotel El Diplomático. Me acuerdo que me preguntaron qué quería ser de grande y respondí que quería hacer cine, me preguntaron “¿Quieres ser director?” y yo dije, “No, yo quiero ser el que escribe las historias”, aunque no tenía idea de qué hacía un guionista o un director.

Su juventud se desarrolló en los 90 y la posibilidad de hacer cine en aquellos años se le antojaba imposible: decidió estudiar Ingeniería Industrial.

Fue algo extraño, nunca vi al cine como una opción real, yo decía, eso es pa' los gringos, pa' los suecos, aquí en México qué vamos a hacer cine. Además en la época que yo estudiaba no había muchas opciones para cine, estaba el CUEC y el CCC, y el subsistema de cine de la Ibero y párale de contar.

Tiempo después conoció a José Manuel Villa, un amigo suyo que entró a estudiar cine al CUEC.

Me acuerdo que yo le preguntaba todo el día qué hacían en su escuela, y me contaba cómo hacían películas, los ejercicios que realizaban, las cámaras y todo, y a mí me pareció una cosa increíble. Por ahí de sexto semestre de ingeniería me entra mucho el gusanito de hacer cine, una parte de mí decía: "tengo buen promedio en ingeniería, mejor me dedico a eso, soy un ingeniero rico promedio y me dejo de andar complicando la vida".

El gusanito lo venció y decidió presentar su examen:

Pero dije, va, voy a hacer examen en la escuela de cine pa' que me reboten y para que se me quite esta obsesión rara de querer hacer cine. Entonces vine, y como me dijeron que no podía hacer examen en el CUEC porque ya era alumno de la UNAM, dije lo hago en el CCC, y entonces cuando descubro la carrera de guión en el CCC dije va estar más padre la carrera de guión e hice examen, pasé a la entrevista, que fue bastante ruda y me dijeron: "nosotros te hablamos".

Y dije "ya, se acabó, vamos a dedicarnos a la ingeniería, vamos a ser ricos". Después me aceptaron, y cuando eso pasó, no sabía qué hacer.

Tuvo que pedir prestado para la colegiatura del CCC y se dedicó un año entero a dobletear entre la escuela de cine y la Facultad de Ingeniería: *Era una friega y no lo volvería a repetir. Fueron dos años y cacho en que no tuve amigos, ni novia, me la pasaba estudie y estudie todo el día".*

Las películas favoritas de Patricio Saiz:

- **El imperio contraataca**
- **Damas en guerra**
- **Oldboy**
- **Canoa**
- **Mecánica Nacional**
- **El violín**

Sus papás no sabían. Cuando se enteraron, lo dejaron estudiar cine, con la condición de que no debía salirse de ingeniería. El trato se concretó, Pato sufrió física y psicológicamente hasta que, paradójicamente, la huelga de la UNAM lo salvó, porque pudo terminar el estudio de guión en el CCC y posteriormente ingeniería.

Hubieron dos llaves que me abrieron la puerta del cine. La primera fue uno de mis maestros, Javier Burges, me invitó a colaborar con él para hacer un documental para TV UNAM sobre matemáticas, esa fue mi primera chamba profesional. Por otro lado, resulta ser que conozco a un cuate que sacaba a pasear a su perro y yo sacaba a pasear al mío, entonces hablábamos de perros y teníamos la charla más estúpida del planeta, sobre las razas. Posteriormente cuando entro al CCC, tuve que regalar a mi perro porque no lo podía cuidar y me vuelvo a encontrar a este cuate y me dice: “oye ¿por qué ya no sacas a pasear a tu perro?”, y le conté que estaba estudiando guión de cine por las tardes, y él me dijo “Ah, yo estoy haciendo el guión de una película que apenas van a filmar”, y le pregunté “¿cómo se llama el guión?” Y me dijo “Amores perros”.

“En años pasados se le puso mucha atención al problema de la producción y creo que ese asunto ya está resolviéndose, ahora hay que voltear al guión”

Guillermo Arriaga se convirtió en una especie de “padrino” y le invitaba a leer los primeros tratamientos de “21 gramos”, “Los tres entierros de Melquiades Estrada” y “Babel”.

Un día me habló Guillermo y me dijo que quería hacer una serie de televisión. “Quiero que tu hagas el programa piloto”, y acepté. Me dijo que iba a hacer una serie sobre leyendas urbanas, entonces le pregunté: “¿Para cuándo quieres el guión?” y me respondió, “Para mañana”. Al otro día llegué, se lo entregué y me dice “Este es el peor guión que he leído, necesito que lo arregles”, y así me trajo una semana, sin dormir; entregué cuarenta páginas diarias, y cada vez que lo

hacía se burlaba. Ya cuando estaba muy mal, volteó y me dijo “El guión no está tan mal, sólo quería ver si tienes los huevos que se necesitan para ser escritor”.

Saiz tuvo su primer empleo formal como escritor en Lemon Films, de los hermanos Rovzar, y escribió un capítulo de la serie de Televisa “13 Miedos”, y siguió su racha elaborando guiones como “Efecto Tequila”, asesoró el guión de “El Brindis” y continuó con otras dos series, “Terminales” y “Cloroformo”. Pero su colaboración en la cinta “Nosotros los nobles” de Gary Alazraki, adaptación de la cinta ‘El gran calavera’ de Luis Buñuel y que narra las peripecias de una familia rica que supuestamente ha perdido su fortuna, fue la que lo impulsó en su carrera como guionista.

Nunca, en ningún punto, nos esperábamos el éxito de ‘Nosotros los Nobles’. Tú no sabes nunca dónde va llegar un proyecto. Sí notamos, al desarrollarlo que era una película familiar. Adrián Zurita de pronto decía: “hay que quitarle todas las groserías”, y Gary se enojaba y le decía que no, que así hablábamos, le dijimos “oye es que es una película familiar, y por ejemplo, a mi mamá no le gustan las cintas con muchas groserías”.

También quitamos que el personaje de Charlie vendía mariguana, porque la gente, con el asunto del narco, no quiere ver drogas en el cine. Dijimos “ojalá le vaya bien”; nunca imaginamos lo que iba pasar.

Actualmente arrastramos el trauma de los noventas, en donde se hacían 14 películas al año, era un asunto de sobrevivencia. Ahora con el 226 se están haciendo 70 películas al año, entonces habrá que olvidar esa parte de la sobrevivencia y pasar a la supervivencia.

Ya logramos producir películas, ahora hay que tratar de hacerlas bien. Tenemos que formar guionistas de carrera y darle más difusión a la importancia del guión. Me llegó a pasar que me habló alguien que tenía un proyecto con Fidecine y en un mes debía reescribir el guión, y la verdad no queda, el guión tiene un tiempo de gestación como los bebés, si tú quieres hacer un bebé en tres meses, no sale, entonces hay que empezar por ese punto.

En años pasados se le puso mucha atención al problema de la producción y creo que ese asunto ya está resolviéndose, ahora hay que voltear al guión. Ya podemos hacer películas, ahora hay que hacer buenas películas, entretenidas, que conecten con el público.

Pato responde a la cuestión del uso de recursos públicos en la producción de filmes mexicanos y el éxito que pocas veces obtienen en taquilla.

Mi posición respecto a eso es que si voy a hacer una película con recursos del Estado, esa película tendría que ser vista o yo trataría de hacer algo que se pudiera ver lo más posible, porque se tiene una responsabilidad social como cineasta.

Te dan dinero que podrían usar para darles leche a los pueblos, para construir hospitales, si el Estado te da ese dinero, yo creo que debes devolverlo de cierta manera.

Se ha hecho mucho tiempo cine a espaldas del pueblo mexicano, y a mí me parece un error, porque la gente, y esto es una lección que aprendí con “Nosotros los nobles”, tiene certeza de cuáles son la clase de cintas que sí quiere ver y con eso se pueden generar ganancias y hacer cosas más artísticas. Nuestra tarea ahora es volver a ganarnos el amor del público.

No se puede ignorar el contexto sociocultural que vivimos, sí, hay mil problemas en México, como el narcotráfico, yo creo que si la gente lo ve a diario, lo que menos quiere es enfrentarlo, a veces la gente quiere relajarse.

Creo que es más difícil hacer cine de género que cine de autor. Te voy a poner un ejemplo, si tú vas y agarras la selección de Cannes del año pasado, de las veinte películas, seguro, unas diez son increíbles. Si yo te pregunto ¿cuántas buenas películas de ciencia ficción viste el año pasado? Si cuentas dos a mí me parece mucho.

Hay veces que el cine de autor, y esto es algo que no me gusta, se convierte en un pretexto para contar cualquier cosa, si me meto algo en el ombligo y lo filmo durante dos horas, no pues se dice que ya es una propuesta y soy un autor y es mi visión. Eso me parece muy fácil, porque entonces como ya hiciste una cosa “rara” no tienes competencia, ya eres un autor, y todo el mundo te aplaude.

¿Cuál es la contraparte de ese tipo de cine? Si tu vas con el distribuidor y le dices, pues mira me metí una cosa al ombligo y no sé qué, el distribuidor no va saber cómo introducir eso a las salas y yo creo que una regla del rollo de hacer películas es como el de los pastelitos: de nada me sirve hacer el pastelito más chingón si no está en la estantería.

Lo bueno del cine de género es que cuando llegas con uno, los distribuidores ya saben cómo venderla. La contraparte del cine de género te ponen a competir contra los grandes, que si haces una de súper héroes te avientan contra “Avangers”, que si hago una de terror te avientan contra “El Conjuro”, y eso es lo que pasa.

El género es un arma de dos filos. Por un lado hay principios y hay clichés, y lo que tú tienes que notar es que en género debes aplicar los principios. Es como la gravedad, si agarro una manzana y la deajo caer eventualmente caerá al piso, y tú dirás es un cliché, y no lo es, es un principio.

“...si yo voy a hacer una película y voy a usar recursos del estado, esa película tendría que ser vista o yo trataría de hacer algo que se pudiera ver lo más posible, porque se tiene una responsabilidad social como cineasta”

“Hay veces que el cine de autor, y esto es algo que no me gusta, se convierte en un pretexto para contar cualquier cosa...”

Cuando tú quieres aventurarte en un género debes conocer sus reglas, y un reto es cómo ser creativo dentro de un límite.

Y eso es otra cosa que le falta a México, generar gente especializada en géneros, porque en nuestro país hay un profundo desconocimiento del género. No es lo mismo escribir para niños, que escribir comedia, sí requiere habilidades distintas.

Patricio Saiz actualmente imparte clases de guión en el CCC y en el CUEC, y dice amar todos los géneros, aunque nunca haría un musical.

La imitación y la soberbia dañan mucho al escritor de cine: Lucía Carreras

Me gusta ayudar a los chavos en este tipo de cosas, me dijo Lucía cuando la abordé hace un par de años para realizarle esta entrevista. Yo acababa recién de ver su ópera prima y además me impactó mucho su conferencia en el encuentro de escritores cinematográficos. Seguimos teniendo contacto después incluso de esta charla y era muy común y grato verla en el teatro, el cine, saludarla y platicar un rato. Después tuve la oportunidad de tenerla unos meses como profesora en el CCC y aún recuerdo esa conversación que accedió a darme una mañana para apoyar este trabajo.

Llega Lucía un poco agripada, “estamos igual”, le comento mientras nos sentamos en una mesa donde el sol da directamente de un Starbucks cerca de la avenida Revolución. La grabadora Steren está encendida y el preámbulo del proyecto está dado.

Aunque nacida en la Ciudad de México en 1973, la vida de Lucía siempre transcurrió en Guadalajara, Jalisco. Allí vivió desde los nueve años y su amor por el cine inició gracias a sus padres.

Mi papá era muy cinéfilo. Estudió Ingeniería Química en la UNAM y era de esos tipos que organizaba los cineclubes entre estudiantes. Mi mamá también era cinéfila, y recuerdo que desde pequeña ya veía cintas de adultos como las de Passolini, incluso cuando tenía diez, vi “El tambor de hojalata”.

Movida por el referente audiovisual sembrado por sus padres, cinéfilos de corazón, decidió que se quería dedicar a algo que tuviera que ver con la pantalla, e ingresó al ITESO de Guadalajara en la carrera de Comunicación: *Me gustaba mucho escribir, pero no sabía bien por dónde iba mi vida. En ese entonces no había un examen vocacional que te dijera es obvio que debes estudiar cine o literatura. Entonces era algo muy raro, porque siempre me salía que debía estudiar derecho.*

Ya en comunicación, la cuestión audiovisual le llamó mucho la atención, eso y su gusto por contar historias se tradujo en tomar una especialidad de cine y posteriormente la maestría en guión para finalmente escribir en imágenes.

En algún momento me cuestioné entrar a una de las escuelas de cine, al CCC o al CUEC, pero eran muchos años más, yo ya no estaba tan chiquita, aunque hubiera sido un acierto en el sentido de avanzar más rápido en la carrera. Decidí no entrar. Si no estás en el CCC o en el CUEC, que son escuelas vinculadas con el medio, entras a este mundo picando piedra, participas en concursos, audicionas, vas a un taller, conoces a alguien, le das tu guión, haces un corto.

El camino no fue fácil para Lucía Carreras, pues escribió y realizó su primer corto con sus propios ahorros. Poco a poco se abrió paso entre el mundo del cine, entre colaboraciones con Argos, Discovery, con mucha “paciencia”, afirma.

Mi debut fue como escritora, co-escribí con Rafael Montero en 2008 la película “La Cama”, después “Año bisiestro”.

Claro, si debutas con una película de la magnitud de “Año bisiestro”, todo el mundo cree que eres guionista, entonces fue como el caso de Paula Markovitch, que tenía la intención también de dirigir, pero como debutas con películas en las que sólo escribes, entonces te encasillan, guionista que se va dirigir.

Yo creo que la formación de escritor te da una formación de dramaturgo, es decir, entiendes la dramaturgia

“...el guionista es despreciado y maltratado porque no hacen bien su chamba o porque le ha tocado mala suerte”

cinematográfica. Entonces el conocimiento del guión te da una fuerza mayor como director.

Es una cuestión a nivel mundial, salvo en Estados Unidos, probablemente en India, de no aceptar o no reconocer que la base de una película es el guión. Pero yo no me caso con estas ideas de grupitos de guionistas que dicen “el guionista es un despreciado y maltratado”, que no mamen, el guionista es despreciado y maltratado porque no hace bien su chamba o porque le ha tocado mala suerte.

A mí me ha ido bien como guionista, con Machete he participado en tres películas, y trabajado en otras cosas como guionista y no hay tal desdén.

Como guionistas somos un gremio segregado, me da coraje que abogo mucho por el cobro adecuado, peleo mucho por eso. Pasa que te llaman y te dicen “¿escribirías este guión? , tengo 50 mil pesos”, y dices no güey, porque es poco dinero por todo el tiempo que inviertes. Y va con uno de repente que le dice claro, yo te lo hago hasta por menos dinero. Tampoco hay que ser un guionista chambón.

Lucía debutó en las ligas mayores de la cinematografía cuando ayudó a Michael Rowe a escribir el guión de “Año Bisesto”, que obtuvo la Cámara de Oro en Cannes 2010. Posteriormente vería su trabajo constante traducido en su ópera prima, titulada “Nos vemos, papá”, cinta de connotaciones del complejo de Electra con Cecilia Suárez en el protagónico y que le dio la posibilidad de mostrar su trabajo en festivales de renombre como el Karlovy Vary o Huelva.

“El conocimiento del guión te da una mayor fuerza como director”

Tuve mucha suerte. Fue difícil. Hacer una ópera prima en México lo es, a menos que tengas muchos amigos con dinero, conectes y eso, no lo digo en mala onda, es que sí es difícil.

Tenía mi proyecto desde 2006, lo dejé por un

problema personal que tuve y cuando finalmente lo tomó Machete, empezamos a filmar bajo condiciones guerrilleras. Machete, a diferencia de otras productoras, se avienta a hacer el proyecto así llueva, nieve o relampagueé.

Lo que he encontrado al revisar guiones es preocupante. Una falta de rigor en la escritura no es tan importante porque eso te lo va dando la práctica. Lo que sí me consterna es la falta de originalidad. Siento que se imitan fórmulas.

Dicen que todas las historias ya se contaron, y yo creo que es verdad. Lo que debes encontrar es tu forma de contar esas historias.

Me acuerdo cuando salió “Pulp Fiction”, todos querían ser Tarantino y todos los guiones tenían tiempos alterados ¿por qué? Porque hay una falta de originalidad. Imitar parece que es un camino fácil para triunfar. Me incomoda que cuando leo un guión digo: ¿dónde está el autor?, ¿dónde está lo que el autor quiere contar?

El otro asunto es que siento que les falta alma a los guiones. Escribe desde el alma y del corazón porque si escribes desde algo que no te toca, que no te mueve, se nota, se siente, lo detectas. Entonces los guiones que lees están fríos, vacíos, les falta corazón.

Otro problema que encuentro es una negación terrible a la reescritura. Esa soberbia de creer que soy un chingón desde el primer tratamiento del guión y lo lees y dices...el guión está para tirarlo a la basura, empieza de nuevo. Hay un afán de no dedicarle tiempo a la reescritura. En concursos como Expresión en Corto de Guanajuato, al cual debes entregar un guión en versión definitiva, te das cuenta que muchos de los guiones participantes son primer tratamiento; no los exponen a talleres, no los exponen a otras personas, escriben pachecadas y no las reabajan.

“...Imitar parece que es un camino fácil para triunfar. Me incomoda que cuando leo un guión digo: ¿dónde está el autor?”

Para Lucía las tendencias experimentales en los jóvenes son una etapa necesaria para el desarrollo de los nuevos cineastas, aunque estas deben hacerse con sabiduría.

Antes yo decía ¿por qué hacen esas pachecadas en el CUEC que les quedan tan horribles?, y alguien me dijo, es que las escuelas de cine tienen la idea de que sólo ahí van a poder experimentar, que afuera ya no podrán y es eso.

Yo no creo que hay que temerle a experimentar, pero debe hacerse con sapiencia, no al ahí se va. Es que es el ejemplo que siempre te ponen en las escuelas de cine con “Pulp Fiction”, la cual fue escrita en tiempo lineal y ya luego Tarantino le movió los momentos. Las cosas se van dando por experiencia.

“Otro problema que encuentro es una negación terrible a la reescritura...”

Carreras es parte de una nueva ola de cineastas mujeres en nuestro país que han ocupado un lugar tras las cámaras, lugar casi siempre reservado por los hombres a nivel mundial. Ella reflexiona acerca del papel de la mujer en el cine, sobre todo, relacionado con el guión.

No creo que haya más mujeres guionistas que hombres. Aunque, de hecho cuando inició Hollywood, la mayoría de las guionistas eran mujeres y ¿por qué?, porque no tenían la posibilidad de acceder a otros espacios de trabajo.

Yo creo que el acceso a ser guionista es más fácil que a ser directora. Como director estás en una posición como de poder y la mujer no tenía derecho. En México eso ha ido cambiando, hay más mujeres que escriben y dirigen.

Aunque ella afirma que los personajes femeninos son un universo que maneja y que le gusta, ha incursionado en historias de gran diversidad; una de ellas es la multipremiada cinta “La Jaula de Oro” de Diego Quemada-Diez, película sobre la travesía de cuatro jóvenes centroamericanos por México para llegar a Estados Unidos, que fue nominada al Goya a Mejor Película Latinoamericana y ganó el

Ariel a Mejor Película. Carreras se llevó el Ariel a Mejor Guión Original junto al director Quemada-Diez y el escritor Gibrán Portelas.

El autor tiene que tener algo que lo mueva. Y ese es mi problema con muchos guiones que a veces leo y digo, ok, sí, tienes talento para hacer ciencia ficción, o para hacer cine comercial, pero ¿dónde está lo que mueve al autor? A mí me mueve la pérdida, la soledad, la mujer, me clavo mucho en la psique femenina.

Mi próxima película "Tamara y la Catarina", es sobre una mujer con retraso mental y la otra está sola, es una exploración de lo mismo y tengo un guión sobre la vida de Rosario Castellanos.

Lucía asegura que no hay una situación precaria para los guionistas mexicanos: lo que hay es una soberbia para retrabajar los guiones, pues dice que hay mucho talento en la escritura para cine aunque a veces los proyectos no lleguen a concretarse.

No, no creo que sea tan grave la situación de los guionistas en México. Un día me dijeron "es que no hay guionistas en México" y dije, no mames, hay un chingo, que no todos hayan accedido, que a veces los guiones en el camino se pierden, es otra historia. Yo he leído de verdad excelentes guiones que te dan ganas de hablarle al fulano y decirle, mano te echo la mano, te doy una asesoría para que esto lo dejemos padre, si no tienes quién.

Para Lucía Carreras, quien prepara un filme en Guatemala llamado "La casa más grande del mundo", el cineasta austriaco Michael Haneke es su "padrino".

Fue mi padrino con "Nos vemos, papá", cuando la hice use de referencia "La pianista", para foto, para todo, era como una referencia a esa película, entonces cuando empecé a festivalear con ella me tocó estar con su cinta "Amor", no me tocó conocerlo. Aparte su película salió al mismo tiempo en cartelera que la mía. Entonces, yo lo siento como mi padrino, él no lo sabe, pero lo es.

Sobre sus experiencias como escritora aclara que nadie está exento de sufrir en el camino azaroso del cine:

A todos nos ha pasado, que vas empezando y picas piedra, y que eres escritora novel y te dicen que tus guiones son una mierda, y que entras a concursos y no ganas, y no siempre estuve en donde estoy ahora, conforme avanzas tienes más reconocimiento.

Los cineastas favoritos de Lucía Carreras:

- **Wong Kar Wai**
- **Ingmar Bergman**
- **Mike Leigh**
- **Michael Haneke**
- **Arturo Ripstein**
- **Fernando Eimbcke**

Nadie llega a ser un chingón a los 24 años para que le aplaudan en Cannes. Esto se trata de tocar puertas, de ser paciente, de reescribir y pagar un derecho de piso, no pasas de no hacer nada a dirigir, haces de todo: asistes dirección, hasta vestuario. Se trata de entender que si decides hacer cine, escoges un tipo de vida en la que muchas veces no tienes dinero.

Actualmente Lucía se encuentra rodando su segundo largo titulado “Tamara y la catarina” y donde la historia, completamente, está apoyada en un guión de su autoría.

Michael Rowe: de poeta a cineasta

El olor a madera se mezcla con el del café recién hecho. Mis manos sudan y reviso una y otra vez mis notas y preguntas en una libreta. La cafetería en la que nos encontramos es una de la colonia Roma, tan típicas, de sillas y mesas de maderas rústicas y con folletos o fanzines en sus estantes.

El ganador de la Cámara de Oro en Cannes 2010 suspira y se alista a contestar a la primera pregunta, como tomando aliento para contar una historia que antaño pudo ser difícil: *Fui un niño precoz*, responde Rowe al hablar de su pasado, conectado desde pequeño con las letras.

Su padre fue el primer hombre que lo acercó a los poetas australianos románticos del siglo XIX, los cuales le leía cuando era chico: *Era camionero y aun así un día, encontré poemas suyos escritos al estilo balada romántica australiana, muy bien hechos.*

Con ese temprano acercamiento a la literatura, su mundo se centró en el arte de la palabra escrita, aunque su encuentro con el cine llegaría hasta sus doce años y, al parecer, no fue fortuito.

En mi pueblo, en Australia, sólo había una pantalla y nos dejaban ir cuando mucho una vez al año. Recuerdo que a los doce, estaba yo muy clavado con el arte, y cuando vi una película para niños que presentaban dije, eso es una porquería, eso no es arte y no quise saber nada de cine.

Tras esa primera impresión, su vida se abocó a escribir. A los 16 años, *con la soberbia que sólo un adolescente puede tener*, decidió que él iba cambiar el paradigma de la poesía del siglo XX. A partir de ahí se dedicó a leer la historia de la poesía inglesa, y escribía encerrado en su cuarto, de tres a treinta poemas por día.

Un día, me encerré en mi cuarto durante dos semanas y lloré y lloré. Cuando salí de ahí renuncié a la poesía. Me di cuenta de mis limitaciones y que jamás podría cambiar el panorama de la poesía inglesa. A sus 22 años, estudiaba Letras Inglesas en la universidad y tras ese rompimiento con su creación, se topó con un conocido detestado por él hasta entonces: el cine.

No pisé una sala de cine hasta esa edad. Un amigo que estudiaba cine y yo discutimos sobre ello. Le di mi punto de vista sobre la creación fílmica y se ofendió muchísimo. Total que luego me arrastró a ver una película y mi perspectiva cambió.

Después de trabajar como empleado en un mini-super y una oficina de correos, encontró una convocatoria teatral para un concurso. Decidió entrar y obtuvo el primero y segundo lugares, con lo cual dejó sus anteriores empleos y costeó sus necesidades al redactar obras y libretos para ópera. Luego llegó el momento crucial: una oferta para trabajar en televisión.

Si para mí el teatro era una forma de prostituir mi trabajo, la televisión era algo peor. Lo pensé bien antes de aceptar. De pronto decidí que no quería pasar mi

vida con esas mamadas y tomé mis ahorros y de un impulso viajé de Australia hasta Texas, luego tomé un camión, crucé la frontera y llegué al D.F. con sólo 76 dólares allá por 1994.

Su falta de conocimiento del idioma español le produjo dos limitantes: no podía comunicarse con las demás personas y se negó a escribir en inglés en un país de habla hispana.

Su primer empleo en México fue en el periódico *The News*. Un día le tocó cubrir la premiere de la cinta “La orilla de la tierra”, de Ignacio Ortiz, gracias a la cual entró en contacto con gente del Centro de Capacitación Cinematográfica que lo convenció de estudiar el curso de “Guión cinematográfico”, el primero de dicha escuela.

El asunto con el guión es que todas las acotaciones se escriben en presente, las complicaciones de conjugación de verbos en español se me simplificaron, y tenía buen oído para los diálogos. Así fue mi reencuentro formal con el cine.

Debido a su formación artística, se considera ante todo un escritor.

Nunca estudié para director y me hice uno gracias a la desesperación de que nadie filmaba mis guiones. Cuando cumplí cuarenta años y vi que no tenía crédito en ningún lado, dije: chingue a su madre, busqué dos libros de cómo dirigir una película, leí uno y tres cuartas partes del otro; escribí un guión de acuerdo con mi presupuesto y así es como me volví cineasta.

Rowe figuró de pronto en el mapa fílmico, no sólo mexicano, sino mundial, cuando se llevó la Cámara de Oro en el Festival de Cannes 2012 por su ópera prima, “Año bisiesto”, una película sobre la soledad de una periodista *free lance* que vive encerrada en su departamento e inicia una relación basada en el sexo con un desconocido.

Hay grandes películas mexicanas. Se han ganado premios en Cannes. Al menos en los últimos cuatro años, no conozco a ningún otro país que esté en esa posición, quizá Francia. En cuanto a nivel de producción se hace buen cine de arte

Las influencias de Michael Rowe:

- **Ingmar Bergman**
- **John Cassavetes**
- **Krystof Kieslowski**

en México, un país donde la industria cinematográfica como tal parece que nunca va existir por razones de taquilla.

Rowe acepta que brincar de un estilo literario a uno cinematográfico no fue sencillo y niega que la formación como escritor de narrativa, poesía o teatro sea indispensable para ejercer el oficio de guionista.

Yo tardé dos años en deshacerme del estilo literario.

Debes aprender a deshacerte de las palabras y eso es complicado. Se necesita narrar con imágenes no con palabras. De hecho me he dado cuenta que la gente que mejores guiones hace es aquella que no viene de la literatura.

Rowe, quien abrió cursos de guión cinematográfico para jóvenes por necesidad financiera, acepta que le gusta dar clases y que se debe empezar a escribir por lo que uno conoce.

A mis alumnos los obligo a escribir historias personales. Por años luché porque escribieran cosas íntimas. La mayoría me entregaba historias sobre asesinos seriales u ovnis que salían del Tepozteco, cosas así.. Un día me harté y les dije que dejaran de escribir mamadas y se centraran en sus vidas. Gracias a eso varios de mis estudiantes han logrado obtener becas del Imcine o del Fonca.

“...la gente que mejores guiones hace es aquella que no viene de la literatura”.

Cuando el café se acaba y abordo el tema de las nuevas generaciones de cineastas y guionistas en México, el rostro de Michael se ensombrece, una sonrisa irónica cruza su cara, y lanza una dura crítica contra aquellos que desean hacerse un nombre en el mundo del séptimo arte:

Existen 10 o 12 guionistas muy jóvenes en México, con un futuro prometedor. El problema es que no tienen quién los filme, los directores de aquí no tienen

humildad. Los chicos que estudian para directores y salen del CCC o del CUEC tienen el ego por las nubes, salen de la escuela y se creen los nuevos Francis Ford Coppola.

Entonces, si eres el nuevo Coppola, necesitas trabajar para salirte de casa de tus papás porque ya tienes 28 años, así que te metes como asistente de dirección o a hacer comerciales y ganas casi 50 mil pesos al mes, no te desarrollas como cineasta porque prefieren vivir en un departamento carísimo en la Roma o la Condesa, que pasar hambres en un departamento pequeño hasta Ixtapaluca, como aquellos directores o guionistas que sí le apuestan a desarrollarse como tales.

“Tenemos una percepción social en la cual todo el peso del “glamour” se lo lleva el director... Mucha de la gente que dice que quiere hacer cine en realidad sólo busca salir en los periódicos, pasearse por la alfombra roja y no quieren trabajar...”

En el CCC existe el curso de Guión Cinematográfico, pero es paralelo a la licenciatura en Cinematografía, a ellos les toca sólo una embarrada de enseñanza de guión y cuando salen de ahí, creen que por arte de magia y por tener su certificado, así como sus conocimientos de composición, fotografía y luz van a hacer una película y eso no es cierto.

Los chavos creen ser tocados por Dios si son de los 15 elegidos de los más de 700 solicitantes en las escuelas de cine, y creen que sólo por estar ahí van a crear obras maestras. Nadie los agarra a cachetadas y les dice: “¿Quieres hacer buen cine? Siéntate, ponte a escribir y aprende, porque el problema es narrar. Antes de tomar una cámara debes saber contar una historia, si no sabes eso mejor no lo hagas”.

El poeta que se volvió cineasta asegura que el director de cine tiene menos peso creativo que el escritor debido a un problema estructural de cómo se ve el cine desde el siglo XX:

Tenemos una percepción social en la cual todo el peso del “glamour” se lo lleva el director, hay un misticismo alrededor de éstos. Mucha de la gente que dice que quiere hacer cine en realidad sólo busca salir en los periódicos, pasearse por la alfombra roja, y no trabajar porque creen que no es necesario.

Estar encerrado doce horas al día en un cuarto, enfrentándote a tus peores demonios, luchando contra la coma y el punto, sin que nadie te diga si está bien o mal lo que haces, es muy difícil y te lleva a lugares oscuros de tu vida y no hay mucha gente que aguante eso.

Los mexicanos, en general, no salen muy preparados para la escritura, con decirte que me tocó conocer directores de cine que no sabían la diferencia entre v y b. Enséñame un estudiante de dirección del CUEC o del CCC que antes de entrar ahí se haya leído a Tolstoi o a Nietzsche o lo que quieras; no hay, porque la cultura narrativa es lenta y pesada para ellos, están educados con una forma premasticada visual.

Es mucho mejor saber escribir guión que dirigir cuando haces tu ópera prima. Lo mío fue un camino largo y fue mejor empezar a hacer cine como guionista que como director.

Nacido en 1971, Rowe considera que la edad también determina los temas y las formas en que se abordan, de acuerdo con la madurez y el conocimiento adquirido a lo largo de los años:

Uno necesita un poco de experiencia de vida para luego compartirla. Si acabas de salir de la escuela, lo único que puedes compartir es tu escape a Real de Catorce donde te metiste peyote y eso no le interesa a nadie.

Su segundo filme, “Manto Acuífero”, que narra la separación de una pareja desde el punto de vista de la hija, ha estado en festivales como Morelia o Festival Internacional de Cine de la UNAM.

Antes de retirarnos del lugar y de agradecerle por su tiempo, Michael, cuyo tercer largometraje *Early Winter* se estrena en el Festival de Venecia, remata sobre la cuestión del lugar que le corresponde al guionista en el cine:

El día en que los créditos finales digan “Una película de: el guionista y dirigida por: el director”, ese día el guionista va cobrar su peso emocional y su valor como profesional.

Consideraciones finales

Cuando inicié la investigación para este proyecto me topé con algo que aumentó mi interés y mis ganas de hacerlo. Al buscar bibliografía, datos y material para alimentar este trabajo, descubrí que en México hay poca atención a la figura del guionista. De no ser por el libro *Antes de la película* de Ana Cruz, los demás textos se encontraban en recopilaciones de ensayos o publicaciones de prensa.

Este vacío de información es un círculo vicioso. El poco conocimiento que se ha generado respecto al guión y los guionistas en México se debe a la falta de interés de investigadores, periodistas y demás por el tema, esto a su vez, genera un hueco que impide que se pueda ahondar en esta disciplina artística.

El cine fue uno de los encargados de darle forma al ideal de nación que tenemos hasta la fecha, reproduciendo ciertos estereotipos, sí, pero creando una identidad cultural. Investigar y conocer a los escritores de cine sirve para desarrollar una narrativa que busque al público que la producción creciente requiere sin que esta derive en imitaciones de las sobrevaloradas corrientes fílmicas europeas o de modelos hollywoodenses.

Considero que entre más se toque el tema incluso podrían transformarse ese cine mexicano de panfleto izquierdista lleno de clichés nihilistas sobre la situación del país, esa comedia de chistes fáciles y el falso cine de autor que parece estar filmado frente al espejo de un director de clase media alta.

¿Qué se necesitaría entonces para que volviera una época de oro en el cine mexicano? Tener guionistas de oro, como Luis Alcoriza, Mauricio Magdaleno o Roberto Gavaldón, gente que construya relatos poderosos, de lo contrario el público, aquel con cuyos impuestos se financia la mayoría del cine nacional, seguirá eligiendo aquellas películas extranjeras con las cuales sus emociones se mueven o encuentran identificación en un mundo cada vez más globalizado.

Ya tenemos buenos directores, tenemos fotógrafos de gran calidad, incluso sonidistas y directores de arte con mucho talento. Ahora el circuito cinematográfico

debe esforzarse en darle más luz a la narrativa fílmica y a sus cineastas de letras porque hoy la pujante industria de las series de televisión y el refloreamiento de producciones en Argentina, Chile, España, etc., exige al cine mexicano a correr riesgos y no quedarse estático ante una explosión de nuevas estructuras y formas de contar historias.

Todo es narrativa, y la excesiva búsqueda de aquellos que quieren “hacer algo diferente”, sólo muestra su incapacidad para comunicarse. Las series televisivas han demostrado que no se necesita un encuadre fijo y preciosista de 20 minutos para impactar y generar emociones como los dogmas “no-narrativos” que defienden cineastas como Abbas Kiarostami y Bela Tarr.

El guionista es un escritor y un cineasta, de eso no cabe la menor duda. Su lenguaje es nuevo, interactivo, distinto al que seguimos ateniéndonos. La escritura de cine no puede medirse con los parámetros del teatro o la literatura, porque es un lenguaje totalmente distinto que va más allá de las palabras.

El guión y su creador están aquí y ahora, en México, en el mundo. Es momento de que el cine los rescate si se busca un nuevo brío para crear películas.

FUENTES DE CONSULTA:

Bibliografía:

- Brady, John, *El oficio del guionista: entrevistas con cuatro prestigiosos guionistas*, España, Ed. Gedisa, 2002
- Carriere, Jean-Calude, *The End: Práctica del guión cinematográfico*, España, Ed. Páidos, 1991
- Cruz, Ana, *Antes de la película*, México, Ed. Imcine, 2012
- Casas, Armando, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos: Guión cinematográfico*, México, 2011, No. 1, Ed. CUEC, 2011
- López, Javier, *Teoría del guión cinematográfico: lectura y escritura*, España, Ed. Síntesis, 2009
- Mc Kee, Robert, *El Guión*, España, Ed. AlbaMinus, 1997
- Reisz, Karel & Millar, Gavin, *Técnica del montaje cinematográfico*, España, Ed. Plot, 2003.
- Sánchez, Jorge, *Anuario estadístico de cine mexicano 2012*, México, Ed. Imcine, Año 2013

Hemerografía:

- *Cimientos de papel*, Cine Toma, revista mexicana de cine, México, enero/febrero 2011, Año.3, No. 14

Cibergrafía:

- Ambrosio, Gustavo, "El cine mexicano está en el hoyo: María Luisa Amador", <http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=8216>, 28/10/2013
- Badillo, Juan Manuel, "Reygadas rodará sin guión", *El Economista*, Panorama, 12 de octubre de 2009, <http://eleconomista.com.mx/notas-impreso/entretenimiento/2009/10/12/reygadas-rodara-sin-guion>, 28/10/2013
- Casas, Armando, "Guillermo Arriaga: Luchar por la excepción cultural dentro de las reglas que tenemos", Reflexiones marginales, <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-dossier-la-excepcion->

[cultural/445-guillermo-arriaga-luchar-por-la-excepcion-cultural-dentro-de-las-reglas-que-tenemos, 30/08/13, 15/04/2014](#)

- Castillo, Adriana, “Las lágrimas, película mexicana, en Foro de la Cineteca”, *Aristegui Noticias*, <http://aristeguinoticias.com/1604/kiosko/llega-las-lagrimas-pelicula-mexicana-al-foro-cineteca/>, 15/04/2014
- Conaculta, “Reflexionan escritores sobre las condiciones de los guionistas en Iberoamérica”, Conaculta.gob, <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=14453>, 30/08/13, 15/04/2014
- Cruz, Arturo, “Año uña cinta atípica, sin guión y hecha con cámara fija”, *La Jornada*, Espectáculos, México, D.F., 27 de marzo de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/27/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>, 15/04/2014
- Cuarón, Carlos, “De guiones, guionistas e indios”, *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/de-guiones-guionistas-e-indios>, 30/08/13, 22/04/2014
- Encuesta Nacional de Lectura, Canimem, <http://www.caniem.org/Archivos/funlectura/EncuestaNacionaldeLectura2012/EncuestaNacionaldeLectura2012.html>, 22/04/2014
- Escobedo, Erik, “Sin guión no hay película”, *La Jornada Guerrero*, Opinión, 30 de junio de 2007, <http://www.lajornadaquerrero.com.mx/2007/06/30/index.php?section=opinion&article=011a1soc>, 29/04/2014
- González, Manuel, *Escritores del cine mexicano sonoro*, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/indice.htm>, 30/08/13, 29/04/2014
- “Guionista, un oficio satisfactorio pero mal pagado”, *Sipse.com*, <http://sipse.com/entretenimiento/guionista-un-oficio-satisfactorio-pero-mal-pagado-32213.html>, 29/04/2014
- Gutiérrez, Vicente, “Los cineastas no pelan al público: Gary Alazraki”, *El Economista*, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/04/18/cineastas-solo-piensen-festivales-no-pelan-publico-gary-alazraki>, 11/05/2014

- “Las 15 películas mexicanas más taquilleras de la historia”, *Forbes*, <http://www.forbes.com.mx/sites/las-15-peliculas-mexicanas-mas-taquilleras-de-la-historia/>, 23/11/2013
- Martínez-Salanova, Enrique, “La historia del guión cinematográfico”, Aula RIA ,
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/guionhistoria.htm>, 30/08/13
- Notimex, “El mexicano Reyes Bercini cree que los guionistas están mediatizados por las limitaciones de producción”, ABC Guionistas, <http://www.abcgionistas.com/noticias/guion/el-mexicano-reyes-bercini-creo-que-los-guionistas-estan-mediatizados-por-las-limitaciones-de-produccion.html>, 30/08/13
- Puga, Patricio, “Paradigma del guión cinematográfico”, Avizora.com, http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0013_paradigma_guion_cinematografico.htm, 30/08/13
- Salinas, Mabel, “Sin guión ni actores profesionales; A tiro de piedra”, *Butaca.com*, <http://www.enlabutaca.com/entrevistas-artistas-directores/118-sin-guion-ni-actores-profesionales-a-tiro-de-piedra>, 30/08/2013
- *Real Academia de la Lengua Española*, Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=Gui%C3%B3n>, 22/08/2013
- “Reflexionan sobre las condiciones de los escritores en Iberoamérica”, Conaculta.gob.mx, disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=14453#.Uly6ENJLMgE>, 22/08/2013
- Vértiz, Columba, “El éxito de Derbez, por abuso del cine de denuncia”, *Proceso.com*, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=355066>, 05/05/2014
- Villeda, Alfredo, “Guillermo Arriaga, el cazador escritor: “Hay cine mexicano de calidad; faltan críticos”, *Milenio diario*, Dominical, 9 de septiembre de 2012, Disponible en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/4b24a298a1edb8957300232dce9a7348>, 10/05/2014

- Zárate, Ricardo, “Guionistas despiadados”, Letras Libres, <http://www.letraslibres.com/blogs/en-pantalla/quionistas-despiadados>, 30/08/13

Filmografía:

- Alazraki, Gary, 2013, *Nosotros los nobles*, México, Alazraki Films
- Arriaga, Guillermo, 2008, *Burning plain, The*, EUA, Wild bunch
- Bergman, Ingmar, 1982, *Fanny y Alexander*, Suecia, Cinematograph för Filminstitutet
- Carrera, Carlos, 1995, *Sin Remitente*, México, Televisine
- Carrera, Carlos, 2001, *Crimen del Padre Amaro, El*, México, Alameda films
- Carreras, Lucía, 2012, *Nos vemos, papá*, México, Machete producciones
- Casas, Armando, 2001, *Un mundo raro México*, Imcine/CUEC
- Cazals, Felipe, 1985, *Motivos de luz, Los*, México, Chimalistac productions Luna,
- Chenillo, Mariana, 2011, *5 días sin Nora*, México, Cacerola films
- Cuarón, Alfonso, 2001, *Y tu mamá también*, México, Anhele producciones
- Cuarón, Carlos, 2008, *Rudo y cursi*, México, Canana films
- Eimbcke, Fernando, 2004, *Temporada de patos*, México, Esperanto films
- Eimbcke, Fernando, 2008, *Lake Tahoe*, México, Cinepantera
- Estrada, Luis, 1999, *Ley de Herodes, La*, México, Bandidos films
- Fons, Jorge, 1976, *Albañiles, Los*, México, Conacine Avant
- Fons, Jorge, 1990, *Rojo amanecer*, México, Cinematográfica Sol
- Fons, Jorge, 1995, *Callejón de los Milagros, El*, México, Imcine
- Fons, Jorge, 2010, *Atentado, el*, México, Alebrije producciones
- Franco, Francisco, 2007, *Quemar las naves*, México, Las Naves producciones
- Franco, Francisco, 2013, *Tercera llamada*, México, Gussi Cinema
- González Iñárritu, Alejandro, 2000, *Amores perros*, México, Altavista films
- González Iñárritu, Alejandro, 2003, *21 gramos*, EUA, This is that productions
- González Iñárritu, Alejandro, 2007, *Babel*, México, Central films
- Kurosawa, Akira, 1980, *Kagemusha*, Japón
- Lee Jones, Tommy, 2005, *Tres entierros de Melquiades Estrada, Los*, EUA, Sony pictures classic
- Luna, Diego, 2010, *Abel*, México, Canana films
- Markovitch, Paula, 2012, *Premio, El*, México, Elite studios
- Novaro, Beatriz, 1995, *Danzón*, México, IMCINE
- Novaro, María, 2010, *Buenas hierbas, Las*, México, Axolote cine

- Plá, Rodrigo, 2007, *Zona, La*, México, Morena films
- Plá, Rodrigo, 2008, *Desierto adentro* México, Instituto Cinematográfico Lumiere
- Plá, Rodrigo, 2012, *Demora, La*, Uruguay/México, Malbicho cine
- Rowe, Michael, 2010, *Año Bisiesto*, México, Machete producciones
- Terrazas, Kyzza, 2012, *Lenguaje de los machetes, El*, México, Mr. Woo
- Tort, Gerardo, 2009, *Viaje redondo*, México, Cadereyta films

Fuentes Vivas:

- **Carreras, Lucía:** Ciudad de México, México, 1973.
Guionista de *Año Bisiesto* y *La jaula de oro*. Directora de *Nos vemos, papá* y *Tamara y la Catarina*.
- **Casas, Armando:** Ciudad de México, México, 1964.
Director y guionista de *Un mundo raro* y *Familia Gang..*
- **Laura Santullo:** Montevideo, Uruguay, 1970
Escritora de *La Zona*, *Desierto adentro* y *La Demora*.
- **Markovitch, Paula:** Buenos Aires, Argentina, 1968
Escritora de *Sin remitente*, *Elisa antes del fin del mundo*, *Temporada de patos* y *Lake Tahoe*. Escribió y dirigió *El Premio*
- **Prudencio, María Renée:** La Paz, Bolivia, 1974.
Actriz en *Club Sandwich*, y escritora de *Quemar las naves* y *Tercera llamada*.
- **Robles, Xavier:** Puebla, México, 1949.
Escritor de *Las Poquianchis*, *Los motivos de luz*, *Bajo metralla*, *¡Qué viva Tepito!* y *Rojo Amanecer*.
- **Rowe, Michael:** Ballarat, Australia, 1973
Escritor y director de *Año Bisiesto* y *Manto acuífero*.
- **Saiz, Patricio:** Reynosa, Tamaulipas, 1975.
Escritor de *Efecto tequila* y *Nosotros los nobles*.
- **Silvia Pasternac:** Córdoba, Argentina, 1973.
Escritora de *Sin remitente*, *De la infancia* y series como *Capadocia* y *Pacientes*
- **Stavenhagen, Marina:** Ciudad de México, México, 1962.
Guionista de *En medio de la nada*, *De la calle* y *Viaje redondo*
- **Terrazas, Kyzza:** Nairobi, Kenia, 1977.
Escritor de *Déficit*, y director de *El lenguaje de los machetes*.