

DIEGO SHEINBAUM LERNER

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

drorian@gmail.com

REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA CINEMATográfica EN MÉXICO:
APUNTES PARA UNA HISTORIA (1965-2013)

REFLECTIONS ON SCREENWRITING IN MEXICO: NOTES FOR A HISTORY (1965-2013)

PALABRAS CLAVE:

guión, escritura
cinematográfica,
manuales, discursos,
México.

Las reflexiones sobre la escritura cinematográfica en México constituyen una tradición que no ha sido revisada críticamente. Este artículo recupera textos fundamentales de escritores y profesores mexicanos con el fin de analizar sus intentos de articular dicha práctica. Los textos oscilan entre la poética, el ensayo y el manual didáctico. Un diálogo estimulante surge a partir de entrelazar sus ideas en torno a la naturaleza del guión cinematográfico, sus dimensiones narrativas y dramáticas, la especificidad de este tipo de escritura y el proceso creativo. La revisión comienza con *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965) de José Revueltas y culmina con el libro inédito de Beatriz Novaro, *El roce de los lenguajes* (2013).

KEYWORDS:

Screenwriting, Script,
Manuals, Discourse,
Mexico.

The reflections on screenwriting in Mexico constitute a tradition that has not been critically reviewed. This article recovers fundamental texts of Mexican writers and teachers in order to analyze their attempts to articulate this practice. The texts oscillate between the poetics, the essay and the didactic manual. A stimulating dialogue arises from interweaving their ideas about the nature of the screenplay, its narrative and dramatic dimensions, the specificity of this type of writing and the creative process. The review begins with *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965), written by José Revueltas and ends with the unpublished book by Beatriz Novaro, *El roce de los lenguajes* (2013).

No existe una historia del guión cinematográfico en México.¹ Tal ausencia resulta extraña dada la fascinación que provoca una escritura que oscila entre la literatura y el cine, entre el poema dramático y el plan de producción. Es una prosa que aspira a la sinestesia y nace bajo el signo de la invisibilidad y el suicidio (Novaro 2003: 12). Si bien tiene un apetito omnívoro (acecha la historia del drama y de la novela, la historia de la pintura, la fotografía y la música), su formato irradia esa belleza inerte del carrusel, el ratón loco y la montaña rusa. Es una construcción áspera, sucia, donde, a veces, aún no se fusionan el catálogo de acciones, el fichero de personajes y el mapa de locaciones (Ríos 2004: 110). ¿Cómo ha sido pensada tal práctica en México? ¿Qué discursos se han utilizado para articular este tipo de escritura?

Para explorar estas preguntas analizo las reflexiones de autores mexicanos sobre el tema. Se trata de una serie que comienza con el *Conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965) de José Revueltas y *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico* (1970) de Jaime Goded, continúa con *El guión: elementos, formatos y estructuras* (1983) de Marco Julio Linares y con las reflexiones de diferentes autores, publicada en 1990, por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, bajo el título *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* (1990). Este volumen fue reeditado como el *Guión cinematográfico* (2004).² Un año antes aparece *Reescribir el guión cinematográfico* (2003) de Beatriz Novaro y *El guión: modelo para armar* (2003) de Gerardo de la Torre. De manera paralela y, sobre todo, a partir del nuevo siglo, se publican entrevistas con guionistas. *Antes de la película* (2012), coordinado por Ana Cruz, es una muestra representa-

¹ Alessandro Rocco (2019) ha dado los primeros pasos para construir esa historia. En su capítulo “El guión cinematográfico en la historia literaria mexicana (1940-1968)”, analiza quince guiones publicados, enfatizando la importancia de José Revueltas. Otras coordenadas para avanzar hacia dicha historia se pueden encontrar en trabajos de carácter global, como el de Steven Maras (2009) y el de Steven Price (2013). El primero se concentra en los discursos que rodean a la práctica de escritura cinematográfica; historiza el término “screenplay” y señala las confusiones de utilizarlo como un término paraguas para acomodar formas tempranas y diferentes como el *escenario* y el *guión* de continuidad. Al segundo le importan las relaciones entre la escritura para la pantalla y la industria fílmica; es decir, cómo cambios significativos en la organización del trabajo traen consigo cambios en el guión.

² Todas las citas al libro *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* (1990) corresponden a su reedición bajo el título *El guión cinematográfico* (2004). He considerado relevante mantener la referencia al primer libro porque me interesa la evolución histórica del discurso, pero dadas las condiciones de la pandemia no pude acceder a la paginación original de este documento.

tiva de la nueva pluralidad de voces. El último manuscrito que rescato es el texto inédito de Beatriz Novaro, *El roce de los lenguajes*.

Estos libros pertenecen, en su mayoría, a guionistas y a profesores de escuelas de cine.³ Algunas de las preguntas que exploran remiten a los inicios de la teoría literaria en la *Poética* de Aristóteles: preguntas sobre el proceso de composición, la primacía de la acción y de la trama.⁴ Otras preguntas orbitan entre la estética y la teoría cinematográfica, por ejemplo, ¿cómo asume la escritura cinematográfica la especificidad del medio? En la tentativa de responder a estas y otras preguntas, las reflexiones oscilan entre el manual, la conferencia, la clase y el ensayo. He dejado fuera los pocos estudios académicos por cuestiones de espacio.

Al seguir las respuestas de los autores resalto la manera cómo articulan la práctica de la escritura cinematográfica: qué tipo de discursos utilizan, cómo entretejen y negocian las tensiones.⁵ Pongo atención en una serie de cuestiones entreveradas: el proceso creativo, la relación del guión con la película, la naturaleza del guión, su dimensión narrativa y dramática, la especificidad de este tipo de escritura y la pedagogía para enseñarlo. En dichas articulaciones se puede sentir la progresiva invención del oficio del guionista y su profesionalización. En ese sentido, la historia que cuento tiene, por momentos, la forma maniquea de un viaje del silencio a la articulación, del sometimiento al empoderamiento hasta alcanzar cierta autonomía, cierta identidad profesional, aunque siempre inestable y precaria.

Comparadas con otras tradiciones (por ejemplo, la estadounidense y la rusa), sorprende lo tardías, oscuras y desarticuladas que son las primeras reflexiones sobre el guión en México.⁶ Estamos, al parecer, ante exploradores que se adentran en una cueva y caminan con torpeza. Dicha situación responde a la manera en que se constituyeron los campos del cine, la literatura, el arte y la política en nuestro país, a partir de la segunda mitad del siglo xx. Por supuesto, es imposible explorar estas condiciones en tan breve espacio, pero me gustaría adelantar algunas de las huellas

³ Casi todos fueron parte de tres importantes escuelas de la Ciudad de México: el CUEC, el CCC y la SOGEM.

⁴ Esta es una veta fascinante porque vincula la aproximación formalista, en torno a los artificios, a cuestiones psicológicas, éticas, sociológicas, políticas y, en última instancia, filosóficas en torno a la libertad, el deseo, la subjetividad y la acción.

⁵ Por cuestiones de espacio no abordé el debate sobre la relación entre práctica y articulación teórica. Aproximaciones sugerentes se pueden encontrar en Pierre Bourdieu (2012), Paul Ricoeur (2001) y Charles Taylor (1993).

⁶ En los libros de Steven Maras (2009) y Steven Price (2013) se pueden sentir las exploraciones y articulaciones de ambas tradiciones.

que se perciben en los textos que reviso y que son semejantes a las que han dejado practicantes en otras latitudes. El silencio y la oscuridad responden, probablemente, a la poca autoridad que tenían los guionistas hacia dentro del cine, comparada con el poder de directores y productores, pero también a la propia identidad de los escritores. Muchos de ellos eran literatos y su capital cultural estaba en escribir novelas, obras de teatro, poemas, y no en la escritura cinematográfica, la cual no era considerada un género literario.

Hay huellas de otros obstáculos. Por un lado, en la teoría del cine, se encontraron, primero, con el énfasis en la especificidad del medio y después, con la glorificación del *auteur*. Ambos discursos tienden a condenar el trabajo del escritor a la invisibilidad o a la desaparición. La especificidad del medio incluso se reflejaba en las convenciones del guión. La tendencia a la fragmentación en tomas y el abuso de un lenguaje técnico parecen apretar la prosa como un cinturón de castidad y asfixiar las reflexiones en torno a la práctica. Por otro lado, el paradigma romántico, que dominaba la escritura de novelas, cuentos y poesía, complica la articulación en torno a procesos, procedimientos, convenciones y reglas, ya que privilegia el silencio, el misterio y la expresividad individual.

Estos discursos se ven confrontados en México por la paradoja que supone la fiebre de los manuales estadounidenses, que comienza en 1979 con la publicación de *Screenplay* de Syd Field. Si bien este fenómeno empodera a los guionistas con un discurso propio, su énfasis en la técnica y las fórmulas, su promoción de un cine comercial y, sobre todo, su carácter neocolonialista, es repelido por los principios románticos.⁷ A pesar de estos obstáculos, la escritura de guiones comienza a emerger como un oficio en México en torno al cambio de siglo.

I. José Revueltas: variaciones edípicas

El conocimiento cinematográfico y sus problemas es un texto árido, escarpado, inhóspito. Esta situación resulta desafortunada, incluso irónica, no tanto porque el libro de Revueltas incluye las primeras reflexiones sobre el guión cinematográfico escritas por un autor mexicano, sino porque en la historia previa y posterior del cine nacional es difícil hallar a alguien con un rango tan amplio de experiencias como guionista y de reflexiones tan

⁷ Ana López (2000: 419) y Andrea Noble (2005: 13-14) exploran esta paradoja en términos de las relaciones más amplias del cine nacional y Hollywood.

profundas sobre el cine. En resumen: es difícil encontrar a alguien en una mejor posición para hablar sobre la escritura cinematográfica en México.⁸

Una manera de explicar la paradoja es concentrarse en el “Lugar del cine entre las artes” y rescatar la oración que Revueltas decidió excluir a la hora de transformar la conferencia de 1947 en el capítulo inaugural del libro de 1965: “No discutamos por ahora el complejo de Edipo que le asalta [al cine], al amar con exceso a su madre, la pintura, y despreciar sin escrúpulo a su padre, el drama” (25).⁹ Como en la metáfora, las reflexiones de Revueltas oscilan entre dos polos. Por un parte, el reconocimiento del origen híbrido del cine, la identidad que comparte con otras artes; por otra, la pureza y la especificidad que ha conquistado.

Esta bipolaridad marca los estilos opuestos con que Revueltas aborda el cine y el guión cinematográfico en los primeros capítulos de su libro.¹⁰ El texto inaugural nos ofrece las páginas más plenas y luminosas. La especificidad del cine, la “euforia epistemológica” y el montaje forman un motor de tres hélices que impulsa al autor por los aires.¹¹ Revueltas surca

⁸ Durante las dos décadas previas Revueltas había sido argumentista y guionista de una veintena de películas. La mitad de estos trabajos habían surgido de la relación y colaboración con Roberto Gavaldón, uno de los directores más interesantes de la época. Por si fuera poco, Revueltas era versado en teoría cinematográfica, en la tradición soviética iniciada por Pudovkin y Eisenstein. Sus reflexiones se enriquecieron, no sólo de su práctica como guionista, novelista y cuentista, sino también de su participación como secretario de la sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

⁹ Eliminar esta oración no fue un acto de represión. La decisión, probablemente, fue estilística. En el enunciado precedente Revueltas había tocado el mismo tema: “El cine nace del matrimonio entre la pintura y el drama, pero cuando crece descubre que no es un hijo aislado, que tiene una hermana melliza en la novela” (25).

¹⁰ Si bien las piezas que conforman el volumen datan de diferentes momentos y su público inicial fue diverso — conferencias impartidas en Bellas Artes, clases dictadas en el recién fundado CUET, un artículo para una enciclopedia—, todos los escritos fueron revisados y ordenados por el autor para su publicación conjunta.

¹¹ La especificidad mediática se percibe desde la primera oración: “El cinematográfico apenas necesitó de media centuria para encontrar sus propias leyes autónomas y convertirse en un modo específico de expresión artística” (17). Respecto al segundo principio, en el título de la obra se siente ya esa “euforia epistemológica” que, según Annette Michelson, caracterizó al cine en Europa y la Unión Soviética entre 1924 y 1930, y que prepondera, sobre todo, en las reflexiones tempranas de Revueltas: “El cine se ha vuelto una especie extraordinaria de órgano de percepción, de maravilloso espejo de la realidad (116)”. En ese sentido, si el final de la Primera guerra mundial, y el final de la Revolución rusa, supuso una reorganización de las industrias cinematográficas nacionales, que involucró a cineastas como Jean Epstein y Sergei Eisenstein en la legitimación de sus proyectos y que abrió la puerta a una serie de fascinantes prácticas y reflexiones, podemos suponer que una oportunidad similar se le presenta a Revueltas con la Revolución Cubana y, en menor medida,

el tiempo y el espacio para reclutar teólogos, filósofos, poetas, muralistas y fotógrafos que le ayudan a cantar las virtudes del montaje. Ellos demuestran que el acto creativo se caracteriza por la convivencia de opuestos, por transformar la cantidad en calidad, por volver visible lo invisible y por producir nuevas unidades donde el todo es más que la suma de las partes.

El contraste con el segundo capítulo es radical. “Problemas del guión cinematográfico” comienza con una oscura y enrevesada analogía del guión con la sastrería. Cuando define a la escritura cinematográfica, Revueltas desaparece el diálogo y la tensión con otras artes: “El guión cinematográfico ya es, en sí mismo, la aplicación del concepto, ya no necesita de una práctica que lo defina” (38), o “El guión cinematográfico se define por su objeto: la película y no admite ninguna otra definición” (38), o (en el siguiente capítulo) “El guión cinematográfico no es ni puede ser otra cosa diferente a la película y entre ambos existe una identidad absoluta, total, completa” (59). Así, en el único sitio donde el autor ofrece una definición puntual del guión encontramos al Revueltas más inflexible. Aquí no hay resquicios para la diferencia y la naturaleza híbrida de la escritura cinematográfica. El guión, nos dice, es la película.¹²

No es la única posición de Revueltas. En realidad, los siguientes textos oscilan entre la pureza y la contaminación, que se manifiestan en dos principios de composición: el montaje y la construcción dramática.¹³ El texto donde por primera vez aparece tal tensión es “La integración cinematográfica en el montaje a partir del fotograma”, la tercera de las clases dictadas en el CUEC. Revueltas escala de una discusión sobre el método de composición, a una teoría cinematográfica, hasta una teoría del conocimiento. Cuando alcanza tal extremo, de manera sorpresiva, vira hacia el

con la introducción de la actividad cinematográfico en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ese es el doble marco histórico al que responden la mayoría de los escritos reunidos en este volumen.

¹² En esta definiciones Revueltas se aleja incluso de Eisenstein, o por lo menos del Eisenstein de la “Forma del guión” [1929] (1988), quien no se cansa de mostrar su flexibilidad para concebir el guión, bajo diferentes metáforas: un cadáver de la morgue (con su número colgado del talón), una horma que mantiene la forma de la bota (antes de ser ocupada por el pie), una botella que guarda el líquido espumeante, o el registro boceteado de una explosión emocional. En la concepción de Revueltas tampoco hay lugar tampoco para el guión como *novela fílmica*, una que se escribe y se lee en diferentes lenguajes; se escribe en lenguaje literario y se lee en un lenguaje cinematográfico (134-5).

¹³ Si bien el montaje en sí mismo tiene una dimensión dramática, en el sentido que supone una confrontación entre tesis, antítesis y síntesis, su formulación es de carácter mucho más abstracto, por los menos, en manos de Revueltas. Lajos Egri logra una fusión más sugerente en *El arte de la escritura dramática*.

polo contrario y reconoce que hay otro principio de composición, la construcción dramática.

En este capítulo y en los siguientes, la impresión general, sin embargo, es que los teóricos del montaje que le dan alas para hablar del cine, lo encierran en un corsé a la hora de pensar el libreto.¹⁴ La especificidad cinematográfica, el celo epistemológico *atomista* y las leyes de la dialéctica se convierten en una camisa de fuerza.¹⁵ Por momentos, cuando se despoja de la aproximación *atomista*, Revueltas logra reconciliar ambos principios (el montaje y la construcción dramática) de manera versátil e iluminadora, a pesar del lenguaje abstracto y objetivo.¹⁶

Las reflexiones de Revueltas, en última instancia, tienden a cerrar las posibilidades de la escritura cinematográfica.¹⁷ En el único capítulo dedicado al guión se siente el avance decidido por un callejón sin salida. En vez de mostrar las enormes potencialidades que existe en el arte de la adapta-

¹⁴ Por supuesto, la práctica y teoría de los llamados teóricos soviéticos del montaje es múltiple, variada, en constante evolución. De ninguna manera puede reducirse a estas etiquetas. Incluso en el caso de Eisenstein, con quien Revueltas entabla el diálogo más intenso, hay que hablar de varios Eisenstein.

¹⁵ Lo denominó “atomismo” porque construye su teoría del conocimiento a partir de las sensaciones más simples. La epistemología en que se apoya resulta, por lo menos, discutible, ya que describe el proceso de conocimiento sólo en una dirección, como si las imágenes y los conceptos no organizaran nuestras percepciones, como si no tuvieran un poder formativo. Ernst Cassirer (1953) llama “sensacionalismo dogmático” a este tipo de aproximaciones, en la medida que limitan las “impresiones” a lo inmediatamente dado de las sensaciones simples. No reconoce que hay una actividad de la sensibilidad en sí misma (87).

¹⁶ Tal destreza se percibe en la articulación de la trama de *Romeo y Julieta* según las leyes de la dialéctica. En este párrafo presenciamos las maniobras de un acróbata al interior de una caja fuerte: “a) oposición de contrarios: el odio tradicional entre las familias de Montescos y Capuletos; b) coexistencia de los contrarios dentro de una misma unidad: amor de Romeo y Julieta; c) acumulación de cambios cuantitativos: acrecentamiento del amor entre Romeo y Julieta; d) transformación de estos cambios cuantitativos en cualitativos: casamiento en secreto de la pareja; e) negación de estos elementos: aparente muerte de Julieta y suicidio de Romeo, y f) negación de la negación que integra una unidad o síntesis nueva: reconciliación entre las familias de Montescos y Capuletos.” (73-74).

¹⁷ Quizá el momento en que Revueltas oscila hacia el segundo polo de manera más marcada es en “Cinedrama” (1967). Ahí describe la lógica de la película conforme a tres movimientos: 1) “un propósito de algo, un impulso que se dirige en un sentido determinado”, 2) “un contrapropósito, en oposición al primero” y 3) “un tercer propósito que niega los anteriores y provoca una síntesis diferente, una nueva etapa del movimiento individual y colectivo de la realidad” (142). Se refiere a la construcción dramática como “el encadenamiento lógico de los hechos, su acumulación (no quiere decir “muchos” hechos, sino concentración “explosiva” de los mismos para poder ascender a una etapa superior del drama), hasta llegar a la culminación y el desenlace [...]” (142).

ción, Revueltas parece desear, inconscientemente, clausurar el horizonte para los futuros practicantes.¹⁸ Esta situación obedece a una configuración desafortunada, sobre todo si leemos estas páginas buscando luces sobre el oficio del guionista. Revueltas encarna el principio y, también, el final de la “euforia epistemológica” en México; trabaja en un momento en que el formato enfatiza los elementos técnicos de la “puesta en cámara”, los cuales él refuerza con su teoría del conocimiento hasta extremos que resultan castrantes. Su identidad, además, no está enraizada en la escritura cinematográfica, sino en su actividad como escritor de novelas y, sobre todo, en ser un intelectual marxista. Desde esta última posición lo encontramos hablando en el *En el conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Por eso, las leyes del montaje, que son las leyes de la dialéctica y de la historia, convierten al cine en el nuevo astro en el firmamento de las artes. Desde este contexto, ¿puede ser el guión algo más que una actividad oscuramente asociada con la sastrería? ¿Qué implica explorar este tipo de escritura en la zona de contaminación con otras artes, sin ser cegado por el “desprecio sin escrúpulo” hacia el drama? Por esa ruta avanzarán las siguientes reflexiones.

II. Goded y la tradición aristotélica

La continuidad y la diferencia entre Jaime Goded y José Revueltas quedan asentadas desde el título *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico* (1970).¹⁹ Ambos autores comparten cierta aridez en el tratamiento, aunque las abstracciones de Goded recuerdan más a las de la sociología que a las de la filosofía. El tono de su libro es sobrio y sólo de manera excepcional ofrece ejemplos del cine. Las referencias a directores o a películas concretas se reducen a una mención a Lumière; mientras que la alusión

¹⁸ En la búsqueda de la especificidad cinemática, Revueltas analiza el primer párrafo de la novela de Albert Camus, *La mujer adúltera*, y lo traduce “literalmente” al lenguaje cinematográfico, convirtiendo cada frase en un plano, en un ejercicio asfixiante que se prolonga durante páginas y cuyo objetivo es demostrar que tal traducción pierde sentido. Algo similar le ocurre a Revueltas en el texto “Las categorías de la construcción dramática en el libreto de cine”. La lista de conceptos que escoge tiende a cerrar las posibilidades dramáticas del cine. En vez de hablar de protagonistas y antagonista, deseos y motivación, planteamiento y desarrollo de conflictos, se refiere a nociones que tienden hacia la abstracción: causalidad, ocasión, necesidad, posibilidad, probabilidad, singularidad, particularidad, circunstancialidad (90-2).

¹⁹ La continuidad a la que me refiero se siente particularmente en el título del capítulo de Revueltas, “Problemas del guión cinematográfico”.

a obras dramáticas o literarias no pasa de dos citas (ambas a Goethe). Quizá esta carencia se deriva de la teoría cinematográfica y la teoría estética que subyacen a su aproximación. El arte es visto como una ventana directa al mundo y no como un discurso o un diálogo con otros creadores. Si el “propósito central de la cinematografía es el de captar el movimiento de la realidad en forma auténtica” (62), para ¿qué habría detenerse en la convenciones, géneros y estrategias utilizadas por otros artistas? A pesar de estas carencias, y a pesar de que el autor no es un guionista, las reflexiones se caracterizan por abordar de manera clara los problemas que enfrenta un escritor cinematográfico, en tres áreas principales: la concepción del acto creativo, los fundamentos dramáticos del cine y las diferentes etapas en la escritura cinematográfica.

El autor insiste en la necesidad de entender el proceso creativo en términos de problemas y soluciones. El artista “busca problemas ocultos en cada situación, aun en aquellas aparentemente sin significado ni importancia” (16).²⁰ Goded se aleja, así, del paradigma romántico que seguirá dominando a practicantes-teóricos posteriores como a Beatriz Novaro. Para él la intuición no es el resultado de la inspiración o del flujo inconsciente, sino el fruto de años de experiencia, observación y práctica.²¹

A diferencia de Revueltas, Goded plantea de manera unívoca que la tarea fundamental del guionista es “procurar [...] la expresión del conflicto dramático” (23). Identifica una dimensión ética y política en esa tarea, ya que se trata de la “búsqueda de respuestas a cómo vivir, cómo actuar, cómo avanzar en tales condiciones concretas” (23). Quizá en toda la historia de las reflexiones sobre la escritura cinematográfica en México no hay páginas que se acerquen tanto a la *Poética* de Aristóteles. Goded no sólo pone énfasis en la acción, en la importancia que los personajes tengan metas y objetivos, sino que insiste en una sola acción: “el encadenamiento, sucesión, oposición y enfrentamiento de acciones constituye finalmente una sola acción, una historia única” (73).

En esa misma veta, supedita el personaje a la acción: “El núcleo del carácter está constituido precisamente por las metas, las tareas que se han planteado y el camino que ha elegido para realizarlas.” (64). Recono-

²⁰ Goded va más allá: “Un problema artístico es siempre una contradicción, un antagonismo; entre lo que es y lo que debería ser” (19). Como el científico, el artista debe ir más allá del planteamiento nebuloso de los problemas; a diferencia de éste, lo mueve una lógica que se aproxima al juego y al azar (20).

²¹ Compara al artista con el mecánico que sólo con escuchar sabe qué motor es y cuál es el problema; también con el médico que, a partir de un simple vistazo al paciente, es capaz de diagnosticar con precisión su estado de salud (66).

ce que la formulación de una acción es uno de los problemas más complicados que enfrenta el guionista. Se distancia, sin embargo, de la noción de magnitud de Aristóteles. La acción no tiene que ser grandiosa ni extraordinaria, el acontecer común y corriente puede ofrecer la materia más apasionante (29). Relaciona la acción con el ritmo de la película, el cual es “dictado no sólo por la duración de las escenas sino por las acciones internas” (79).²²

A la hora de definir la naturaleza del guión, Goded se permite variaciones. Por momentos combina la importancia del drama con la del plan: “El guión cinematográfico no es sino el plan a seguir para la elaboración del drama cinematográfico, el plan general de la representación” (21). En otros momentos, y a diferencia de Revueltas, se permite analogías: “Podría compararse a la partitura de una ópera, deben señalarse y especificarse todos los elementos que constituyen la base de la estructura general del filme, tanto en su aspecto óptico como sonoro” (91). Y, también, se aproxima a la definición de “hierro” de Revueltas: el guión es “el filme terminado en papel”, “narrado en lenguaje cinematográfico” (92-3).

Quizá la mayor aportación de Goded es la claridad con que concibe la progresión de documentos que dan cuenta del proceso de composición, “la división del trabajo en una serie de fases o etapas graduales y consecutivas” (87). Se trata de una pluralidad de formas de escritura cinematográfica que hacen evidente, como sugeriría años después Claudia Sternberg (1997), que estamos ante una “escritura en flujo”. Al delinear estas formas de escritura, Goded pone de relieve los elementos narrativos y dramáticos, así como su expansión gradual por los diferentes formatos: el bosquejo de la idea, la sinopsis, el cuento cinematográfico, el guión literario y el guión técnico. De manera tangencial, el texto ofrece constancia del formato que prevalecía en la escritura: “El guión literario se redacta dividiendo la página en dos partes [...] la parte izquierda para todo aquello relacionado con la imagen y la parte derecha para todo lo relacionado con el sonido” (92). Reconoce, sin embargo, la ruta alterna: “algunos guionistas prefieren escribir el guión literario en forma de relato, sin especificaciones técnicas

²² Goded enriquece la dimensión dramática, a través de múltiples maneras de concebir el conflicto: “[...] el choque entre dos fuerzas antagónicas, dos campos, dos opiniones, dos mundos, dos concepciones de la vida, dos ideales” (36). El conflicto supone al ser humano en contradicción consigo mismo, con su familia, con su trabajo, con los otros hombres, con la sociedad (41-2). Recomienda construir la escenas en torno de los sentimientos de los personajes: “lo que quieren, lo que esperan y lo que temen” (50).

complicadas y sin esta división [...] dejando un amplio margen para la elaboración del guión técnico” (92).

III. Marco Julio Linares: la invención del guionista

El guión. Elementos, formatos y estructuras (1983) es un texto inaugural en muchos sentidos. Puede catalogarse como el primer manual escrito por un mexicano sobre este tema; el primero en incluir especificaciones sobre el formato; el primero en reconocer el problema en la educación profesional y plantearse como objetivo explícito “orientar y preparar” a los guionistas (9). Es el primero, también, en ver el guión como un vehículo capaz de recorrer diferentes medios de comunicación (cine, televisión, radio), y el primero en incorporar un glosario, ejemplos de guiones, argumentos y sinopsis.

Por si fuera poco, dentro de los libros sobre escritura cinematográfica, el texto de Linares incluye, por primera vez, la palabra “guionista”. No resulta extraño que dicha identidad profesional emerja en el contexto de las licenciaturas en Comunicación, a las que hace referencia el autor en la introducción de 1983, y sólo sea hasta la edición de 2002 que se agregue un párrafo referente a las escuelas de cine. Pareciera que la escritura cinematográfica, bajo la forma de una “profesión”, hubiera permeado de manera lenta y vacilante el campo del cine. Tampoco sorprende que el texto sea fruto de una especialización en la Universidad de Chapel Hill en Carolina del Norte, precisamente en los años que comienza la fiebre de los manuales de guión en Estados Unidos.

Más allá del contenido, resulta sintomático el método que utiliza el autor para articular esta práctica. Se trata de una especie de “taxonomía rudimentaria”. Los capítulos se construyen a partir de definiciones y tipologías como si se tratara de un tabla periódica. Esta fiebre taxonómica incluirá, en la reedición del 2002, un apartado sobre géneros cinematográficos, el primero dentro de la serie de textos que constituyen esta tradición. Si bien en la edición de 1983 se incluyen ya ejemplos de sinopsis, argumentos y guiones, estos son definidos de manera parca y ambigua. Para el 2002 estas descripciones son reemplazadas por un diagrama de flujo. El autor oscila, así, entre la rigidez de las definiciones y la simplicidad engañosa del esquema.²³

²³ El manual de Linares carece de la exploración teórica de Revueltas en torno a la naturaleza del cine. De manera similar, las formulaciones de la acción pasan por alto el vínculo con los problemas de la vida que encontramos en Goded y se contraen en una arti-

Los capítulos abordan el guión en diferentes medios (cine, radio, televisión, historietas) y son complementados por un capítulo final, titulado “Estructura dramática”. En estas páginas Linares entiende el “drama” como “un fuente inagotable” de aprendizaje. Despliega una larga lista de nociones narrativas y dramáticas, utilizadas en el oficio del guionista: tramas, subtramas, trayectorias de personajes, protagonistas, antagonistas, personajes secundarios e incidentales. Al mismo tiempo, ofrece algunas pautas para la construcción de conflictos, personajes, diálogos y la progresión narrativa. Son páginas que exhiben de nuevo la dificultad para articular los elementos de la práctica, ya sea por la desconexión o por el exceso de determinaciones. Así sucede en la sección sobre los estilos, donde el uso de tipos alcanza el paroxismo. El autor responde a la “fuente inagotable” de la literatura dramática multiplicando las redes lógicas. El resultado es predecible: la fuente se escurre entre las tipologías y las definiciones.²⁴

En escritos posteriores el discurso se vuelve más lúcido. En su breve ensayo, publicado como parte del libro *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* (1990), Linares define al guión como el “embrión” de la película. En consonancia con esta imagen nos dice que “si el cine es la reunión de todas las artes, la literatura aparece en el inicio de cualquier proyecto cinematográfico” (89). Entiende que la especificidad cinemática radica en “tomar la estructura dramática y redimensionarla al multiplicar la posibilidad teatral de la acción, el espacio y el tiempo” (89). Al mismo tiempo, reconoce que las formas de guión dependen de los modos de producción. Así el guión de Hollywood técnico se fue abandonando con el surgimiento del cine de autor, donde se precisa sólo de manera sencilla situaciones, escenas y parlamentos (90).

El discurso de Linares dará un vuelco final en el pequeño ensayo publicado en *Antes de la película* (2012). Uno puede sentir la trayectoria que comienza en 1983 con la “casi inexistencia del oficio” (2012: 36) y la “carencia de buenos guionistas” (1983: 9), sigue en 2002 con la naturaleza incipiente de las materias dedicadas al guionismo (xvii), hasta alcanzar en 2012 el lugar central que “merece en escuelas de cine y carreras de comunicación” (36). Junto a la consolidación del oficio, hay un cambio en el

culación que tiene un resabio neoclásico, donde la unidad de acción se vincula a la unidad de tiempo, espacio y estilo (225).

²⁴ Como ejemplo se puede citar la siguiente definición: “REALISMO POÉTICO: La palabra es la esencia singular, única” (229). Una pérdida similar de sentido, incluso de confusión lógica, ocurre cuando habla del planteamiento, desarrollo y desenlace, e intenta subdividir la progresión dramática (232).

tono y en el tipo de discurso. Si bien diez años antes, en la introducción al manual (2002), Linares había incluido un párrafo para abordar el “boom de computadoras y softwares”, describiendo sus capacidades, pero cortando la reflexión antes de consignar que la automatización volvía superflua algunas partes de su manual, en 2012 afirma que escribir un guión “no depende de un formato ni de tener una idea y meterla en una fórmula. Las recetas rápidas y fáciles no funcionan para una labor tan profunda y detallada” (35). De la misma manera, el diagrama de flujo que despliega en el 2002 se transforma en un discurso heroico-dramático, donde el escritor enfrenta riesgos y abismos en el reto de llevar al espectador “por un viaje de 90 a 120 minutos”, una travesía emocional después de la cual “nada volverá hacer igual” (37).²⁵ Éste es un cambio radical. Para comprenderlo hay que regresar a las transformaciones que vive el discurso en torno a la escritura cinematográfica en la última década del siglo xx y los primeros años del siglo xxi.

IV. El coloquio del CUEC: las dimensiones literarias del guión

Si en 1965 José Revueltas había dedicado un párrafo a negar la posibilidad de que el libreto cinematográfico fuera un género literario, en 1990 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos convoca a un coloquio en torno a esta cuestión (que después se convertiría en un libro). En su participación Reyes Bercini intenta sintetizar el debate refiriéndose a dos tradiciones. La primera, encabezada por Revueltas, niega “la calidad literaria” y la segunda, representada por Bela Balázs, lo reconoce como una forma artística literaria, propia e independiente (93). En el coloquio hay quienes se inclinan por el linaje de Revueltas y repiten sus motivos.²⁶ Tomás Pérez Turrent, por ejemplo, rechaza que sea una obra literaria porque no tiene autonomía, sus diálogos no son literarios y no hay un público lec-

²⁵ Linares sugiere una ruta para enfrentar el reto: “Quizá lo más importante es tener claro el principio y el final de la trama para poder empezar a entretener los hilos narrativos hasta enredarlos de tal forma que el espectador piense que es imposible desenredarlos. Una vez que el escritor ha convencido al espectador de que “no hay salida” (y sólo entonces) se iniciaría el camino hacia el desenlace de la historia, sorprendiendo al otro con revelaciones e informaciones verosímiles” (2012: 37).

²⁶ Revueltas no considera al guión un género literario. Si bien reconoce las similitudes con los textos dramáticos y el hecho de que algunos guiones se publiquen, explica que el guión no es autónomo ni independiente. Si lo fuera, no sería necesario imprimirlo en celuloide (2014: 38).

tor o, si lo hay, es muy especializado, una “lectura para iniciados” (99-100). En la misma veta, Luis Arturo Ríos afirma, de manera poco convincente, que el guión es manipulable y el resto de la literatura no.

Lo fascinante de la segunda vertiente, no es la afirmación del valor literario, sino las correspondencias que se traza con otros géneros. Mitl Valdez expone la diversidad de posibilidades mientras explica que “en los últimos años algunos críticos claman por la disolución de los personajes en el cine y resurge la discusión de si es o debe ser un arte fílmico-dramático, fílmico-narrativo, fílmico-poético o, bien fílmico absoluto” (136).²⁷ En su elaboración emerge un nuevo componente. Si Goded y Linares habían enfatizado la cercanía con la literatura dramática, ahora el componente narrativo se agrega para formar un binomio. Valdez habla de la “tendencia dramática-narrativa” y se pregunta, “¿hasta qué punto la expresión dramática no contiene lo narrativo y hasta qué punto la expresión narrativa no contiene lo dramático?” (137). Algo similar encontramos en Joaquín-Armando Chacón cuando afirma que las reglas del guión provienen de la novela corta y del teatro moderno (114).²⁸ Ramón Obón ofrece otra variante de este binomio cuando sugiere que se requieren dos competencias, a veces reunidas en una sola persona: el argumentista y el autor cinematográfico (124). Juan Tovar precisa que el guión tiene algo del cuento y algo del drama, sin embargo “opera según una función que no encuentra en estos parientes: las imágenes en movimiento, la película que anticipa” (85).

En un debate más amplio sobre la naturaleza de la escritura cinematográfica, la posición de Tovar es relevante porque se opone a las dos vertientes de “purismo” que encontramos en Revueltas y en el primer Linares. Tovar rechaza la afirmación de la especificidad del cine que pierde de vista que las artes se “entrecruzan, se contaminan, se fecundan mutuamente” (84) y, a diferencia de Linares, no entiende el drama como una cuestión de estructuras o elementos, sino como una manera de entablar una relación

²⁷ Para Mitl Valdez el contexto histórico en que ocurre este debate supone tanto el fin de la etapa (1915-1955) durante la cual los cineastas y los teóricos se ocuparon de establecer la especificidad de la expresión fílmica y, también el final del auge de la Nouvelle Vague, cuando cineastas incorporaron en el cine elementos literarios antes considerados anticinematográficos (136).

²⁸ Chacón señala uno de los rasgos del paradigma romántico: “la molestia del guionista ante las reglas y ante la disciplina”. Insiste en la importancia de atrapar al espectador, exponer el tema y los personajes en los primeros minutos. Es uno de los primeros autores en enfatizar la consciencia del género: “una historia tiene una forma precisa, pertenece a un género, que seguramente tiene su origen en la literatura” (114). El guionista “debe encontrar su género apropiado, con sus reglas propias, teorías, posibilidades de apertura y sus rompimientos de renovación” (114).

con nuestras emociones.²⁹ Una escritura cinematográfica que no busca la verdad emotiva (esa “oscura raíz” de las artes) produce películas que se marchitan, como ramas truncadas (86). En última instancia, Tovar defiende el placer y rechaza los puritanismos técnicos e ideológicos porque suponen una evasión de la emotividad. En Beatriz Novaro esta línea de reflexión se conjuga con otra de las intervenciones en el coloquio, la de José Ramón Enríquez, quien vislumbra al guionista como un poeta que se enfrenta a la cuestión dionisiaca del fondo y de la forma. Enríquez afirma que el guión debe ser una disciplina literaria, no como la entendemos hoy, sino como será en el futuro (119).

V. Beatriz Novaro: bajo el signo de Dionisos

Los libros de Beatriz Novaro aportan una nueva vitalidad a las reflexiones sobre la escritura cinematográfica en México. Su aproximación resiste el discurso dominante de los manuales estadounidenses, a partir de explorar la veta emocional y defender los valores de autenticidad, individualidad, espontaneidad y cercanía a la vida, propios de un paradigma romántico. Su poética alcanza su sentido más peculiar y sobresaliente cuando convierte a Dionisos en la divinidad tutelar de este tipo de escritura.

Novaro profundiza la búsqueda de la verdad emocional, propuesta por Tovar. Si algo no te mueve a nivel personal, les dice a los futuros guionistas, es mejor no escribirlo. En su libro *Reescribir el guión cinematográfico* (2003) propone una búsqueda en tres dimensiones (la historia, el drama y la película), bajo el común denominador de la indagación emocional. En vez de concentrarse en la acción y la trama, articula la escritura en torno al tiempo emocional, el tono y la unidad de impresión. Asocia el “desarrollo emocional” con encontrar el drama profundo que involucra la metamorfosis del protagonista. Son estas tribulaciones lo que deben marcar la estructura.³⁰

²⁹ Tovar ridiculiza esta posición: “No se trata de contar una historia, ni de crear personajes, ni plantear un tema ni, en términos generales, de hacer nada que igualmente podría hacerse en el drama o en la narrativa, sino lograr un discurso esencial, puro, incontaminado. No hay dimensión literaria que valga cuando de filmes se trata —salvo las odas de los críticos” (84).

³⁰ En vez del “lenguaje casi matemático” de los manuales estadounidenses, la arquitectura de la historia debe ser una “estructura flexible al servicio del movimiento del alma humana” (72).

Si Goded formula el proceso creativo como el planteamiento de problemas y la búsqueda de soluciones, Novaro lo vislumbra de manera menos racional. Su poética se entrega al accidente, aboga por la transformación del autor en el personaje y por los partos —casi— involuntarios. En otras palabras, abre un campo para la receptividad. Se trata de aceptar lo impreciso y conducirlo hacia lo distintivo. Convivir con imágenes inexplicables como las cuatro manchas blancas sobre el fondo rojo que asaltaban a Bergman y que fueron evolucionando hasta convertirse en la historia de tres hermanas que se enfrentan a la enfermedad terminal de una de ellas en *Gritos y susurros* (2013: 13). O toparse con esas metáforas “firmes como rocas” de Paul Schrader y concebir la historia como una expansión en espiral, a partir, en su caso, de ese “ataúd chillón flotando en las cloacas de Nueva York”, el taxi como una caja de hierro con un hombre encerrado en su interior (2013: 11).

Uno de los mayores peligros en el proceso de reescritura es perder la frescura y la espontaneidad. Novaro insiste en que la vida debe “entrometerse” en la creación (2009: 2). Para ello es fundamental conocer de lo que se escribe, pero no se trata de una investigación de hemeroteca, sino de ir a los lugares, a las gentes y transformarse en el otro (2009: 31). Una manera de revitalizar los sucesos es colocar a los personajes en situaciones inesperadas, fuera de la lógica de la trama. De manera similar, escribir diálogos, fuera de la secuencia, permite encontrar la voz singular de los personajes (2003: 67).

Espontaneidad, búsqueda emocional y receptividad conforman una poética del guión que encuentra su cauce natural en el impulso dionisiaco. Es una vía que no puede recorrerse con la razón, ya que necesita de ese elemento inesperado que sólo se encuentra en el diálogo, en la improvisación, en las reacciones imprevistas que hallamos en las encrucijadas de la vida y en las acciones que nos descubren como otros (2013: 20).

Guiada por el principio dionisiaco, Novaro aviva la concepción de la escritura cinematográfica. Si *Revueltas* aprisiona el guión en la identidad absoluta con la película y borra toda huella de contaminación, Novaro convierte esa zona fronteriza en el corazón de su poética. En ese espacio la escritura se imanta de ambigüedad; se vuelve invisible, traicionera y suicida. Debe pasar desapercibida, cuidarse de los espejismos de las palabras, ser sensible a las distintas densidades que toman en el papel y en la pantalla (2003: 11-12). Es un tipo de notación que ocurre en la zona de roces de los lenguajes, epicentro de los estremecimientos, propios de la poesía, y que convive con el misterio (2013: 3).

La identidad de ese guionista “inventado” por Linares se fragmenta y se multiplica bajo la concepción dionisiaca de Novaro. No sólo se tratan del argumentista y el escritor cinematográfico que, a veces, conviven en la misma persona. El guionista de Novaro necesita la nariz del periodista, la visión del poeta, el oído del dramaturgo, la gestualidad del narrador oral, la economía del escritor y el cálculo del arquitecto. Necesita escribir, no con la cabeza, sino con el cuerpo, o más bien, con la mano, como sugiere Wittgenstein (2013: 26). Escribir contra lo que se cree que se sabe. Escribir a partir de uno, reconociendo que uno es un delirio de personas.³¹

VI. Gerardo de la Torre: el guión como una campo disciplinario

Si en la década de los ochenta Gerardo de la Torre había concebido el guión como una “materia prima” o una obra cinematográfica en “embrión”, a principios del nuevo siglo estima que “cabalga con derecho propio en el ámbito de la creación”.³² No sólo se trata de autonomía, el discurso sobre la escritura cinematográfica alcanza en *El guión: modelo para armar* (2003) una nueva claridad y estabilidad, como si estuviéramos en el ojo del huracán o, como si hubiera acumulado suficiente masa crítica para la constitución de un campo disciplinario. De la Torre alcanza tal posición a través de una serie de movimientos: acota el espíritu romántico, vuelve a la tradición aristotélica, afianza sus pies en el binomio narrativo-dramático y establece un diálogo más cercano con la tradición hollywoodense.

En el umbral de su libro, De la Torre reconoce y aísla el turbulento espíritu dionisiaco que agita y, muchas veces, desborda las reflexiones de Beatriz Novaro: “Toda creación es inesperada. Por tanto, es obligatorio desobedecer y aun contrariar las normas”, nos dice en el epígrafe.³³ Lo

³¹ Novaro recurre a Canetti, Musil y Borges para explorar la multiplicidad de nuestra identidad. Más adelante, cita la idea de George Steiner de que “los personajes son, acaso, esas porciones de sombras o vitalidad independiente dentro de la psique que el poeta no puede integrar a su propia persona. Son cánceres de la imaginación” (2013: 35).

³² La evolución en la manera de definir el guión se vuelve visible en los prólogos que De la Torre escribe para el libro de Marco Julio Linares. En 1983 afirma que el guión “es una obra cinematográfica en embrión” (5) y que “por muy acabado que el guión esté, no deja de ser material prima” (5). Mientras que en el 2002 reconoce que es “una obra viva, capaz de poner en movimiento diversas voluntades creadoras”, “cabalga con derecho propio en el ámbito de la creación” y “es una propuesta ética y estética elegida entre muchas” (2002: xiii).

³³ En el prólogo al libro de Marco Julio Linares había reconocido y, al mismo tiempo, acotado el lugar de estos elementos: “Si bien el manual no proporciona —no hay tratado que logre aportarlas— la inventiva, la imaginación, la sensibilidad, armas primordiales del

que propone es una ruta para la formación de guionistas, un método, que ha demostrado “sobrada eficacia en la elaboración del guiones”, aunque vuelve advertir que nadie “puede enseñarle a escribir a nadie —quien afirme lo contrario es un farsante” (7). En otras palabras, junto al espíritu dionisiaco, el autor acota la aversión a la técnica y a los procedimientos; incluso ofrece como ejemplos de sinopsis, argumento y guión, un capítulo de una serie de televisión, desdibujando la separación entre cine y televisión, arte y entretenimiento, tan importante para la veta romántica.

El guión: modelo para armar, además, planta sus pies en el binomio narrativo-dramático que desde principios de la década de los noventa había cobrado fuerza entre los guionistas.³⁴ A partir de este nuevo consenso, De la Torre delinea con sencillez las responsabilidades del guionistas —la historia, los personajes, el conflicto y la estructura— al mismo tiempo que sugiere criterios de evaluación: una historia “capaz de impresionar (estremecer, irritar, inquietar, conmover) a los espectadores” (12); un conflicto sólido donde los personajes “contribuyan a que se cumpla el objetivo o bien intenten impedir que se alcance” (6); una estructura coherente, mas no ordinaria, que invente una manera o un estilo de contar la historia; personajes “complejos y a la vez verosímiles, convincentes, que expresen su intrincada y ambigua naturaleza principalmente mediante lo que hacen y lo que dicen” (6-7).

La claridad y estabilidad se perciben, también, en el regreso a la tradición aristotélica. De la Torre establece en el centro de su poética a la acción y articula con claridad la red de conceptos que giran en torno a esta noción: objetivo, motivación, intención, contra-intención, obstáculo, y dificultad (28).³⁵ A partir de este centro de gravitación, concibe (muy cerca de Jaime Goded) el proceso de elaboración, a través de la expansión

escritor, desbroza, mediante el análisis y la presentación de modelos, las rutas de aproximación hacia tales aptitudes” (2002: xiv).

³⁴ De acuerdo con estos principios, el problema que enfrenta el guionista es cómo contar la historia. Por eso De la Torre apoya una formación en las disciplinas literarias: “No creo en la preparación de guionistas químicamente puros; ajenos a la incursión en otras esferas de la escritura. Las capacidades creativas del guionista deben sustentarse en una buena formación en las diversas disciplinas literarias y en el compromiso con las palabras. [...] Es él quien debe dominar el manejo de las estructuras narrativas, las situaciones dramáticas, el difícil empleo de las palabras” (2003: 6-7).

³⁵ Define al guión de ficción de acuerdo con la primacía de la acción: “un personaje o unos personajes, movidos por determinado propósito, para alcanzar su objetivo tienen que enfrentar y superar obstáculos de diversa índole.” (5). Acción y conflicto aparecen entrelazados: “En la ficción, la sustancia de la acción dramática reside en el conflicto, en este querer ser o hacer a contrapelo de ciertas vicisitudes hostiles, adversas, ominosas” (5).

y contracción de los elementos narrativos y dramáticos, pautada por los diferentes formatos: el asunto, la sinopsis, el argumento, la escaleta y el guión.³⁶ Resulta sintomático que la descripción de estos “formatos” (o “herramientas”) coincida con los requerimientos institucionales que estableció el IMCINE durante esos años para los programas de apoyo a la escritura cinematográfica.³⁷

Por último, De la Torre establece un diálogo más íntimo con la tradición dominante hollywoodense y con los manuales estadounidenses, cuyo lenguaje contribuye a empoderar a los guionistas.³⁸ Ese diálogo se siente en los análisis más concienzudos de los elementos narrativos y dramáticos de películas como *Luces de la ciudad*, *Casablanca*, *El mago de Oz*, *Lawrence de Arabia*, *Más corazón que odio*, *El cartero llama dos veces*, *Tiburón* y *El club de la pelea*. El autor consigue, así, convocar y conjugar las fuerzas centrípetas del discurso del guión. Las fuerzas centrífugas seguirán presentes, no sólo en el discurso de Beatriz Novaro, sino en la pluralidad de voces que Ana Cruz reunirá en *Antes de la película* (2012). Pero tal riqueza merece un tratamiento aparte.

Si bien el propósito de estas páginas ha sido marcar los cambios y evoluciones en el discurso sobre el guión en México, me gustaría anotar, para terminar, que dichas manifestaciones reflejan, por lo menos de manera parcial, la base económica e institucional que se expandió en torno al cambio de siglo. Durante la década de los noventa se triplicaron las publicaciones de guiones mexicanos y en la primera década del siglo XXI se incrementaron los talleres, laboratorios y cursos de escritura de guiones, dentro y fuera de universidades. Al mismo tiempo se crearon estímulos económicos como el “Apoyo a Escritura de Guión” del IMCINE, y escritores, como Guillermo Arriaga, alcanzaron el estatus de “estrella”, antes sólo concedido a directores y actrices. De manera paralela, se multiplicaron los

³⁶ El asunto “es la expresión mínima —pero cabal y rigurosa— de una idea argumental [...] la anécdota central pura y desnuda. [...] El valor del asunto, pues, radica en esta función de faro guía. En consecuencia, exige sobre todo precisión y brevedad”. Si el asunto nos dice “qué es lo que va a ocurrir; el cómo y el por qué se expresan en el argumento, se organizan en la escaleta y se detallan en el guión” (22).

³⁷ Lo que llama De la Torre “asunto” coincide con la sinopsis corta del IMCINE. Tanto la institución como el autor establecen que la sinopsis (“sinopsis larga” en el caso del IMCINE) debe tener entre dos y tres páginas y el argumento más de diez.

³⁸ Los autores de manuales más mencionados, en realidad, provienen tanto de la tradición estadounidense como de la europea: Eugene Vale, Lajos Egri, David Mamet, Syd Field, John Howard Lawson y Jean-Claude Carrière.

canales de televisión y las pantallas de cine, ofreciendo nuevas posibilidades para quienes deseaban escribir para estos medios.³⁹

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. Barcelona: Gredos, 1974.

BOURDIEU, PIERRE. *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Barcelona: Prometeo Editorial, 2012.

CASAS, ARMANDO (ed). *Guión cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

CASSIRER, ERNST. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Vol. I: Language. New Haven: Yale University Press, 1953.

CRISP, COLIN. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

CRUZ, ANA. *Antes de la película: conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*. México: Arte e Imagen, 2012.

EGRI, LAJOS. *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

EISENSTEIN, SERGEI. *Selected Works*. V. 1. *Writings, 1924-1932*. London: BFI Publishing, 1988.

FIELD, SYD. *Screenplay*. New York: Delacorte, 1982.

GODED, JAIME. *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

LINARES, MARCO JULIO. *El guión: elementos, formatos y estructuras*. México: Pearson, 2002.

³⁹ La transformación en la manera de pensar la escritura cinematográfica respondió también a otros factores. La creciente producción de películas mexicanas a principios del nuevo siglo; la globalización que aceleró el intercambio de experiencias sobre el oficio; el giro narrativo que se dio a nivel de formación en diversas disciplinas en las humanidades, y la democratización del país que fue erosionando la cultura autoritaria, abrió debates y cuestionamientos. Sánchez Prado (2014) da cuenta de las transformaciones que ocurrieron durante este periodo en el cine mexicano.

- LOPEZ, ANA MARÍA. “Facing up to Hollywood”, en *Reinventing Film Studies*. Christine Gledhill and Linda Williams (coords.). London: Bloomsbury, 2000. 419-437.
- MARAS, STEVEN. *Screenwriting: History, Theory and Practice*. Sydney. Wallflower Press, 2009.
- MICHELSON, ANNETTE. *On the Wings of Hypothesis: Collected Writings on Soviet Cinema*. Massachusetts: MIT Press, 2020.
- NOBLE, ANDREA. *Mexican National Cinema*. London: Routledge, 2005.
- NORMAN, MARC. *What happens next: A History of American Screenwriting*. New York: Crown Archetype, 2008.
- NOVARO, BEATRIZ. *Re-escribir el guión cinematográfico*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, 2003.
- NOVARO, BEATRIZ. “El proceso de escritura: los guionistas cuentan”, en *Segundo Encuentro Nacional de Guionistas Colombianos*. Bogotá, 2009. Disponible en: <<https://www.yumpu.com/es/document/read/14245613/el-proceso-de-escritura-los-guionistas-cuentan>> [8 de junio de 2021].
- NOVARO, BEATRIZ. *El roce de los lenguajes*. Manuscrito no publicado, proporcionado por la autora, 2013.
- PETIT DE MURAT, ULYSES. *El guión cinematográfico: técnica e historia*. México: Alameda, 1954.
- PRICE, STEVEN. *A History of the Screenplay*. New York: Springer, 2013.
- REVUELTAS, JOSÉ. “El conocimiento cinematográfico y sus problemas”, en *Obra Reunida 5* [1965]. México: Ediciones Era, 2014.
- RICOEUR, PAUL. *La metáfora viva*. Barcelona: Ediciones Trotta, 2001.
- Rocco, Alessandro. “El guión cinematográfico en la historia literaria mexicana (1940-1968)”, en *Auge y declive del nacionalismo: la cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1968)*. *Historia de las literaturas en México. Siglos xx y xxi*. A. Vital Díaz y A. de Teresa Ochoa (coords.). México: UNAM, 2019. 343-363.
- PRADO, IGNACIO SÁNCHEZ. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.

- SCHWARZ, ALEXANDER. *Der geschriebene Film: Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. Munich: Diskurs Film, 1994.
- STEMPEL, TOM. *Framework: A History of Screenwriting in the American film*. New York: Syracuse University Press, 2000.
- STERNBERG, CLAUDIA. *Written for the Screen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- TAYLOR, CHARLES. “To Follow a Rule”, en *Bourdieu: Critical Perspectives* 6. 1993: 45-60.
- TORRE, GERARDO DE LA. *El guión: modelo para armar*. México: Sogem, 2003.
- TOVAR, JUAN (ed.). *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

DIEGO SHEINBAUM LERNER

Doctor en Literatura Comparada e investigador del Centro de Poética de la UNAM. Sus líneas de investigación son: 1) La tradición reflexiva y paródica en la literatura y en el cine; 2) Poéticas del guión cinematográfico. Ha impartido cursos sobre literatura, cine y televisión en la Facultad de Filosofía y Letras y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, la Universidad Iberoamericana, el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Museo Memoria y Tolerancia. Ha sido guionista de National Geographic y la Maroma Producciones. En 2017 apareció su libro *Kafka, Defoe y Dostoievski en la escritura de J. M Coetzee* y en el 2021 *Poéticas en torno a Slaughterhouse-Five*.