



**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Aragón**

**Guionistas mexicanas.
Un mundo inadvertido.
Reportaje.**

**Tesis que para obtener el título de Licenciado en
Comunicación y Periodismo presenta el alumno
Omar García Villegas.**

México, DF, abril de 2005.



m343633

Agradezco el apoyo
sustancial de mi familia,
mis amigos, mis compañeros
de carrera y todos mis maestros,
especialmente de la profesora
Martha Patricia.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e Impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Omar García Villegas

FECHA: 27 / abril / 2005

FIRMA: 

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

4

I. PROTAGONIZAN GUIONISTAS UNA HISTORIA TRAS REFLECTORES

7

II. EXPLORAN ESCRITORAS DE CINE UN UNIVERSO TEMÁTICO DIVERSO

43

III. APLICAN GUIONISTAS UNA AMPLIA VARIEDAD DE MÉTODOS DE CREACIÓN

54

IV. CONTINÚAN GUIONISTAS CREANDO UNA HISTORIA PROPIA

75

V. PELÍCULAS NACIDAS DE LA IMAGINACIÓN FEMENINA

78

GUIONISTAS MEXICANAS UN MUNDO INADVERTIDO

Si entre el bullicio de los actuales complejos cinematográficos, o afuera de las modestas salas de cine de las pequeñas comunidades del país, se eligiera al azar a una persona para preguntarle quién es el guionista de la cinta que hace unos minutos vio con especial atención, seguramente no sabría responder.

Quizás recordaría el nombre del director o, con mayor certeza, el de los protagonistas. Pero el guionista, a pesar de que su nombre aparece en los créditos iniciales y en los grandes carteles promocionales, y que su labor fue fundamental en la realización del filme, pasa inadvertido ante el espectador.

Esta situación se aplica por igual a las mujeres guionistas. Y este reportaje pretende sacar a la luz el trabajo de las guionistas en el cine mexicano. También dar a conocer el contexto en el que ellas han trabajado, la complejidad de su labor, cómo algunas de ellas han abordado su obra y qué tópicos les han interesado como creadoras.

Para alcanzar los objetivos anteriores se consultaron diversas fuentes de información: documentos, guiones, bases de datos en línea, periódicos, revistas, libros, entrevistas, entre otras.

El reportaje comienza con un capítulo denominado “Protagonizan guionistas mexicanas una historia tras reflectores”, que nombra a las mujeres que han trabajado en la historia del cine mexicano: se dan a conocer detalles biográficos, se destacan sus obras representativas y ellas mismas relatan experiencias; además se plantean las dificultades que las primeras guionistas enfrentaron para ejercer su profesión en una industria “machista”. La cantidad de detalles sobre la obra y vida de

cada una dependió únicamente de la cantidad de información accesible. Sobre algunas existen muchos datos, sobre otras no. Aquí se presenta el mayor número de pormenores posible.

El siguiente capítulo, llamado “Exploran escritoras de cine un universo temático diverso”, evidencia que los tópicos que han abordado las autoras de cine tienen como característica la variedad. Es cierto que existen autoras que han abordado temas considerados “femeninos”, y desde una perspectiva feminista, pero esto más bien responde a intereses personales o etapas definidas por la necesidad de denunciar las problemáticas que enfrentan las mujeres; problemáticas que finalmente afectan o impactan a las autoras. También hay que destacar que erróneamente se suele asociar al cine hecho por mujeres como cine de y para mujeres. Pero en realidad, como se ha dicho, el espectro temático es variado. Así, vemos que los guiones escritos por mujeres abordan desde situaciones como el aborto, la violencia familiar o las tradiciones que limitan la libertad femenina, hasta “rollos” adolescentes, historias de niños y hombres, el entorno urbano, hechos históricos. En este reportaje el lector descubrirá ese mundo creativo fascinante que ha permanecido en las sombras. La intención al evidenciarlo es que se aprecie la herencia creativa de las guionistas, que, por supuesto, integra obras extraordinarias y otras no tanto. Este trabajo muestra todas sin distinción.

El tercer capítulo, “Aplican guionistas una amplia variedad de métodos de creación”, tiene al menos dos fines. Uno es dar a conocer la complejidad de la labor de las autoras de cine a través de una presentación detallada de cómo se escribe un guión: la intención es que el lector se percate que escribir un texto así requiere de conocimientos y habilidades particulares que exigen años de estudio y práctica. El otro fin es brindar a estudiantes e interesados una base de recursos teóricos, según diversos autores, para analizar y escribir guiones. Esto reforzará la intención de destacar que el trabajo guionístico es complejo, y dará a conocer que el guionismo es una labor creativa en constante perfeccionamiento. La variedad que da nombre al capítulo es porque si bien existen técnicas y metodologías definidas, las guionistas han retomado lo que les interesa de algunas de ellas para conformar un

modo personal de escribir un guión. Se podría decir que existen tantos métodos como guionistas. En este capítulo se resumen los puntos que debe integrar un guión de acuerdo con la bibliografía consultada, que incluye a diferentes autores y guionistas.

“Continúan guionistas creando una historia propia” es el cuarto capítulo. Aquí se perfila la situación actual de las mujeres guionistas en el cine mexicano: existe una mayor valoración del trabajo guionístico y la discriminación de género que ha caracterizado diversas etapas de la historia del cine nacional es mucho menor; además de que la profesión sigue perfeccionándose. Aunque los guionistas como gremio aún padecen de sueldos raquíticos y falta de prestaciones. Esta situación la comparten hombres y mujeres por igual.

Finalmente, como complemento del primer capítulo, se incluyó “Historias nacidas de la imaginación femenina”. Aquí se integra una filmografía lo más detalla posible de las guionistas incluidas en el reportaje; así como mayores aspectos biográficos. La intención es que sea una lista lo más completa posible, aunque pueden faltar nombres. Y esto se debe, como se ha dicho, a que la información sobre las guionistas en el cine mexicano es dispersa y dispar: hay mucha información sobre unas autoras y poca sobre otras. El hecho de que haya filmografías y biografías más amplias responde a la cantidad de información disponible. Lamentablemente la labor de muchas guionistas es desconocida o su obra es mínima porque colaboraron como coautoras en una o pocas obras, o escribieron sólo una.

Así, las guionistas, como sus colegas varones, son protagonistas de una actividad que en México recibe sueldos raquíticos, carece de seguridad social y reconocimiento; además de que los autores de cine no han formado un gremio que los represente, proteja y luche por mejores condiciones de trabajo. Aunque existen instituciones que los apoyan, los guionistas más bien resaltan que no hay una organización formada por los propios escritores cinematográficos. Aún así las guionistas (también los hombres) han creado una historia singular que aquí se resaltará.

I. PROTAGONIZAN GUIONISTAS UNA HISTORIA TRAS REFLECTORES

La primera parada del reportaje presenta a las escritoras de celuloide y su obra; ellas han creado una trayectoria propia caracterizada por la creatividad, la diversidad de temáticas y su profesionalismo y tenacidad.

En la historia del cine mexicano han trabajado alrededor de 87 mujeres guionistas. Y en esos poco más de cien años de historia se han filmado unas 2 mil 675 cintas de diversos géneros, de acuerdo con el índice de películas que el historiador cinematográfico Emilio García Riera incluye en su libro *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Como se puede ver la participación de las autoras ha sido escasa comparada con la cantidad de películas que se han filmado; y la mayor participación se ubica en años recientes.

Desde la llegada del cinematógrafo a México en 1896 hasta mediados de los ochenta (un lapso de casi 90 años) la colaboración de las guionistas en el cine fue muy escasa. En la primera década del siglo pasado, por ejemplo, sólo se aprecia el trabajo de Mimí Derba, quien de hecho es la primera guionista cinematográfica formal en México. En los años veinte se ubica a Cándida Beltrán, y ya en los treinta a Adela Sequeyro y Eva Limiñana (quien desarrolló su labor creativa hasta principios de los cuarenta). Es decir, en treinta años sólo cuatro mujeres escribieron para el cine. Y en el campo de la dirección sólo están las hermanas Ehlers.

Desde finales de los cuarenta hasta mediados de los ochenta se ubica a guionistas como Matilde Landeta, quien por cierto fue la única directora de cine en la Época de Oro del cine mexicano. Carmen Toscano, Janet Alcoriza, María Luisa Algarra, Josefina Vicens y Eva Guerrero son otras de las poquísimas guionistas de mediados del siglo pasado. Poquísimas porque en alrededor de cincuenta años se puede hablar de ellas cinco

con una obra importante por cantidad y trascendencia, y si acaso otras tres más o menos. El *boom* de autoras llega en los noventa, cuando han trabajado el resto (y mayoría) de mujeres incluidas en este reportaje. Aunque la participación femenina en el guionismo comenzó a incrementarse notoriamente desde los setenta.

Además hay que resaltar que no todas las guionistas han tenido una carrera prolífica y constante, de hecho sólo algunos casos como el del Janet Alcoriza, que trabajó con su esposo, el escritor y guionista Luis Alcoriza; Paz Alicia Garcíadiego, que trabaja usualmente con su esposo, el director Arturo Ripstein, y Beatriz Novaro, que colabora generalmente con su hermana, la directora y guionista María Novaro, han tenido constancia. Las más han trabajado en una sola película o un número que en contadas ocasiones rebasa las dos cifras, y en alguna película han llegado a colaborar dos o más mujeres guionistas.

La discriminación de género o la poca valoración de las historias que hablan de mujeres porque “carecen” de “interés” general son las razones con que se puede explicar el porqué han laborado pocas autoras. Independientemente del gusto de las mujeres por el guionismo o de la cantidad de escuelas accesibles para estudiar esta actividad (aspectos que implican por igual a los hombres), a las mujeres se les complicó o aun impidió trabajar en el cine durante los primeros años de la industria, y entre menos accesibilidad menos autoras. Es así que en los primeros años del cine mexicano hayan sido poquísimas guionistas y recientemente la cantidad sea mucho mayor. Entre más transformaciones sociales que pugnan por la equidad se han reconocido más guionistas han trabajado.

Aunque, pese a los logros, autoras jóvenes creen que aún imperan ciertos criterios de discriminación. “Como el cine es muy caro, creo que sigue operando en el inconsciente que invertir en una mujer es un riesgo. Porque se piensa que si, por ejemplo, tiene hijos, ya no podrá ir al rodaje”, precisa Lola Obando, joven estudiante de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

“A mí me parece que sí opera un criterio de machismo todavía. Es como muy claro verlo. Dime 10 cineastas mexicanas sin mencionar a Novaro o Sistach. O guionistas, sin mencionar a Paz Alicia Garciadiego o Busi Cortés.

No quiero pensar en las mujeres como mártires en la industria, pero sí es difícil acceder a ella. Incluso en cuanto a trabajo, usualmente las mujeres están más en áreas de arte o vestuario. Que está súper chido, yo de las áreas que quiero explorar, aparte de la dirección, es el arte; pero son como oficios dentro de la cinematografía que en muchos aspectos se han asumido para mujeres”, destaca Obando.

Agrega: “Casi son las mujeres las que abordan el rollo del arte visual y peinado. Otra cosa es que muchos de los guionistas son realizadores y productores. Porque si eres un guionista sólo puedes vivir si se filma tu película. Y habiendo tantos, pues sólo que tú le apuestes al 100 por ciento a tu trabajo, pues igual ya basta de Rentería, es decir, de los mismos guionistas de siempre”.

Otra joven estudiante, Claudia Juárez, quien cursa la carrera de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica, resalta que “en la escuela te enfrentas a que tienes que trabajar igual que los hombres, a ser tratada igual que los hombres.

El cine es un trabajo muy pesado. Y es muy difícil que los hombres, por ejemplo, respeten la autoridad de una mujer. Porque entra muchas veces el ego, hay una lucha de ego entre mujeres y hombres. Sobre todo los hombres piensan: ‘Cómo una mujer me va a dirigir, me va gritonear’. Entonces, es muy difícil a veces ser un poco respetada como mujer.

Hay chavos buena onda que sí lo hacen, tampoco estoy generalizando, pero también hay chavos que de plano no. Antes de entrar al CCC trabajé en cine y curiosamente entre puros hombres, con los que he tenido proyectos y quiero seguir teniendo proyectos”.

Juárez añade: “Con mujeres casi no he trabajado. Las mujeres son muy neuróticas. Como que es muy difícil acercarse a ellas porque son gente

que en lugar de tomar un rol femenino dentro del cine tratan de imitar un rol masculino en el cine, y eso es grave error.

No queremos que las mujeres sean como los hombres. Queremos que haya un propio trato y lenguaje femenino dentro del cine. En ese sentido hacen falta historias de nuestra generación, sobre todo de chavas de veintitantos años”.

La estudiante continúa: “No hay guionistas mujeres que nos den una visión de la problemática que tenemos ahora las chavas. Salen películas como *Ladies' night* (2003) en que no te sientes identificado con los personajes [...] Sí sigue siendo difícil para las mujeres acceder a la industria.

Si de por sí el medio es cerrado y es muy difícil para los hombres, para las mujeres entonces más. Porque los rangos del cine son casi militares. Tienes que respetar y son consensos de palabra. Son jerárquicos. Y lo digo y lo generalizo a cualquier área.

Es muy difícil que haya una mujer como jefa. Muchos hombres, menos en el cine, están dispuestos a que te grite una directora. El cine es una carrera muy egocéntrica, una carrera donde hay mucha competencia, una voraz competencia, porque hay muy pocas oportunidades y las que las hay ya están muy acaparadas”, concluye Juárez.

María Novaro comenta al respecto: “Y lo que sí creo es que, independientemente del género de quien escriba los guiones, las historias femeninas son poco apreciadas en el medio. Por ejemplo, cuando mi hermana Beatriz y yo escribimos el guión de *Lola* recibimos reiteradamente el comentario de que esa historia ‘no trataba de nada’, ‘no era nada’.

Se consideraba que narrar las vicisitudes de una joven madre soltera en el Distrito Federal era algo que no podía ‘interesar a nadie’. Aunque me considero guionista-directora en realidad sólo escribo los guiones que yo misma intento realizar en cine (cosa que no siempre logro). ¿Si considero que hay discriminación a las realizadoras de cine en México?

Pienso que sí, pero que no se da tanto por el hecho de ser mujer directora, sino por la temática que una propone en sus proyectos”.

Pese a lo anterior se puede hablar de una sólida participación de las guionistas en el cine mexicano. Y esto no sería posible sin mujeres pioneras que, pese a cualquier obstáculo, se integraron a la industria. Los antecedentes más antiguos de la incursión de la mujer en el cine están en Europa, donde se encuentra a las primeras que se incorporaron a la realización cinematográfica, y cuya aportación fue fundamental y no debe pasarse por alto.

Fue en Francia, cuna del cinematógrafo, donde en 1898, tres años después de la invención de éste, se detecta la incursión de la mujer en el cine internacional a través de la francesa Alice Guy Blaché (1873-1968), quien es considerada la primera mujer cineasta de la historia. Blanché debutó con la cinta *Les més aventures d'une tete de veau*.

Después de Alice otras pioneras a considerar son la francesa Germaine Dulac –directora que se abocó a temas feministas y es autora de cintas como *Soeurs enemies* (1915), *La sonriente Madame Beudet* (1923), *El diablo en la ciudad* (1924), *La concha y el reverendo* (1926)–, otra francesa llamada Dorothy Azner –ella fue la primera realizadora en Estados Unidos y es autora de filmes como *Fashions of women* (1927) y *Hacia lo eterno* (1933)–, y la alemana Leni Riefenstahl –actriz y bailarina que fue directora oficial del Partido Nazi y es autora de películas como *La luz azul* (1923), *El triunfo de la voluntad* (1936), *Olimpiad* (1936) y *Teiflan* (1940-1953)–.

En México no fue hasta la incursión de las hermanas Dolores y Adriana Ehlers que se detecta la presencia de las mujeres en el cine. Adriana fue jefa del Departamento de Censura Cinematográfica, y Dolores del Departamento Cinematográfico. De 1922 a 1929 filmaron y vendieron sus primeras producciones: unos noticiarios denominados Revistas Ehlers. Fundaron la Casa Elhers, donde vendían aparatos de proyección y refacciones. Ambas fueron cofundadoras del Sindicato Cinematográfico. Realizaron varios filmes para la Confederación Regional de Obreros de México (CROM) y películas sobre el agua, la

pirámides de Teotihuacán, la industria del petróleo, museos y eventos deportivos.

Y ahora es momento de sacar a la luz a aquellas que, después de las hermanas Ehlers, son protagonistas de una historia inadvertida: la de las guionistas en el cine mexicano. En este caso resaltaremos sólo a quienes han sido autoras; aunque muchas de las que se nombrarán adelante también han dirigido.

La incursión de las mujeres en el guionismo en el país tiene el nombre de Mimí Derba (María Herminia Pérez de León). No existe certeza en cuanto a su fecha de nacimiento; pero al parecer ocurrió en 1888. Falleció el 10 de julio de 1953. Mimí se inició en el teatro en los primeros años de la Revolución, en el que al cabo de poco tiempo se consagró y ascendió al estrellato. Al transcurrir cinco años de su debut en el teatro incursiona en el cine en una aventura que en su época fue calificada de osada. Su actividad profesional fue intensa, aunque corta. Fundó con Enrique Rosas la Azteca Film; la primera compañía productora formal del país.

En 1917 esta organización produjo cinco largometrajes: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*. Mimí Derba participó en todos de alguna manera. En dos (*En defensa propia* y *En la sombra*) escribió el argumento y en uno, aparentemente, fue directora (*La tigresa*). También produjo otras cintas. Derba paralizó su carrera al disolverse Azteca Film; pero reapareció en 1932 como actriz secundaria en *Santa* (1931), la primera cinta sonora en México.

“Las cinco películas hechas por Mimí Derba se refieren a condes, duques y palacios por completo fuera del contexto mexicano, incluso en *La soñadora* se baila un minué con vestidos Luis XV. En ese ambiente, Derba fue, para *En defensa propia*, una institutriz huérfana beneficiada por una boda con un joven rico; en *Alma de sacrificio*, otra huérfana que hacía pasar por suyo al hijo ilegítimo de su hermana; en *La soñadora*, asesina de un mal amante, después inspiración de un pintor que se iba a la guerra a defender a México de una invasión y loca de amargura al final cuando el pintor era asesinado por una supuesta

traición; en *En la sombra* una cantante de ópera (alternaba en el reparto con varios cantantes verdaderos, entre ellos el célebre Riccardo Stracciari), a la vez que esposa infiel y víctima de su amante, quien la maltrataba al tratar de cloroformarla (bueno, todo eso resultaba al final un mal sueño de la amante). En la única película de la Azteca Film no interpretada por Derba, *La tigresa*, la novelera y frívola heroína (Sara Uthoff), empeñada en vivir un ‘poema cruel’, enloquecía a su amante obrero al casarse con un rico y era al final estrangulada por un loco cuando ella se aceraba por casualidad a una celda del manicomio”, reseña el historiador de cine y crítico Emilio García Riera en su libro *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*.

De manera formal Cándida Beltrán es la primera mujer que en México escribió el guión de una cinta de ficción, que también produjo: *El secreto de la abuela* (1928). Nació en 1899 en Mérida, Yucatán. Como se ha comentado, existen dudas acerca de que Mimí Derba haya sido la directora de *La tigresa* (1917), en este caso Cándida Beltrán sería la primera realizadora mexicana. Beltrán no hizo ninguna película más.

En los treinta se ubica la participación de Adela Sequeyro (Perlita), oriunda del estado de Veracruz. Ella pasa del periodismo a la actuación, y de ésta a la realización filmica. En 1935 conformó con algunos técnicos la Cooperativa Éxito, que fue respaldada por el Banco de Crédito Popular. La primera película nacida de la cooperativa: *Más allá de la muerte*, se basó en un argumento escrito por Sequeyro. Por conflictos dejó la cooperativa; después creó una propia: Carlota. Su ópera prima fue *La mujer de nadie* (1937), en la que ella actuó el rol protagónico y escribió y adaptó algunos personajes. Un año más tarde, en 1938, escribió y dirigió el argumento de *Diablillos de arrabal*. Hizo cine sonoro. Por la falta de apoyos Sequeyro se retiró en 1943. El estatus de vida de Beltrán siempre fue modesto, explica la investigadora y realizadora Patricia Martínez de Velasco Vélez en su libro *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*.

“Ya se ha visto que actuó sus primeras películas para José S. Ortiz; después, fue actriz de *Atavismo* y de *Un drama en la aristocracia*, de Sáenz de Sicilia, y de dos cintas sin estreno comercial: *Los compañeros*

del silencio de Zubiaur y *El sendero gris* (1927), un melodrama que quizá dejó inconcluso su director Jesús Cárdenas. Sequeyro no llegó a realizar cine mudo, pero sería después la única directora de cine mexicano en los treinta, cuando la prepotencia masculina dio por seguro que las dificultades técnicas en la realización de cine excedían a las mujeres”, detalla García Riera.

El investigador resalta que “en México, pese a la precariedad del cine mudo, ejemplos como los de Derba, las hermanas Elhers y Beltrán se harían muy difícilmente emulables en el mucho más abundante cine sonoro anterior a los años setenta”.

Pero de vuelta a los treinta encontramos la labor de Gloria de Joaquín Pablos, quien escribió el guión de *Un domingo en la tarde* (1938), de Rafael Portas; y la Duquesa Olga (Eva Limiñana), de origen chileno y pianista de oficio. Ella ingresó al cine escribiendo argumentos y adaptaciones, además de que se desempeñó como productora. Como guionista trabajó habitualmente con su esposo, el director José Bohr. Fue la única directora de cine mexicano entre 1941 y 1945, y sólo de una película: *Mi Lupe y mi caballo* (1942), codirigida por Carlos Toussaint.

Ahora llega un nombre trascendental en la historia del cine mexicano: Matilde Landeta. Ella participó en la escritura de algunas de sus películas, y colaboró como guionista en otras. Fue la primera mujer aceptada en la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Ella es la autora de los argumentos de *El camino de la vida* (1956), de Alfonso Corona (que obtuvo el Ariel ese año); y *Ronda revolucionaria* (1976), que dirigió Carmen Toscano. Fue guionista y directora de sus películas *Lola Casanova* (1948), *Nocturno a Rosario* (1949), *La negra angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951).

“La debutante Matilde Landeta fue la única directora del cine mexicano en el periodo (Época de Oro), si descontamos la experiencia de Carmen Toscano con su [...] documental de montaje *Memorias de un mexicano*

(1950). Una larga ejecutoria previa como anotadora y su colaboración con directores como Emilio Fernández autorizaban en Landeta la legítima ambición de hacer carrera en el cine mexicano. Tanto en *Lola Casanova*, historia ubicada en la Sonora de principios de siglo entre indios seris, como en *La negra Angustias*, con María Elena Marqués como una caudilla de la revolución en el estado de Morelos, se advirtieron defectos, pero también virtudes suficientes para hacer indignantes los obstáculos puestos por el prejuicio sexista a la carrera de Matilde Landeta”, expresa García Riera.

Landeta nació en el Distrito Federal en 1910. Quien le dio la oportunidad de incursionar en el cine fue el cineasta Paul Castelain, que al principio le ofreció ser maquillista. Pero ella aspiraba a ser directora. Se convirtió en anotadora, labor que desempeñaría durante 10 años ininterrumpidos. Su labor consistía, entre otras actividades, en llevar el control de la continuidad de las películas, tomaba anotaciones y revisaba el guión.

Colaboró con el entonces principiante Fernando de Fuentes. Así, desde 1933 perteneció a los equipos de producción de algunos de los directores más reconocidos del cine nacional de esa época. Se estima que participó como anotadora en más de 70 filmes. Más tarde decidió ser asistente de dirección y consiguió que la nombraran asistente en 1945.

Después de tres años como asistente de director decidió hacer solicitud al Sindicato de Directores. La aceptaron casi de inmediato tras conocer su desempeño en el cine. Pero las reticencias continuaron. Una vez que ya era directora tuvo problemas para conseguir financiamientos. La determinación de dirigir la lanzó a organizar Técnicos y Artistas Cinematográficos Asociados, S.A. de C.V. (TAMSA, S.A. de C.V).

Al contar con capital y trabajadores de la industria cinematográfica, con los que se había asociado, emprendió la realización de su primera cinta: *Lola Casanova* (1948), editada por Gloria Schoemann. Esta última efectuó la edición de *La negra angustias* (1949), de la propia Matilde

Landeta; *Enamorada* (1953) y *La rebelión de los colgados*, de Emilio "Indio" Fernández, y *El niño y la niebla* (1959), de Roberto Gavaldón.

En 1949 Landeta realizó *La negra angustias*. La cinta se basó en la novela homónima de Francisco Rojas González, quien ganó el Premio Nacional de Literatura 1944. *La negra Angustias* fue la primera novela de la revolución que tiene como protagonista a una mujer: la coronela Agustina Ferrara.

Dos años más tarde, en 1951, dirigió *Trotacalles*, en la que aborda el tema de la prostitución. El filme está inspirado en Ruth, una famosa prostituta que Landeta conoció de niña en una de sus visitas al consultorio del médico de la familia: Gilberto Bolaños Cacho.

Landeta realizó para la televisión estadounidense alrededor de un centenar de cortos. Dedicó sus últimos años de vida a la escritura de guiones. Fue galardonada con la Medalla de Oro de la Sociedad Mexicana de Directores, por parte del comité de premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Recibió homenajes en Estados Unidos, Francia, España, Argentina, Cuba, Italia y Japón.

"Es evidente la intención de Landeta de 'feminizar' las temáticas convencionales del cine nacional de la época, proponiendo siempre el punto de vista femenino de las protagonistas como rector de la acción dramática.

En esto radica el mérito de Matilde Landeta, proponer 'sus tesis' en un cine cada vez más acartonado, y 'sus tesis' se entrelazan y comprometen con lo que se encuentra representado en el cine nacional", destaca la investigadora Márgara Millán en su libro *Derivas de un cine en femenino*.

A finales de los treinta y principios de los cuarenta se ubica el trabajo de guionistas cuya obra es muy reducida. Incluye si acaso una película o la participación en adaptaciones, diálogos o argumentos, pero igual es importante nombrarlas. Ellas son Luz Guzmán de Arellano, quien

escribió *Allá en el rancho grande* (1936); hay que nombrar a Libertad Blanco Ibáñez; y el guión de *Los tres García* (1946), de Ismael Rodríguez, cuenta con la participación de Elvira de la Mora y Lilia Solano Galena.

También está el caso excepcional de Janet Alcoriza. Excepcional por la constancia de su trabajo, el equipo de personas con los que colaboró (incluido Luis Buñuel) y la cantidad de obras: ella escribió o coescribió en los guiones de al menos 52 filmes. Sin duda es la guionista más prolífica en la historia del cine mexicano.

Alcoriza (cuyo nombre real era Raquel Rojas) colaboró con su esposo Luis Alcoriza en la escritura de varias cintas. Fue guionista de películas de Luis Buñuel, como *El gran calavera* (1949).

El crítico cinematográfico Rafael Aviña indica en una reseña: “Tanto Janet como su marido Luis Alcoriza se abrieron paso como actores en nuestro país y pocos años después emprenderían con éxito juntos o por separado la labor de argumentistas”.

Prosigue: “Luego de un brevísimo papel en *Una luz en mi camino* (1938), la joven bailarina de flamenco Raquel Rojas consiguió su primer estelar con la máxima figura del momento, Jorge Negrete, en *Cuando viajan las estrellas*, en 1942. Ese mismo año interpreta a Lady Winter en la parodia de Cantinflas *Los tres mosqueteros*, seguida de dos curiosas cintas que trataban el tema de la segunda guerra en 1943: *Soy puro mexicano*, del “Indio” Fernández, y *Espionaje en el Golfo*”.

Menciona que es en 1944 cuando Janet Alcoriza recibe su primer oportunidad como guionista en la cinta de ambiente taurino *La hora de la verdad*, de Norman Foster, que contó con la actuación de Ricardo Montalbán y Virginia Serret.

“El mismo Foster daría cabida al matrimonio Alcoriza para el guión de *El ahijado de la muerte* (1946), con Jorge Negrete, y a ésta seguirían *Una extraña mujer* (1946), *Nocturnos de amor* (1947) y otros relatos

donde Janet tuvo oportunidad de pulir un estilo sencillo, eficaz y divertido”, detalla el investigador.

Dice que en 1949 los Alcoriza adaptan *El gran calavera*, de Buñuel, y Janet repetiría con éste en *La hija del engaño*. A partir de entonces ella desarrollaría una “gran habilidad” para mezclar ambientes rurales e historias urbanas como sucede en la “estupenda” *Tú sólo tú* (1949), con Luis Aguilar y Rosita Quintana.

“Si bien realizó argumentos dramáticos como *El toro negro* (1960), intrigante relato sobre un picador que pretende convertirse en gran torero, su mejor trabajo puede rastrearse en la comedia: *El siete machos* (1950), con Cantinflas, *La isla de las mujeres* (1952), con ‘Tin Tan’, o *El gángster*, con Arturo de Córdova y Angélica María”, concluye Aviña.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta destaca el trabajo de guionistas como María Luisa Algarra. Ella colaboró con personajes como Emilio “Indio” Fernández, Luis Spota, Fernando de Fuentes, Julián Soler, Josefina Vicens, Miguel Morayta y Julio Bracho.

Carmen Toscano también se desempeñó como guionista. Es hija de uno de los primeros empresarios y realizadores del cine mexicano, Salvador Toscano. Se destaca por sus trabajos documentales sobre la Revolución Mexicana, que construyó con base en material filmado por su papá en esa época, puesto que él también ejerció la realización cinematográfica.

Más tarde, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, resalta la presencia de Eva Guerrero y Josefina Vicens, ambas colaboraron con Rafael Baledón. Esta última tiene una obra importante de alrededor de 18 guiones. Vicens ganó el Ariel en la categoría de Adaptación por *Los perros de Dios*, en 1974, y por *Renuncia por motivos de salud*, en 1977.

Ganadora en 2003 el Premio Nacional de Literatura junto con la periodista Elena Poniatowska, la dramaturga Luisa Josefina Hernández también ha sido guionista. Ha colaborado con autores como Emilio Carballido. Otra escritora que ha incursionado en la escritura de

películas es Elena Garro, quien además de adaptar su novela *Los recuerdos del porvenir* escribió otros guiones.

Ya en los sesenta se desarrolló el trabajo guionístico de mujeres como Adela Fernández y Rebeca Soto. Y en ese entonces nació el Colectivo Cine-Mujer como una organización desprendida del movimiento feminista mexicano. La mayoría de las integrantes eran feministas militantes y algunas otras alumnas del CUEC. Esta organización contó con el apoyo de varias cineastas (incluidas guionistas), algunas de ellas continúan hasta la fecha haciendo cine, y las pocas comienzan a tener reconocimiento en el mercado internacional, tal es el caso de María Novaro.

Los temas abordados por las integrantes del grupo versan sobre problemáticas que enfrenta la mujer: aborto, violencia, trabajo doméstico, prostitución, violación. Muchas de las integrantes del colectivo han desarrollado su carrera en el guionismo y la dirección, principalmente en ésta última actividad.

Un caso interesante es el de María Novaro, quien ha escrito cuatro guiones de largometrajes de ficción. Su nombre completo es María Novaro Peñalosa. Nació el 11 de septiembre de 1951, en la ciudad de México.

“Su familia (es) de origen nacionalista y liberal. El padre venía de una familia de inmigrantes italianos y la madre de una familia porfirista de provincia venida a menos”, explica Mágina Millán en *Derivas de un mundo en femenino*.

Novaro estudió Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. “Me metí a la carrera que fuera el boleto más directo a la Revolución. El 68 lo viví en primero de prepa, mis hermanos estaban de lidercillos. Mi irrupción en la militancia política fue en 71. Fue muy impactante inmediatamente ubicarme con algún grupo clandestino. Me habían casado en la prepa, con mi novio, con el cual había tenido relaciones. Con boda hippie, pero nos casamos. Él era judío. Duré muy poco casada. De divorciada me sentí muy bien.

Trabajaba en El Colegio de México como asistente de investigación”, continúa Novaro en la entrevista con Millán.

La guionista y cineasta ingresó en 1975 a estudiar cine en el CUEC, donde ha impartido clases de filosofía e historia. Trató de inscribirse en el CCC porque era una carrera más corta, pero cuando lo intentó no hubo inscripciones; entonces se decidió por el CUEC, donde la carrera duraba cinco años.

“Me costó la decisión de estudiar cine porque sentía que ya no tenía derecho, que ya tenía dos hijos, que ya me ganaba la vida, que a esas alturas no se cambia. Tenía yo 28 años. Mi papá entró al quite y me dio todo su apoyo, me cuidó a los niños”, señala en la citada conversación con la investigadora.

Novaro inició su carrera en el cine como asistente de director de Alberto Cortés en *El amor a la vuelta de la esquina* (1984). Ahora, varias de sus cintas han sido reconocidas a nivel nacional e internacional, sobre todo en España, Francia e Inglaterra, tanto por públicos especializados como en general.

Ella es guionista y directora de los cortometrajes *Una isla rodeada de agua* (1984) y *Azul celeste* (1988); pero sobre todo destaca porque escribió y dirigió los largometrajes *Lola* (1989), una película que ha adquirido gran renombre; *Danzón* (1991), que ocupa un sitio relevante en el cine mexicano de los últimos 10 años y es quizá, junto con *Lola*, lo más relevante de su cinematografía; *El jardín del Edén* (1994) y *Sin dejar huella* (2000). Ella y su hermana Beatriz Novaro ganaron en 1990 el Ariel al Mejor Guión por *Lola*.

“Cuando escribimos *Lola*, estábamos Beatriz y yo muy necesitadas de reflexionar sobre la maternidad, partimos de vivencias muy personales, de mujeres muy cercanas a nosotras. Estábamos las dos muy en el tono de la película, nos mimetizamos mucho con la película y con su tono y el dolor que nos causaba hacerla, y eso creo que se ve.

Después decidimos alimentarnos la vida y hacer *Danzón*. *Danzón* la escribimos mientras terminaba de editar *Lola* y estaba abrumada. Es verdad que nos metemos totalmente a hacer lo que hacemos. De verdad es algo que te sale de adentro, en lo que te dejas envolver, te enloquece un poco, trastorna tus cosas, exorciza demonios, hace que te reconcilies con cosas, caes en la cuenta de otras.

Es un proceso muy interno y muy vital. *Danzón* es consecuencia del ánimo que nos dejó *Lola*, de su dolor. Quisimos hablar de otra cosa con una necesidad emocional. Y de nuevo metimos mucho rollo de nosotras, de la edad en la que estábamos entrando, reflexiones sobre el amor, sobre nuestro Edipo”, detalla Novaro a Millán.

El ensayista y periodista Sergio González Rodríguez escribe en la introducción del guión de *Danzón*, publicado por Ediciones el Milagro en 1994: “*Danzón* reside en dos propuestas culturales de enorme amplitud e intensidad: la fantasía y el artificio desde la perspectiva de una mujer. Julia (la protagonista) se encanta y encanta a los que la rodean mediante los dones de su potencia misteriosa”.

Agrega: “*Danzón* constituye su relato de rebeldía ante lo fatal (el hogar, la familia, el trabajo, el paso del tiempo) y define la directriz de un punto de fuga cuyo regreso al origen (el peso cotidiano) jamás se vivirá igual que antes del desvío: la decisión de la ruptura (más trascendental cuanto más efímera) ha cambiado a la mujer para siempre [...] En *Danzón* se encuentra un lenguaje personal que revela el entorno de los afectos mediante dos confluencias que imantan a quien se acerca a sus voces y a sus imágenes: el lenguaje breve, entrañable de lo inmediato, y los espacios nómadas del ensueño.

Julia (la protagonista encarnada por la actriz, y ahora política, María Rojo) es una forma de hablar desde lo familiar, y se rebasa a sí misma; acude a lo extraño para sostener interlocuciones nuevas en el reverso de lo previsible. *Danzón* muestra una bitácora del estado de asombro primordial que una mujer quisiera como zona de vitalidad, de imaginación, de apropiación del mundo más allá de las fatalidades, de su condición, de su género”, concluye.

En una conversación con el periodista Eduardo Alvarado, a propósito de su película *Sin dejar huella*, María Novaro habla sobre su labor como cineasta desde una perspectiva más informal.

“Creo que las mujeres siempre estamos buscando una respuesta. A lo mejor me tengo que meter a psicoanálisis para averiguar qué estoy buscando. De alguna manera mis personajes son una proyección de mí misma”, dice.

Señala que sus personajes son su alter ego: “Disfrazadas y además inspiradas en muchas mujeres amigas que conozco, gente con la que me topo en la vida.

De repente mis amigas se reconocen cuando ven mis películas. Me reclaman: ‘eso te lo conté una vez’, y yo les digo que ahora ya quedó para posteridad. Seguramente son preguntas que yo me hago, respuestas que estoy buscando y que no encuentro.

Yo pienso que las mujeres en estos tiempos estamos cambiando. Aunque por un lado tienes familia e hijos, por otro también tienes una serie de motivaciones, y lo que quieres hacer en un mundo que no está diseñado para las condiciones que tú tienes como mujer.

Son momentos de transición donde tenemos que ver cómo nos las arreglamos para que todos estemos bien, para que encontremos una forma correcta, amable, amorosa para relacionarnos. Creo que eso se ve en mis películas: como que estas mujeres buscan otras formas de relacionarse con los hombres. No encuentran mucho pero siguen buscando caminos.

Mis personajes femeninos buscan y huyen, y se hacen preguntas y no encuentran las respuestas, pero encuentran otras respuestas y en general acaban con una experiencia más rica, más vasta, pero no con la solución. La solución en mis películas todavía está por verse: si avanzaron, si hicieron algo, si cambiaron algo en su vida, si son más

fuertes; pero la respuesta no sé muy bien dónde queda y eso supongo que me identifica a mí”, comenta la directora.

Resalta que para hacer cine uno tiene que ser un gran observador. “Finalmente, uno no inventa nada, uno reconstruye y arma con cosas que ha visto en la realidad; la realidad siempre te rebasa. ¿Y qué pasa con los hombres? Lo que pasa es que en este juego que me propongo, de contar desde el punto de vista de las mujeres, creo que hago lo inverso a lo que ha hecho el cine normalmente: que cuenta bien a sus personajes hombres y a los personajes mujeres los estereotipa. Supongo que yo hago un juego diferente, que es plantear a los personajes desde la óptica de estas mujeres y jugar un poco al estereotipo”.

Al mismo tiempo se ubica el trabajo de Beatriz Novaro, guionista, hermana y constante colaboradora de María, quien confiesa en una entrevista con la reportera Silvia Isabel Gámez, realizada con motivo de la aparición del libro de poemas de la primera, *Desde la banca de un parque* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999):

“No entiendo la vida con los ojos, sino con el oído, que me permite escuchar lo que se encuentra oculto en lo que veo [...] Un amigo me dijo que los vampiros no se reflejan en los espejos, eso nos pasará si seguimos pensando que somos como Nicholas Cage o Meryl Streep; somos otra cosa, eso es lo que tenemos que descubrir: nuestra imagen verdadera”.

María del Carmen de Lara es una guionista en activo cuya obra se ubica en los ochenta y noventa. Egresó del CUEC en 1983 con la especialidad en realización. En 1982 escribe y dirige *Preludio*, que aborda el enfrentamiento entre la maternidad y la profesión. Un año más tarde se incorporó al Colectivo Cine Mujer, en el que colaboró con otras integrantes.

En 1986 fue seleccionada para la beca de posgrado en Cine Documental en el Instituto de Cine de Moscú. Regresa a México un año después para desempeñarse como corresponsal de cadenas como Univisión. Y en 1990 funda con Leopoldo Best la compañía productora Calacas y

Palomas, en la que escribe, dirige y produce en la última década documentales que aparecieron en video.

También es la coautora del guión de su primer largometraje *En el país de no pasa nada* (1999), que fue reconocido con el Premio OCIC a la Mejor Película en la XV Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. En el guión de esta película colaboraron la dramaturga Sabina Berman, Laura Sosa y el poeta cubano Eliseo Alberto. También dirigió y colaboró en el guión de *La vida sigue* (1995), esto último junto con Hortensia Moreno y Ana Luisa Liguori.

En fechas recientes ha filmado documentales en colaboración con el Instituto de la Mujer del Distrito Federal, todos a propósito de temas o problemáticas asociadas con la mujer: menopausia, prostitución infantil y adicciones.

Fue en la preparatoria cuando De Lara comenzó a aficionarse al cine gracias a su trabajo como revisora de cintas en la antigua Cineteca Nacional. Estudió Pedagogía un año, luego hizo su examen al CUEC donde, junto con otras tres mujeres, fue aceptada.

Aficionada a Virginia Woolf, la autora relata en una entrevista con el reportero Juan Solís: "Mi preocupación ha sido el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos. Seguimos viendo que hay mujeres que mueren por abortos mal practicados, violaciones a niños, prohibiciones de sectores muy cerrados de la Iglesia que no entienden lo que es la vejación a un cuerpo femenino".

En esta charla aclara que no cree en la existencia de una mirada femenina, pues le interesa contar la historia de trabajadoras, campesinas, indígenas, adictas, o bien problemas como la despenalización del aborto.

"Desde la cotidiana del maestro que abusa de la alumna o el padrastro que abusa de la hijastra hasta la llevada al extremo como los asesinatos de Ciudad Juárez. Es un problema con más de diez años y tiene que ver

con un gobierno misógino, un gobierno que no ha tenido la menor voluntad política porque se trata de mujeres pobres", acota.

En el cine industrial de los años ochenta figuran las películas de Marcela Fernández Violante, Isela Vega y María Elena Velasco "La India María", quienes han fungido como guionistas y directoras.

Marcela Fernández Violante nació el 19 de junio de 1941 en la ciudad de México. Ingresó al CUEC en 1964. Escribió guiones de cintas como *Cananea* (1976-1977), *Misterio* (1979-1980), *De todos modos Juan te llamas* (1974-1975), *En el país de los pies ligeros* (1980) y *Nocturno amor* (1986) y *Acosada. Piel de víbora* (2002).

"Marcela es una heroína moderna", opina Jackie Buet, fundadora y directora del Festival de Cine de Mujeres de Créteil, una localidad al sureste de París. "Ella es una cineasta mexicana muy comprometida con la causa de las mujeres y en general con el cine de su país.

Con talento ha librado todas las luchas por ayudar al cine mexicano y por el lugar de la mujer en esa industria. Ha estado en la batalla sindicalista, lucha por los derechos de autor y es una pionera del cine mexicano, es la sucesora de Matilde Landeta. Es una personalidad excepcional. Es una cineasta que representa el enlace entre pasado y presente", destaca Buet.

Principalmente reconocida como actriz, Isela Vega escribió sólo una cinta. Nació en 1939 en Hermosillo, Sonora, y es guionista de *Una gallina muy ponedora* (1980), que fue la única película que dirigió. De ésta igualmente es productora y protagonista.

Por otro lado está María Elena Velasco "La India María", originaria de Puebla. Es considerada la primera autora total del cine cómico mexicano. Entre sus realizaciones se encuentran: *El coyote emplumado* (1983); *Ni Chana ni Juana* (1984); *Ni de aquí ni de allá* (1987), que fue la cinta más taquillera en México en 1988, *Se equivocó la cigüeña* (1992) y *Las delicias del poder* (1999), de todas ellas fue guionista.

“Nunca pensé que a través de ‘La India María’ pudiera destacar tanto. El personaje me ha dado todos los reconocimientos, pero también me ha dificultado la oportunidad de interpretar otros papeles. Lo bonito es que con ‘La India María’ he podido desahogar las cosas que nos incomodan a todos los mexicanos, sobre todo a los campesinos que están despojado de la mano de Dios”, señala la guionista en una entrevista con la reportera Ethel Álvarez.

Abunda: “Mi padre cayó enfermo, por lo que tuvimos que trasladarnos al Distrito Federal, donde pasamos dos años casi viviendo en un hospital. Me acuerdo que un día compré unos zapatos rojos de tacón alto y me atreví a enseñárselos con la seguridad de que no iban a gustarle y que incluso me iba a regañar. Cuál sería mi sorpresa que desde su cama me dijo: ‘¡qué bonitos, parecen de artista!’ Al poco tiempo falleció y decidimos quedarnos en la capital. Tuve que olvidarme del sueño de ser doctora, pues había que trabajar”, relata.

Así, Velasco junto con su madre y sus hermanos se instalaron en el barrio de Santa María la Ribera, muy cerca de donde se encontraban los teatros de revista de la época. Supo que en uno de esos lugares estaban solicitando nuevas bailarinas. Se animó, fue y se quedó como aprendiz.

“No era un mujerón, no cantaba bien, tampoco bailaba fuera de lo común y mucho menos contaba con padrinos, por lo que mi única arma para destacar ha sido, es y será la preparación continua”. Los sketches cómicos eran lo que más disfrutaba el público del teatro de revista, así que un día alguien la invitó a patiñar (dar réplica al cómico principal) y gustó su trabajo. Al poco tiempo, ya estaba compartiendo el escenario con Adalberto Martínez “Resortes”, Jesús Martínez “Palillo” y “El Mantequilla”, entre otros.

“A partir de entonces me gustó la broma y el albur, y por ende, descubrí mi vena cómica. Yo era una muchacha seria, tímida, nada vaciladora. El público siempre ha aplaudido mi sátira política, pese a ello me autocensuro mucho. Si fuera líder de opinión me daría mayores libertades para criticar. Siempre aspiro a hacer mejores las cosas, pero creo que la realización nunca llega. Me siento agradecida con la vida

por mi carrera y los hijos que Dios me dio. No sé si esto sea la realización”, dice Velasco.

Y aunque a veces se le ha atacado por considerar que “denigra” la imagen de los mexicanos a través de su personaje ella considera que esa “nunca” ha sido su intención.

“Hago reír al público convirtiéndome en María, pero no como una forma de menosprecio hacia lo nuestro, hago cierta crítica social y no creo que denigre a los mexicanos porque no es un personaje sin vergüenza, ladrón o narcotraficante, es una mujer pobre que vende fruta para sobrevivir”, argumenta.

En los ochenta están otras guionistas con una obra pequeña, que incluye una sola película o colaboraciones y adaptaciones, como Rebeca Becerril Meza, Olga Cáceres y Cecilia Pérez Grovas.

Conocida por su labor en radioteatros y telenovelas, Consuelo Garrido (ciudad de México, 1951) también merece un lugar en la lista de guionistas mexicanas. Estudió guión en el CCC. Ha escrito cintas y capítulos de series televisivas. Ha colaborado con autores como el Nobel de Literatura colombiano Gabriel García Márquez. Entre sus obras está *Mi querido Tom Mix* (1990), que sería llevado a la pantalla por el director Carlos García Agraz.

El crítico e historiador cinematográfico Jorge Ayala Blanco comenta en la introducción del guión, editado por Ediciones El Milagro en 1993, que “*Mi querido Tom Mix* demuestra la existencia de una válida y valiosa imaginación cinefílica femenina, que puede anidar hasta en un pequeño mundo pueblerino y a contracorriente de la película misma.

La trama gira alrededor de la adorable viejita, Joaquina, la tía viuda temprana con actitudes de abuela bondadosa y de solterona a un tiempo que, así como inexplicablemente resulta la única y última espectadora del cine de la localidad, donde se proyectan series de episodios, es acaso la única habitante capaz de soñar dentro del polvoroso pero reluciente villorrio de Ocotito.

Está prendada del indómito vaquero Tom Mix y no se pierde un solo capítulo de sus seriales; los asedia, los memoriza y los toma en serio, al grado de dirigir frecuentes cartas a su héroe [...] Con notable agudeza y sensibilidad, la acción con raíces realistas (o casi) derivará de lo legendario filmico y no al revés, como podría suponerse”, explica el crítico.

Un capítulo interesante en la cinematografía mexicana contemporánea lo protagoniza Marisa Sistach, a quien se le ha reconocido principalmente como directora. Aunque también ha colaborado en la escritura de los guiones de un par de sus películas en colaboración con su actual esposo, el también guionista y realizador José Buil.

Ambos trabajan juntos habitualmente. Ella nació el 10 de septiembre de 1952 en la ciudad de México. De 1971 a 1976 estudió Antropología en la Universidad Iberoamericana; de 1976 a 1980 estudió en el CCC. En 1980 dirige su primer trabajo filmico: un corto titulado *¿Y si platicamos de agosto?*, él cual fue su trabajo de tesis al salir de la escuela de cine. Más tarde vendría la realización de medio y largometrajes. Uno de los más famosos es *Perfume de violetas* (2000), del que es guionista junto con su esposo.

Directora y guionista, Dana Aninie Rotberg Goldmist nació en la ciudad de México el 11 de agosto de 1960. Tomó cursos de guionismo con Jaime Humberto Hermosillo y Emilio García Riera. Produjo, a través de la Productora Más, su cinta distintiva *Angel de fuego* (1991), la cual también dirigió y escribió. Rotberg estudió de 1978 a 1980 en la Facultad de Filosofía y Letras.

Tomó cursos en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de danza, cerámica y música. En 1980 trabajó como auxiliar de las sección de cine científico en la Fimoteca de la UNAM. En la Cineteca Nacional colaboró en el Departamento de Análisis, Catalogación y Clasificación de Filmes. Su ingreso al CCC fue en 1982.

Otra de las autoras que siguen en activo es Luz Eugenia Cortés Rocha, mejor conocida como Busi Cortés. Ella es realizadora y guionista. Nació el 28 de junio de 1950 en la ciudad de México. Egresó de la Universidad Iberoamericana en 1973 con el título de licenciada en Ciencias y Técnicas de la Información.

De 1977 a 1981 estudió realización cinematográfica en el CCC; ahí hizo cuatro cortos. Antes de debutar en su primer filme adquirió experiencia siendo asistente de producción de Felipe Cazals y Alfredo Joskowicz. De 1984 a 1985 participó en la elaboración de una serie llamada: *De la vida de las mujeres*, producida por la Unidad de Televisión Educativa (UTECE).

También escribió el guión para las serie *Encuentros y desencuentros*. Fue productora y directora de *Serpientes y escaleras* (1991), cinta en que participaron otras mujeres: Gabriela Peigados y Estela Cortés como diseñadora y coordinadora de producción, respectivamente; el guión fue escrito por Alicia Molina, Carmen Cortés y la misma Busi Cortés, esta última de igual forma fungió como distribuidora.

En 1989 Cortés dirigió *El secreto de Romelia*, la cual escribió a partir de la novela *El viudo Román* de la escritora y diplomática mexicana Rosario Castellanos. Esta cinta obtuvo la Diosa de Plata a la mejor Ópera Prima en la entrega de los Ariel de ese año. En la ceremonia también se reconoció al guión de Cortés. Esta cinta fue galardonada como la mejor Ópera Prima en el Festival de Cine de San Juan de Puerto Rico, en 1990.

En los noventa destacan autoras como Paz Alicia Garciadiego y Sabina Berman. Ambas han adquirido reconocimiento en el oficio. Particularmente la primera, quien es la guionista mexicana más exitosa de esta época, al ser premiada en festivales de cine alrededor del mundo. También es conocida por la estrecha y habitual colaboración que tiene con su esposo, Arturo Ripstein.

En tanto que Berman es una de las dramaturgas más importantes del país, así como una de las más exitosas. Montajes suyos como *Feliz*

nuevo siglo *Doktor Freud* tuvieron amplias temporadas en cartelera. Hecho raro en un México donde no se tiene el hábito de asistir al teatro.

La dramaturga Sabina Berman (ciudad de México, 1955), además de guionista se ha desempeñado como realizadora. Dirigió junto con Isabel Tardán *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), de la que también escribió el guión a partir de su exitosa obra de teatro homónima. Es autora de cortometrajes y adaptaciones y ha colaborado en la escritura de películas como *En el país de no pasa nada* (1999).

Berman y Delfina Careaga ganaron en 1980 al Ariel en la categoría de Mejor Argumento por *La tía Alejandra*. Ganadora del Premio Nacional María Lavalle Urbina por su contribución a la lucha por la igualdad de la mujer en México e integrante del movimiento de la Nueva Dramaturgia junto con autores como Víctor Hugo Rascón Banda y el fallecido Jesús González Dávila.

Berman es autora de la novela *La bobo* (1990), los poemarios *Poemas de agua* (1986), *Shanik* (1986) y *Lunas* (1988), así como de las obras teatrales *El jardín de las delicias o El suplicio del placer* (1976), *Bill o Yankee* (1979), *Anatema o herejía* (1983), *Los ladrones del tiempo* (1991) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993).

Feminista militante, Berman ganó el Premio de Poesía Pluridimensional Juguete 1974 y el Premio de Poesía Pluridimensional Máscaraz 1975. Este mismo año ganó el Premio de Cuento Latinoamericano. En teatro recibió el Primer Premio de Teatro Instituto Nacional de Bellas Artes.

En una charla con Karla García, reportera del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Berman dice: “Al menos en mi caso, desde niña me gustó leer diálogos. No me importaban las descripciones. Daba lo mismo si era en el bosque o en la playa, lo importante era lo que hacían y decían los personajes.

Aunque cada historia depende del autor. Shakespeare, por ejemplo, te cuenta todo verbalmente, los personajes hablan en voz alta. Pero hay ejemplos de dramaturgos como Vicente Leñero, en cuyas obras lo más

importante no es lo que sucede a simple vista sino la verdad debajo de las palabras, las tensiones emocionales; y Tony Kuscher vierte su creatividad trasladando la ideología a la imaginación.

Otro asunto relacionado con el teatro escrito es la poca cantidad de dramaturgas en México. Recientemente comenzaron a surgir directoras y vestuaristas, y más tarde escenógrafas. Pero mujeres que escriban teatro somos muy pocas. Espero que esto cambie y cada vez haya más lectores de teatro”, platica Berman.

Ahora toca el turno a quien es, indudablemente, una de las guionistas más representativas del cine mexicano: Paz Alicia Garciadiego. Ella ha figurado de manera inusual no sólo por una carrera, que integra la escritura de varios guiones, sino porque casi muchos han sido reconocidos por la crítica y con premios nacionales e internacionales.

La crítica especializada ha alabado muchos de sus trabajos, casi todos realizados al lado de Arturo Ripstein. Con él la une un periodo de colaboración que inició en la década de los ochenta. Los títulos que ha escrito son, entre otros, *El imperio de la fortuna* (1985), *Principio y fin* (1993), *Profundo carmesí* (1996) y *El Evangelio de la maravillas* (1997).

Garciadiego ha colaborado con autores como José Agustín. La autora se encuentra adaptando la cine la novela *Diablo guardián*, del escritor mexicano Xavier Velasco, que obtuvo el Premio Alfaguara de Novela en el año 2003.

“De la tres cintas que Arturo Ripstein filmó en el sexenio (del presidente Miguel de la Madrid Hurtado en los ochenta), todas con apoyo estatal, la más floja fue la primera: *El otro* (1984), sobre un cuento de Silvina Ocampo adaptado por Manuel Puig, ambos argentinos, delató la precariedad económica con la que el director tuvo que narrar una historia misteriosa que sobrepone a unos hechos reales su versión literaria.

Las dos siguientes cintas de Ripstein, *El imperio de la fortuna* (1985) y *Mentiras piadosas* (2988) señalaron el comienzo de una colaboración con la argumentista Paz Alicia Garciadiego, su pareja en la vida real, que se traduciría en una sucesión de obras importantes y ganaría para el director una sostenida atención internacional sólo lograda antes con cine mexicano por Emilio “El Indio” Fernández y Luis Buñuel”, señala García Riera.

La autora cree que las utopías cotidianas tejen el hilo conductor de sus guiones. “Todos los personajes de todas mis películas tienen un sueño secreto casi imposible y normalmente muy banal que creo que los enajena, porque lo quieren conseguir por encima de cualquier cosa. Prefiero ser buena guionista a mediocre novelista”.

Tras estudiar letras e historia, su pasión por la literatura y el cine la hicieron abandonar la enseñanza para dedicarse a la escritura de libretos para cine y televisión.

“Mi vocación de contadora de historias viene de familia. Mi bisabuela era escritora. Después de mis estudios me di cuenta que no podría ganarme la vida con las letras. No quería ser profesora por el resto de mi vida”, abunda Garciadiego en una entrevista difundida por la agencia de noticias Associated France Press (AFP).

“Una vez me encontré atrapada en un embotellamiento en México, oyendo, para distraerme, una radionovela basada en ‘La sombra del caudillo’, la novela de Martín Luis Guzmán. Como la conocía muy bien me di cuenta que yo habría podido adaptarla mejor y por eso decidí buscar trabajo en ese sector. Y lo conseguí”, expresa.

Después de escribir varios libretos para radio y televisión conoció al realizador Arturo Ripstein, quien le propuso escribir una adaptación de un cuento de Juan Rulfo.

“La única instrucción que Ripstein me dio fue: pon todo lo que se te ocurra y trata de dar muchos detalles. Como principiante que era

exageré sobre los detalles y llegué a un monstruoso guión de 450 páginas”, comenta Garciadiego a AFP.

Quien en 1996 ganó el premio Osella de Oro al Mejor Guión Original en el Festival de Venecia por *Profundo carmesí* reconoce que uno de los problemas del cine latinoamericano radica en los guiones.

“Se aprende a contar historias leyendo mucho y yendo al cine. Se pueden enseñar trucos para contar mejor las historias, pero no hay reglas. Eso que han inventado los norteamericanos para que una industria sea eficaz es muy relativo, pues no es lo mismo enfrentarse al cine como arte que sólo como un producto. En el caso de ellos les funciona porque para ellos el cine es un producto”, explica la guionista en la charla con AFP.

Respecto a su relación amorosa y profesional con Ripstein, Garciadiego ha sido entrevistada por la prensa mexicana. En una conversación con la periodista Mercedes Gallego explica que, como toda relación simbiótica, ella y su esposo se han convertido en una sola persona, “y después de seis años de psicoanalistas he logrado caerme bien a mí misma”.

Define a Ripstein como su *alter ego*: “Con él tengo un contrato de por vida con un cláusula de guionista abierta para otros directores”.

Amante del café, “tomo toda la cafeína que mi gastritis me permite e incluso viajo siempre con un bote de Nescafé, para los casos de urgencia”, Garciadiego confiesa que se desestresa bailando.

“Y cuando estoy muy angustiada procuro tener un pleito a muerte con algún desconocido sobre algún tema que no me importe, la religión islámica o la independencia de Kosovo, por ejemplo. Eso me limpia”, comenta Garciadiego.

Sobre el la obra creada por la pareja Garciadiego-Ripstein, en especial con los personajes femeninos, el crítico Rafael Aviña comenta: “De alguna manera Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego

decidieron trastocar el universo materno del cine mexicano en sus telenovelas brutales”.

Precisa: “Prueba de ello es una cinta como *Principio y fin* (1993), en la que ambos intentan crear otra visión repulsiva del machismo y del matriarcado, sin faltar su grotesca, deformada y falsa visión de la sociedad mexicana y temas aledaños tan afines a su filmografía como el incesto y el sacrificio familiar –véase a su vez su versión de *La mujer del puerto* (1990)”.

Detalla que como una suerte de “involuntaria parodia posmoderna” de *Cuando los hijos se van*, en *Principio y fin* se narran las desventuras de una familia de tantas, como la de los Botero, un clan venido a menos tras la muerte del inútil padre amante de la ópera, cuando Ignacia (encarnada por la actriz Julieta Egurrola) se hace cargo de sus hijos y decide sacrificar, de principio a fin, las ilusiones de sus “fracasados vástagos” en aras del menor (interpretado por el actor Ernesto Laguardia, quien se convierte a la postre en una “especie de ángel destructor que acaba incluso con su propia existencia después de fastidiar la vida de sus hermanos”).

“Se trata de una exploración de la infrarrealidad mexicana actual a través de un espíritu de los cuarenta y cincuenta, sólo así puede entenderse la absurda y titánica labor de la madre chantajista”, acota el historiador.

Por otra parte, prosigue Aviña, “*La reina de la noche* intenta ser un filme sobre el mito de Lucha Reyes, una versión sadomasoquista en el extremo opuesto de la imaginería colectiva, protagonizada incluso por un competente reparto encabezado por Patricia Reyes Spíndola y Ana Ofelia Medina, quienes dan vida a esa intensa como grotesca relación de amor-odio entre madre e hija. Con su peculiar y excesiva visión de melodrama negro, Ripstein y su guionista se sumergen en la historia de la jalisciense María de la Luz Flores Aceves, mejor conocida como Lucha Reyes, hija de una costurera alcohólica y de un padre que la desconoció”.

Guita Schyfter se ha desempeñado en algunas ocasiones en el terreno del guionismo. Es la autora del argumento de su conocido largometraje *Novia que te vea* (1992). La realizadora nació en Costa Rica el 2 de marzo de 1947. En 1969 se convirtió en psicóloga. De 1973 a 1977 fue investigadora en la Comisión Nacional de Métodos de Enseñanza y jefa de producción de la Telesecundaria de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

En 1975, 1977 y 1988 se hizo acreedora de la beca del Consejo Británico para estudiar producción y realización televisiva en la BBC de Londres. En México ha hecho televisión cultural y filmado varios cortometrajes como *Rufino Tamayo* (1983).

En una entrevista con el periodista Hugo Lazcano, Schyfter dice que no le parece que el cine sea el lugar apropiado para que la mujer denuncie el machismo o se muestre como víctima de las circunstancias.

“Pero, no puedo criticar a las feministas porque gracias a ellas y a sus escándalos lograron que se abrieran espacios para la mujer en diferentes actividades en las que sólo podían llegar los hombres”, dice la esposa del escritor Hugo Hiriart.

Considera que se siente influenciada por colegas como María Novaro, Dana Rotberg, Busi Cortés y Matilde Landeta. “Esta influencia es contar historias a lo que se ha hecho, indudablemente, desde la mirada femenina [...] *Novia que te vea* es completamente distinta, es más sentimental y nostálgica. *Sucesos distantes* (1994) es una película más elaborada intelectualmente, más moderna”.

De origen judío, la guionista define en la entrevista su interés por el cine mexicano como un ojo explorador, con el cual percibe un país al que desde hace muchos años es su hábitat intelectual.

“Antes me molestaba mucho cuando un periodista me preguntaba cuál era el interés que yo como extranjera tenía por la cultura mexicana. Ahora ya no hago caso a eso, soy tan mexicana como muchos mexicanos. Mi inquietud es poder mostrarle a la gente que esta tierra es

un refugio interesante, un lugar en el que habitan personajes universales e interesantes, precisamente por la gran cantidad de culturas que convergen”, dice a Lazcano.

García Riera explica que la primera película de Schyfter, *Novia que te vea* (1992), tuvo la virtud de la originalidad.

“Basada en una novela adaptada por ella y su marido Hugo Hiriart, reflejó el medio de la comunidad judía en la ciudad de México de los 40 y 50 con la historia de dos chicas (Claudette Maille y Maya Mishalska) en conflictos de amistad y matrimonio.

Otra vez con apoyo de Imcine, y de nuevo en colaboración con Hiriart, Schyfter no mostró mayores progresos en su segunda película: *Sucesos distantes* (1994), con Angélica Aragón (también intérprete de *Novia que te vea*) como una actriz rusa emigrada y casada con un entomólogo”, indica el historiador.

Schyfter ganó en 1994 el Ariel como Mejor Coactuación Femenina por *Novia que te vea*. La misma cinta obtuvo el Ariel como Ópera Prima ese año y el de mejor Vestuario.

Entre las escritoras han trabajado en el terreno del guionismo está también Laura Esquivel, quien participó en el cine a través de la adaptación cinematográfica de su novela *Como agua para chocolate* (1992). Ella es la autora del guión de este filme, que fue dirigida por su ex esposo, el director Alfonso Arau. Esquivel ganó en 1992 el Ariel por el Mejor Guión por *Como agua para chocolate*. Cristina Pacheco es otro ejemplo. Ella participó en la realización del guión de *El lugar sin límites* (1977).

Los noventa, como se destacó, figura por la gran cantidad de guionistas que participan en la industria nacional; también porque la diversidad de temáticas que han abordado. Y muchas autoras han creado obras de buena aceptación en taquilla.

Así que no se debe olvidar la inclusión de nombres como María Eva Avilés, Eva Gleason, Eva Bodensted, Eva Aridjis, Rebeca Silva Durán y Carolina Rivera. Esta última ha sido guionista de películas del “renacimiento” del cine mexicano como *Todo el poder* (1999), *Cilantro y perejil* (1995-1996), *El segundo aire* (2001) y *Amar te duele* (2002). Rivera es escritora y ha trabajado en televisión.

Pérez Grovas y Rivera ganaron en 1997 el Ariel en las categorías de Mejor Adaptación y Guión por *Cilantro y perejil*.

Asimismo figuran Isaa López, quien es igualmente directora (*Ladies' night*), y Malú Huacuja del Toro, quien escribió *El amor de tu vida S.A.* (1994), dirigida por Leticia Venzor (ciudad de México, 1959), entre otras cintas. Leticia Herrera es la autora del guión de *Cuando las luces se enciendan*, que fue premiado por unanimidad con la beca del Banco de Guiones del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y la Sociedad General de Escritores de México (Sogem). No se encontraron referencias de que el guión de *Cuando las luces se enciendan* haya sido filmado, aunque sí se publicó como parte de una colección de guiones editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la editorial Plaza y Valdés para celebrar el centenario del cine.

Llegamos a Gabriela Retes, hija del cineasta Gabriel Retes y María del Pozo, la primera hija y la segunda esposa de Gabriel Retes, con quien han colaborado en cintas como *El bulto* y *Bienvenido-Welcome*. Gabriel Retes y María del Pozo ganaron en 1995 el Ariel en la categoría de Mejor Argumento por *Bienvenido-Welcome*.

Paula Marcovich, guionista de *Elisa antes del fin del mundo* (1997), de Juan Antonio de la Riva; Gabriela Ortigoza, autora junto con Alejandro Gamboa, de *La segunda noche* (1999), de Alejandro Gamboa; la escritora María Amparo Escandón, quien hizo una adaptación de su novela homónima *Santitos* (1998), que dirigió Alejandro Springall; Camille Thomasson, guionista de *Ave María* (1999), de Eduardo Rossoff; Laura Maña, guionista de *Sexo por compasión* (2000), dirigida

por ella; Eva Saraga, que, con Ernesto Rimoch, escribió *Demasiado amor* (2001), sobre la novela homónima de Sara Serfchovich.

Una guionista que comienza a destacar es Marina Stavenhagen, autora de diversos filmes como *De la calle* (2001), de Gerardo Tort; *En medio de la nada* (1994), de Hugo Rodríguez, con el que coescribió el guión. Por la primera, Marina obtuvo la Diosa de Plata y el Ariel.

En una entrevista con la colaboradora de Cinemanía, Cristina Prado Arias, la guionista asegura que el síndrome de la página en blanco se suscita por varios factores. “Cansancio o porque no tienes nada que decir. Escribes y escribes, pero en realidad no estás escribiendo nada que te guste. No se te ocurre cómo resolver cosas que ya planteaste o que quisieras decir. La única solución es seguir sentando frente a la página en blanco y trabajar. Ayuda separarse del material, tomar distancia y releerlo después de un tiempo”.

Agrega que admira el trabajo de mucha gente de distintas épocas. “Es difícil desvincular el guión de la producción, por lo que puedo afirmar que un guión **per se** no lo es todo. Una película terminada es el resultado también de un gran trabajo de producción y dirección”.

En los noventa también está el trabajo de Verónica Ángeles, quien escribió los guiones de acción *Justiciero callejero* (1990), de Juan Nepomuceno López; *Buscando salida* (1995), de René Cardona; *El justiciero* (1994), de José Medina, entre otros.

En el camino se encuentran los guiones de Claudia Velasco, quien junto con el director Francisco del Toro escribió *Marcado por el odio* (1994), *Duro de salvar* (1995) y *Sida. Síndrome de muerte* (1994), todas dirigidas por él. Colaboró en otras cintas.

Verónica Maldonado, Pilar Mata y Marcela Fuentes-Beráin son también autoras de los noventa. Esta última escribió *Hasta morir* (1994), que fue dirigida por Fernando Sariñana. El guión fue publicado en 1995 por Ediciones El Milagro.

García Riera se refiere así de *Hasta morir* en la introducción del guión: “(Sariñana), con experiencia en la producción, tuvo un buen debut con *Hasta morir* (1993). La cinta narra la intensa historia de un cholo fronterizo (Demián Bichir, muy bien en su papel) que regresa a la ciudad de México e inicia en la delincuencia a su amigo de la infancia (Juan Manuel Bernal)”.

Y se debe considerar a la periodista Guadalupe Ortega Vargas, quien escribió con su esposo, Xavier Robles, la cinta *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons. Ambos autores han trabajado juntos desde mediados de la década de los ochenta. La cinta retoma el tema de la matanza de estudiantes en Tlatelolco, en 1968. El abordaje de dicha temática ocasionó que la película padeciera la censura.

“Toda representación del hecho, por muy bien realizada que estuviera (recomendemos el ejemplo excelso de *El acorazado Potiomkin*) sería en cierto sentido un escarnio. No mostrarlo directamente, sino sólo de forma sugerida, es en cambio una noble manera de respetarlo en su misterio esencial”, comenta Francisco Sánchez en la introducción que escribió para la edición del guión *Rojo amanecer* (Ediciones El Milagro, 1995).

“Aquí es donde los autores supieron encontrar la solución dramática ideal. En efecto, toda la acción, con unas breves salidas de respiro a locaciones accesorias, sucede dentro de un departamento (del edificio Chihuahua, desde cuyo balcón del tercer piso hablaron, en el mitin de ese día, los oradores del Comité Nacional de huelga, y donde se llevó a cabo la mayor represión después de la matanza). Una solución de puesta en escena cinematográfica inusualmente inspirada.

En efecto, aunque en el filme nunca se vean directamente, los dramáticos sucesos exteriores siempre están presentes en el relato y se sienten como materia viva. Luego, en un primer plano físico, está la experiencia concreta de los testigo y militantes que moran o encuentran refugio en el departamento. Ellos ven y reexperimentan en sí mismos los horrores contemplados.

Finalmente hay un tercer punto de vista, el del lector del guión o del espectador de la película, un testigo de los testigos, que si se deja agarrar por la acción puede llegar venturosamente a la catarsis”, señala Sánchez.

Resalta: “La estructura del relato asume en la adaptación de Xavier Robles y Guadalupe Ortega una sencillez muy acorde con la limpieza de la trama. Hay algo de corte clásico en la deliberada unidad de tiempo y espacio.

“Toda la acción transcurre en el lapso justo de 24 horas, desde las seis y media de la mañana (aproximadamente) del 2 de octubre hasta una hora pareja del día siguiente. Hora y fecha precisas se establecen desde las primeras escenas, así como el lugar, dado con el punto de vista de uno de los personajes que se asoma por una ventana y pasea su mirar por la plaza donde irán a desarrollarse los sucesos de la jornada”, concluye.

Ambos guionistas ganaron en 1991 el Ariel en las categorías de Mejor Argumento y Guión por *Rojo amanecer*.

Dentro de este reportaje cabe mencionar el nombre de la cantante Gloria Trevi, quien fue la guionista de un par de películas: *Una papa sin catsup* (1995) y *Zapatos viejos* (1992), ambas dirigidas por Sergio Andrade, su otrora representante. En ambas cintas Trevi es la protagonista. Las dos también obtuvieron buena aceptación en taquilla. La vena creadora de la cantante igualmente abarca historietas y la composición de varias canciones que llegó a interpretar en su trunca trayectoria discográfica.

En los noventa también se encuentra la pequeña producción guionística de Cecilia Barrigo, Cecilia Navarro, Cecilia Olivares, Cecilia Reyes, Carolina Amador, Carolina Fernández, Carolina Ramírez, Carolina Sfeir, Anastasia Sfeir, Gloria López Villaseñor, Gloria Ribe, María de los Ángeles Ochea, Verónica Murillo, Verónica Franco y Edna Neocochea.

Y existen otros campos en el cine mexicano que son inadvertidos como el guionismo. Aquí también se rescata el trabajo de las mujeres en el ámbito técnico, en el que han participado profesionales como Guadalupe García, quien fotografió *Veneno para las hadas* (1984), de Carlos Enrique Taboada, trabajo por el que obtuvo el Ariel a la mejor fotografía.

Además se encuentran las editoras Sonia Fritz, Silvia Otero, Ana Díez Díaz, Matilde Sistach. Hay otras directoras y guionistas como Dora Guerra, Alejandra Moya, Valentina Leduc, Gloria Ribe, Teresa Velo, Isabel Tardán.

Y las que se han desempeñado como productoras cinematográficas, como son los casos de Yolanda del Río, Angélica Ortiz (Producciones AM Libra), Rebeca Salinas (Duff Recofilms), Adriana de Rosales Durán (Rosales Durán Producciones), María de Lourdes Priego (Producciones Rosas Films S.A.), María Luisa Gómez Mena (Producciones Isla), Edna Neocoechea (Producciones Insurgentes), Rosalinda Angel Domínguez (Cinematografía DAL) y María Cantoni (Cantinflas Films).

“En los últimos 10 años, las mujeres han dirigido más producciones en México que en los (casi) cien años de su historia”, señala la investigadora Jennifer Parchesky, coordinadora del “Women Film Pioneers Project”, de la Durk University de Carolina del Norte.

Afirma que “aunque las mujeres siempre hayan sido una parte integrante del cine mexicano, su presencia casi ha estado exclusivamente en el campo de la actuación. Durante las décadas de los setenta y ochenta, la participación de las mujeres en el cine comenzó a cambiar. Como las mujeres se graduaron de las escuelas de cine y ganaron experiencia en la práctica, avanzaron dentro del cine mexicano”.

Jackie Buet, directora del Festival de Cine de Mujeres de Créteil explica: “El cine realizado por las mujeres latinoamericanas es un cine

que cuenta con una gran riqueza cultural, pero que también mira mucho hacia Europa.

Nos gusta su manera artística de decir las cosas de la vida y la realidad. También descubrimos que existe una gran diferencia entre la imagen negativa de los problemas económicos y su gran riqueza cultural e individual”.

Abunda: “Nos interesan mucho los temas que manejan como esa búsqueda de los orígenes, algo importante en un continente que enfrentó la colonización”.

Parchesky señala que el tema de la represión y las dictaduras está muy presente entre las directoras del cono sur y otras abordan la problemática del éxodo rural y la urbanización; la inseguridad y la violencia en general, y en particular la violencia conyugal, son también temas recurrentes; pero la imagen que dan de la mujer latina es diferente de la que presentaba el cine latino hace unos años.

Como se pudo apreciar los puntos de vista, intereses, manías y modos de trabajo son distintos en cada autora; aunque todas comparten la pasión por el trabajo que desempeña: el guionismo, al que se dedican pese a las duras condiciones en las que usualmente suelen trabajar.

II. EXPLORAN ESCRITORAS DE CINE UN UNIVERSO TEMÁTICO DIVERSO

La variedad de tópicos es uno de los rasgos del trabajo guionístico de las autoras del cine mexicano; en sus obras cada una ha reflejado el mundo con una mirada única y creativa. Aquí se da voz a algunas escritoras destacadas.

Los relatos creados por las guionistas forman parte de un universo de personajes, situaciones, temas y perspectivas diverso. En tanto creadores, de manera individual, y a veces colectiva, las guionistas han aportado una visión particular de su entorno.

Algunas han ligado esa visión con su condición de género, y a partir de ahí han conformado sus relatos. Otras no han seguido ese camino. Cada una ha contado historias según situaciones muy particulares a las que se ha enfrentado: exigencias de un productor, anécdotas impactantes, la necesidad de satisfacer un mercado y atraer público a las salas, el objetivo de crear un guión artísticamente admirable.

Hay a quienes les ha interesado mostrar la vida interior de las mujeres (temores, anhelos, placeres) y los problemas a los que se enfrentan en una sociedad patriarcal, como podría ser el caso de las hermanas Novaro. Sin duda porque María, la directora, es una feminista militante. Pero esa no es una situación inflexible y no por ello guiones como el de *Danzón* desechan elementos como el uso de un lenguaje lúdico, muy cercano a la forma de hablar en las calles.

Existen otros filmes que aluden a hechos históricos como los de Carmen Toscano, a grupos sociales marginados como los de Guita Schyfter, a hombres y mujeres que enfrentan destinos fatales como los de Paz Alicia Garciadiego, a niños deformes como uno de Dana Rotberg, a parejas contemporáneas que enfrentan el estrés, el desamor y el imparable y veloz ritmo de vida de la ciudad de México, como sucede

en los guiones de Carolina Rivera; a mujeres de la tercera edad que se niegan a toda costa a dejar morir la imaginación como un trabajo de Marcela Fuentes-Berain, o la vida cotidiana de los jóvenes, que le ha interesado especialmente a Marina Stavenhagen.

Las temáticas y enfoques varían de acuerdo con cada mujer guionista, quien al redactarlo hizo uso, sin duda, de todo un repertorio de sensaciones, experiencias, recuerdos, fantasías y quizá exigencias externas (económicas, formales).

Aunque existe la creencia de que el cine escrito por mujeres es poco diverso en tanto se enfoca casi exclusivamente a temáticas femeninas, eso es producto de la estereotipación y el desconocimiento del trabajo de autoras que han optado por caminos diferentes al feminismo y que dentro del anonimato que implica el guionismo aún son menos conocidas que algunas que ya han obtenido cierto prestigio.

“Me parece que en general todo escritor escribe del mundo que conoce y en éste el género, la generación, la cultura y la clase social tienen influencia en la historia que eligen”, detalla en entrevista la guionista y poeta Beatriz Novaro, quien niega que las guionistas hayan padecido discriminación de género en la historia del cine mexicano.

“El análisis contemporáneo de las definiciones de lo femenino y feminista ha permeado el trabajo de las guionistas mexicanas de generaciones nacidas en los años cuarenta y cincuenta. A partir de entonces la influencia del feminismo ha sido menos importante”, abunda la reconocida guionista, quien también se desempeña como académica en el CCC, donde da cursos de guionismo.

El teórico francés Francis Vayone explica en su libro *Guiones modelo y modelos de guión*: “La elaboración del guión y del filme se parece más a un proceso de encuentros entre temáticas personales, estados emotivos y elementos narrativos (originales o tomados de la literatura y del cine), que a un trabajo deliberado de composición referido a unas normas”.

Vayone expone que “la mayor parte de los guiones tienen su origen en tres tipos de puntos de partida:

1. Los puntos de partida referentes a una historia, embrionaria o completa, real o ficticia; anécdota vivida o referida, suceso, acontecimiento histórico, novela, relato breve, otra película, etcétera.
2. Los puntos de partida referentes al propio cine en cuanto institución: encargo de productor, reunión de estrellas (‘Vamos a hacer un Depardieu-Balasko’), nueva versión, reutilización de un decorado, necesidad de cumplir un contrato, etcétera.
3. Los puntos de partida referentes a un tema, sea de orden político, moral, sociológico, psicológico o estético: los males de la burocracia, las repercusiones del paro en la juventud, los estragos del amor materno, por qué fue crucificado Cristo, cómo viví mi primera ruptura, etcétera”.

Aunque finalmente algo que tienen claro las guionistas es lo que dice el manualista Carlos González Alonso en su libro *El guión*:

“Al hacer un guión se debe tener en cuenta, como elemento central, el mensaje que se va transmitir. Sin la intención de comunicar, el programa o la película no tendrían sentido.

Puede ser que el guión por elaborar no dependa exclusivamente de nuestra creatividad como autores o artistas, sino que el tema nos sea impuesto por quien manda hacer el trabajo, indicándonos también los objetivos, el tratamiento y hasta el estilo.

Así el autor se enfrenta primero a la necesidad de adecuar lo que debe decir y lo que él piensa como autor y como persona, para que el mensaje encuentre un justo equilibrio desde su concepción.

Si un guionista debe hacer una apología, por ejemplo, de un tema político que él repudia, difícilmente producirá un argumento tan bueno como el que escribiría si lo compartiera.

Por lo general, el criterio que se debe seguir para el tratamiento de un tema como un guión depende de las necesidades, gustos y expectativas del público al que se va a dirigir el mensaje”, explica González Alonso.

Especifica que “después, cuando llega el momento de escoger el tema, se debe estar lo más compenetrado posible con él, para posteriormente, tener acceso (o procurárselo) a la información referente a éste. Otro elemento básico que el guionista debe tener en cuenta es el de asegurarse que el tema que va a detener captará la atención del público.

Si no está seguro de obtener esa atención puede ocurrir que la idea o la forma en que esté experimentada, no sea atrayente ni motivadora. En resumen, como la atención del público es difícil de lograr, será siempre un elemento que el guionista deberá tener presente, sin menoscabo del medio de comunicación por el que vaya a transmitirse.

Así, el guionista sabe qué persigue con su obra y está consciente de que ésta puede ser sucesivamente modificada por factores tales como los presupuestos, escenarios y la disponibilidad del equipo técnico y humano. Tal vez, en la comparación entre el guión original y el guión final, no existan muchas semejanzas”, concluye el autor.

De todo esto están conscientes las guionistas y cada una lo enfrenta de una manera muy particular.

Por ejemplo, durante su participación en el Primer Festival Latinoamericano de Cine en 1997, la guionista Paz Alicia Garciadiego aseguró que la cinematografía tradicional de México, basada en las historias de amores y tragedias familiares, derivó en estos modelos a consecuencia de la Revolución Mexicana, pues el Estado se apoderó del lenguaje popular y por tanto de su identidad. Frente a eso, prosigue, el cine mexicano encuentra su desarrollo inmediato y dinámico en el espacio intramuros, un espacio en el que la familia representa el colectivo social.

La cineasta Busi Cortés, por su parte, precisa a Margara Millán en entrevista que “su trabajo en el cine no busca retratar alguna temática, sino más bien partir de los elementos que tienen a la mano para recrear cierta atmósfera, donde lo más importante son los personajes entrañables y las historias emotivas. Piensa que su cine no es cine feminista sino un cine de mujer en el cual las mujeres no son víctimas de una sociedad o del hombre, sino víctimas y victimarias de sus propias pasiones”.

Este comentario de Cortés evidencia la lucha de las cineastas contemporáneas, incluyendo a las guionistas, por evitar el estereotipo. María Novaro, aunque se ha declarado feminista, también ha expresado su interés por no ser catalogada sólo como una cineasta feminista. Aun cuando tiene personajes cinematográficos femeninos que en México ya son iconos, como Lola, la joven protagonista de la cinta de ese mismo nombre, y Julia, la protagonista de *Danzón*.

En los casos de Novaro, Cortés y Marisa Sistach, tres de las cineastas contemporáneas más destacadas, todas coinciden en que no se les etiquete como realizadoras-guionistas de corte feminista, aun cuando la mayor parte de sus historias aluden a mujeres.

Ellas “tienen en común el pertenecer a la generación de los años cincuenta, ser egresadas de las escuelas de cine y haber realizado más de un largometraje comercial y su cine quiere ser de autor(a) y aspira a tener un alcance masivo, es decir, se trata de un intento por combinar el cine para el gran público y la marca autoral en la creación cinematográfica”, expone Millán en su libro *Derivas de un cine en femenino*.

“Ubican sus esfuerzos en recuperar el cine popular de calidad. No quieren hacer un cine feminista (aunque en ocasiones pueden apreciarse visos de ello), aunque son contemporáneas del movimiento feminista mexicano, incluso alguna de ellas militante en él, (y) siempre intervienen en la elaboración del guión y a veces realizan el proceso de edición; es decir, se hacen cargo del conjunto de los elementos que componen la película, siendo ésta casi siempre un proyecto personal,

una idea para la cual se consigue el financiamiento”, complementa la investigadora.

María Novaro advierte a Millán: “Trato de cuidar la poesía del cine. Que las cosas no sean obvias, cuando tienen que decirse ya no me gusta, prefiero darles la vuelta. Ésta es una propuesta de cómo narrar al tiempo que lo es de cómo ver. Cuando esto no está bien logrado resulta aburrido, porque no me estoy apoyando ni en acciones ni en diálogos explicativos.

En mis películas no sucede gran cosa, estoy más al interior de los personajes y de la simplicidad de las historias. Cuando no logro que las cosas estén cargadas de emoción, entonces no hay nada. En algún momento sentí, por esas presiones de los críticos, que debía cambiar. Luego pensé que no, que es una manera de contar. Es mucho más difícil editar porque no estás filmando con los planos típicos americanos. Filmar planos para protegerte y para que luego peguen no me interesa.

Para mí cualquier secuencia obedece a una propuesta de cómo se va a mover la cámara, cómo estoy llevando sentimentalmente la secuencia, cómo transcurre en ritmo, en movimiento, en encuadre, en punto de vista, en color, en textura. Esto lo planeo rigurosamente, lo cual no quiere decir que me salga bien. Pero esa es mi apuesta. Por eso no me interesa la narrativa de la televisión, esas son caras hablando.

Para Marisa Sistach –quien también se entrevistó con Millán para su libro *Derivas de un cine en femenino*– un director necesita tener mejores guiones, que no le estorben.

“Las mejores películas tienen historias muy simples. A mí lo que me interesa es poder ver las cosas sin que haya un cartabón. No romper el lenguaje por romperlo sino tener una mirada sin prejuicios sobre las cosas. A veces me interesa ejercer el lenguaje, ver qué tanto lo manejo. Es el caso de los programas de televisión o de *Anoche soñé contigo*.

Me interesan las texturas y los colores como un nivel de lectura, más en el plano de las sensaciones [...] Lo más importante para mí es contar una historia que emocione. Con atmósferas y provocar sensaciones: nostalgia, melancolía, ternura. Los personajes siempre son vistos desde una visión femenina consciente, porque justamente lo que interesa es la búsqueda del despertar de la conciencia femenina, tanto de hombres como mujeres”, explica la realizadora.

Y puntualiza: “El tema de la mujer está en todas mis películas. Es ver una nueva mujer. Yo creo que todo comenzó viendo cine mexicano. El cine mexicano que más me gusta, que puede ser el de Galindo o Gavaldón, sobre todo el del primero, retrata a las mujeres de dos maneras, o como la madre abnegada o como la prostituta. Las dos figuras o estereotipos: la mujer dentro de la familia o la mujer en la calle.

Entonces lo que me interesó mucho sobre todo a partir de *Conozco a las tres*, que es como una respuesta a *Una familia de tantas*, era ver qué pasa con las mujeres mexicanas que no están dentro de la institución familiar y que obviamente no son prostitutas. Tratar ese otro tipo de mujer que existe, pero de la cual no había ninguna referencia. Es hacernos existir a través de la pantalla, que existamos en el cine como somos realmente y no como esos dos estereotipos que se han repetido de manera infinita”.

Novaro explica también a Millán que hay una gran diferencia entre lo que piensa que es el tema y lo que reflexiona después.

“Hay algo que no tuve para nada consciente, no que no estuviera claro, sino que no era consciente. Incluso me atrevo a decir que he cuidado mucho que no se haga demasiado consciente, lo veo así porque ahora estoy obligada por una serie de factores a ser mucho más consciente de todo lo que hago y trato de recuperar al máximo esa sensación que siempre tuve de no dejar de lo que me nacía. En términos de sinceridad, no en un sentido moral, sino como los sueños que te dicen verdades que no te atreves a decirte despierto, en ese mismo sentido trato de vivir mi trabajo”, expresa la directora.

Mientras que Cortés acota en la misma conversación con Millán: “Mis temas son como anécdotas que no llevan a ningún lado y que a veces surgen de una imagen.

El ambiente total en el que transcurren las escenas me es fundamental para transmitir un estado de ánimo. Al hablar de ambiente total me refiero no sólo al contexto sino al subtexto.

Parto de una premisa: en el cine aunque los detalles no se vean se sienten [...] Aunque las protagonistas son mujeres, en todos los casos giran alrededor de los hombres.

Los personajes son vistos desde una visión femenina consciente, porque justamente lo que me interesa es la búsqueda del despertar de la conciencia femenina (tanto de hombres como mujeres).

(Asimismo) uso elipsis metafóricas para contar omitiendo situaciones dramáticas. Más que censura o autocensura yo creo que es pudor. Tanto las escenas pasionales como las muertes se dan fuera de cuadro”, dice Cortés.

Pero pese a los esfuerzos de las guionistas por salirse del encasillamiento de que sólo escriben sobre “cosas de mujeres”, aun en la actualidad y entre los jóvenes persiste esa idea.

“El problema de las mujeres, como dice (Jorge) Ayala Blanco, es que siempre hablan de mujeres. Y desde una perspectiva feminista. Ello está bien, pero que hay que tener mucho cuidado. Yo en la escuela digo que no por ser mujer necesariamente voy a hacer películas de mujeres. No es una obligación ni un requisito.

Por ejemplo, cuando estábamos determinando el tema de un documental, mi primer tema era el abuso sexual en la infancia, de hombres y mujeres. El 80 por ciento de los abusos son a niñas, pero nadie quiso entrarle a mi proyecto. Entonces me dicen, por qué no lo haces de las muertas de Juárez. Claro que es un tema que por obligación

debo de tratar, pero también lo podría hacer un hombre”, señala Lola Obando, estudiante de cine en el CUEC.

Continúa: “Creo que hay que ser coherente. Y este es el pedo de mucho del cine mexicano hecho por mujeres. Que muchas veces no se es coherente. Vamos, no tiene nada de malo ser ultra. Si quieres tener una postura hiperfeminista, vamos a ser feminista; pero no por ser mujer platiques sólo cosas de mujeres. Aunque obviamente hablas de la naturaleza que más conoces”.

Obando destaca que, al fin y al cabo, una guionista o realizadora es una contadora de historias.

“Debes de tener la capacidad de contar una cantidad de historias. Además, algo que también pasa mucho es que al hablar de la mujer sólo se ve a aquella de clases bajas y con muchos hijos. No me malinterpretes, pero finalmente ni te conmueves ni identificas.

Es algo que pasa en general en cine mexicano, que se habla de los pobres pero desde una perspectiva de turista. Y no necesitas ser judío, por ejemplo, para reprobar lo que pasó durante el exterminio nazi, ni pobre para saber lo que ello implica.

Lo que siento con el cine de mujeres es que a veces parece que se ve a la mujer desde una perspectiva alejada. Y en general es como demasiado pretencioso decir: vamos a hablar de ‘la mujer’.

Creo que hay muchas maneras de contar cómo es la mujer, o el hombre, sin que necesariamente tengas que enarbolar tu bandera: aquí estoy, soy mujer y estoy en la industria”, recalca la estudiante.

Aunque hay otro factor que Obando saca a la luz y es interesante. Ella enfatiza que en el país existe mucho malinchismo, pues cuando llega la “peli” de una autora francesa, a veces sólo por ese hecho ya está a toda madre, cuando en trabajos similares se descalifica o ignora a trabajos de realizadoras-guionistas mexicanas.

Para la estudiante Cristina Juárez existe además una escasez de películas que aborden problemáticas que enfrentan las mujeres mexicanas jóvenes.

Menciona: “No creo que haya ahora un interés en específico de escribir historias como mujeres. Creo que más bien hay un interés por contar historias. De qué, quién sabe; pero contar historias. Aunque yo durante toda mi vida he visto cine y no me he identificado nunca con un personaje femenino, y tengo 25 años.

Qué triste que me tenga que identificar con películas europeas o gringas, con sus personajes, sin vivir exactamente esas experiencias. Creo que no se ha explorado en ese ámbito. Y lo que se ha hecho se ha hecho mal, porque no se ha llegado a profundizar, y siempre existe el estereotipo de la mujer. Y las mujeres podemos ser muchas cosas al mismo tiempo”.

Juárez resalta que un modelo del buen cine realizado y escrito por mujeres es el de María Novaro, quien, considera, ha creado un rico universo femenino. “Pero María ya no es de nuestra generación. La generación de María fue en los ochenta, ahora son más de dos décadas las que nos separan de ella a las jóvenes actuales.

Recuerdo cómo la gente se maravilló con *Y tu mamá también* (2001, dirigida por Alfonso Cuarón). Y a pesar de que no habla de algo relacionado conmigo, sí veía reflejados a mis amigos. También *Por la libre* (2000, dirigida por Juan Carlos de Llaca). Ahí sale el Baby O, (una discoteca) de Acapulco y mucha gente que conozco se emocionó.

Entonces veo que hay una necesidad de historias de hombres y mujeres de nuestras generaciones. Se ha desperdiciado mucho el tiempo. Creo que la industria tiene que abrir sus oídos necios a los jóvenes talentos. Está formando jóvenes talentos que no usa, que están desempleados, que cuando salen de la escuela de cine dicen: qué hago. Es muy triste”, dice la joven realizadora.

Novaro reitera en entrevista: “No creo que sea un ‘concepto’ (lo femenino, lo feminista) lo que permea mi trabajo o el de muchas de mis colegas. Creo que son los cambios en nuestras condiciones de vida y nuestra conciencia como mujeres.

En ello le debemos mucho al feminismo. Nos hemos emancipado y defendemos el derecho a expresar nuestro punto de vista, hemos accedido al mundo profesional y competimos en igualdad con los hombres, en muchas áreas.

Yo soy de quienes consideran que sí existe una mirada de género sobre la vida y el mundo, y que esta mirada femenina puede apreciarse en la obra personal. Creo que el cine escrito y hecho por mujeres puede expresar esa mirada, pero puede también no expresarla”, resalta.

Así es que las guionistas han abordado diversos temas desde diferentes perspectivas; aunque otro reto al que deben enfrentarse es erradicar completamente esa visión estereotipada de las mujeres sólo escriben sobre mujeres. Y para lograrlo el reconocimiento de la labor del guionista sería un buen comienzo. Porque si el público se interesa en la obra de las escritoras de cine en particular, y de todos los autores en general, la conocerá y valorará más.

III. APLICAN GUIONISTAS UNA AMPLIA VARIEDAD DE MÉTODOS DE CREACIÓN

A la hora de escribir guiones la creatividad no es suficiente; para llevar a buen término una historia es preciso dominar metodologías que muchas de las guionistas conocen. Para dimensionar la complejidad de la labor de las autoras se reunieron los elementos generales que integran un 'buen' guión.

Como ya algunas guionistas lo han expresado, cada una tiene una metodología para escribir y propiciar las ideas. Por ejemplo, Beatriz Novaro dice que no emplea un modelo de guión en particular, sino que más bien se guía por una cierta intuición apoyada en conocimientos teóricos. Pese a esto, ella es una gran conocedora de modelos dramáticos y de estructura del guión.

Por su parte, su hermana María Novaro explica: “Yo estudié en el CUEC. Ahí obtuve mi formación esencial y después tomé cursos en el Sundance Institute y en la EICTV de Cuba. También he participado en muchos talleres de escritura de guión (como asesorada y como asesora) y he aprendido mucho de diferentes profesionales. Pero nunca he aplicado un método como tal, ni creo mucho en ello. En algún momento supe de Syd Field, y sus recetas no me convencen en lo absoluto.

Me parece que es importante en la formación de un guionista de cine no solamente contar bien una historia, sino saber de lenguaje cinematográfico; reflexionar a fondo lo que significa escribir historias para que puedan ser filmadas. Se requiere de un entrenamiento muy específico, ya que el guión cinematográfico nunca es un fin en sí mismo (como por ejemplo sí lo es escribir para teatro)”.

Hay otras guionistas que han confesado que han aplicado modelos específicos en algún momento. Malú Huacuja del Toro, por ejemplo, para escribir el guión de *El amor de tu vida S.A.* retomó el modelo guionístico de Syd Field, aunque no fue necesariamente por gusto. La

propia autora, quien tomó algún curso con el estadounidense, lo expone así: “No soy admiradora del sistema de Syd Field para crear una historia; pero lo he estudiado como se aprende a llenar una forma en la Secretaría de Hacienda: no es que a los ciudadanos nos guste hacerlo, sino que tenemos que conocer las normas de los narcopolíticos que nos gobiernan para evitarnos todavía más contratiempos con el narcopoder mexicano. De la misma manera, a partir de que Syd Field vino a nuestro país a impartir sus seminarios, ahora todos los mafiosos del cine no sólo imponen como condición que los guionistas sean amigos de ellos sino también que conozcan dicho método. Por eso yo ya aplico las normas impuestas y me cuido bien de que los ‘puntos argumentales’ se encuentren justo en las páginas en las que Syd Field lo pide.

Lo que me impacta y me seguirá asombrando es la desidia racista de los mexicanos que tomaron el mismo seminario al que yo acudí. Aunque desde entonces exigen la presencia de los ‘puntos argumentales’ en cualquier libreto, difícilmente alguno se pregunta por qué Syd Field recomienda elaborar la estructura de esa manera. La respuesta es muy sencilla, pero para obtenerla se requiere algo que no puede hacer un alumno convencido de su inferioridad frente a un maestro norteamericano. Acobardados por su rubia presencia, los estudiantes no cuestionaban por qué, tal como Syd Field lo propone, después del planteamiento de la historia siempre debe haber un momento de la película en que el camino de la trama inicial se desvíe hacia otra dirección inesperada (el llamado ‘punto argumental uno’), o por qué los personajes protagónicos deben de sufrir una transformación profunda, vital e identificable al final del relato en comparación con el principio. ¿Por qué debe de haber varios cambios determinantes en el curso de la historia? ¿Por qué los personajes principales deben vivir a lo largo de la película una experiencia tal que modifique su conducta y su percepción del mundo que los rodea? ¿Por qué? Puede ser cierto, pero, ¿por qué puede ser cierto? Los clásicos nos ofrecen muchas respuestas sin ‘puntos argumentales’. El problema es que hay que estudiarlos”.

Huacuja del Toro opina que con sus todavía precarios análisis ha podido aprender que toda historia bien desarrollada cuenta, en realidad, con dos “puntos argumentales”: lo que ocurre y lo que no ocurre. “De la misma

manera los personajes universales narran en sí mismos lo que son y lo que no son, aunque esto último también podría definirse a través de sus antagonísticos. En eso radica, muchas veces, la maestría del autor que los retrata”.

Actualmente el guionismo es una actividad compleja que requiere estudios profesionales para poder ejercerla. Prueba de ello son los cursos e incluso carreras y posgrados que se dedican a esta actividad en el mundo. Y es que, como lo plantea el profesor y guionista Julio Linares, “ser guionista no es ser literato, ser guionista no es ser dramaturgo, ser guionista no es ser cuentista, ser guionista no es ser poeta. Ser guionista requiere de un conocimiento muy específico, tienes que saber de todo lo demás de la literatura, del cuento, de la novela, del cine. Entonces, la narración tiene que ser cinematográfica, y esa es una de las razones por las cuales se especializa el guionista.

Ser guionista implica un reconocimiento de que su historia tiene que ser convertida en pantalla, un guión vale si se hace cine. Puede ser una pieza literaria única, pero si no se vuelve película nadie supo de ese guión, porque leídos, pocos leemos guiones. Mientras haya que escribir guiones se necesita gente que debe tener ese oficio”.

El autor puntualiza que si se recorre la historia del cine mexicano, hasta los años setenta quienes hacían cine se preparaban en el extranjero: “La Unión Soviética, cuando existía, Francia, Polonia, Checoslovaquia, Inglaterra, España, Francia y no se diga Estados Unidos; allá iban a prepararse las personas que estudiaban cine, aun cuando nuestro cine de la Época de Oro lo realizaron quienes se formaron trabajando. O fueron a trabajar de extras o de apoyo técnico en las películas de Estados Unidos y traían el conocimiento, o venían las películas norteamericanas y así viendo lo adquirían”.

Así, la intuición fue la primera herramienta que se empleó en los inicios del guionismo en México. Ante la falta de métodos y técnicas propias del guión cinematográfico, las primeras guionistas escribían y creaban cine principalmente a partir de conocimientos empíricos, que se fueron

perfeccionando, transformando y adaptando de acuerdo con las necesidades.

Tras la apertura de las escuelas de cine en México este empirismo cambió. Aunque han existido casos de mujeres guionistas que han estudiado en escuelas del extranjero o son extranjeras que se han afincado en el país y han traído conocimientos, y otras que han conformado sus propios métodos al estudiar todo lo que tengan a la mano en relación con el guión. Pero en general todas las autoras estudian modelos para conformar una metodología particular.

Ahora en las escuela de cine se estudian y analizan manuales y metodologías, la gran mayoría de ellos creados por especialistas extranjeros. De esta forma los alumnos aprenden técnicas para narrar, dar formato al guión, crear personajes, redactar diálogos, especificar cuestiones técnicas, entre otros elementos. Y las escuelas no sólo impulsaron y consolidaron la profesionalización del guionismo en México, sino también de las otras facetas de la producción de cine.

“En los últimos 20 años en México todas las películas tienen de entrada un buen guión. Hay sus altas y sus bajas, no todo es de cien, pero nada es reprobable. Aunque los guiones sean en cierto grado deficientes, son buenos, y eso es lo que considero el orgullo de los egresados de las escuelas de cine.

Si tú sabes contar una historia en papel, que es lo que es el guión, que no es literatura; si tú ves la película en el guión vas por buen camino [...] Si tienes un buen guión puedes hacer una buena película, pero si tienes un mal guión ni aunque le pongas flores. Desde el ‘Indio’ Fernández, que tenía a su guionista de cabecera que era Mauricio Magdaleno; Sariñana y Carolina, su mujer; Ripstein y Paz Alicia, así sigues revisando y te das cuenta que los directores se sienten más seguros con las historias contadas por alguien. Así de sencillo. Complicidad, me gusta la palabra, porque un guión debe de permitirle a un director ser audaz. Si está bien contada la historia en el papel sabes dónde poner la cámara.

Claro que luego hay que sumar talentos, pero el primer factor que se suma es el guión, un buen guión seduce al actor. Todos los grandes directores tienen buenos guionistas. El mundo está globalizado y, por lo tanto, está mecanizado, aun así todavía hay mística, creo que muchos egresados de las escuelas de cine han ganado premios porque hay mística.

En todas las épocas el guionista como todos los oficios de arte ha tenido que luchar por el reconocimiento de su trabajo. Hubo momentos en los años sesenta con la famosa nueva Ola Francesa en que se dio el cine de autor en donde nos volaban mucho el crédito en pantalla y le pagaban bien. Creo que un guionista primero debe tener el goce de escribir, segundo tiene que tener el goce del cine, el goce de contar historias, tener el goce de visualizar sus historias como cine, otro goce es reconocer que el guión esté en la pantalla”, enfatiza Linares.

El también guionista afirma, sin embargo, que es indispensable conocer metodologías.

“No soy un genio, tengo que estudiar la metodología para acceder a lo que debo llegar. Como guionista digo: tengo una idea, así surgen todos los guiones [...] Normalmente, cuando hay poca producción, los guiones se hacen por encargo”.

Aunque, como se ha dicho, cada guionista aplica sus propios métodos de trabajo e inspiración. Algunos son más intuitivos y otros más formales; pero todos consideran ambos rasgos en un momento dado.

“El mejor guión es el que no se nota, el que entra como un guante, el que es invisible en la pantalla. Si una película parece nacer en el momento mismo en que es proyectada, si un diálogo parece surgir espontáneamente de la boca de un actor, si los sucesos parecen sorprender a los mismos actores, mejor.

El guión es un producto artístico que no debe hacer ruido, debe pasar desapercibido, debe morir para que ocurra la magia del cine, la verdad en la pantalla. El guión de cine es un puente entre dos ecosistemas

distintos. Nace en el reino de las palabras y desemboca en el de las imágenes.

El guión es una construcción literaria que debe traicionarse como construcción literaria. Tiene que estar alerta ante las palabras, cuidarse de sus espejismos. Tiene que contener el poder del lenguaje escritor. Diálogos hermosos en el papel pueden sonar ridículos al escucharse. Son distintos en la silenciosa oscuridad de la mente pero en la pantalla pueden estar diciendo más de lo que debieran o menos. Lo sutil y lo esperado adquieren distinto peso en la pantalla.

El guión es un género suicida, complejo, misterioso. Le pedimos que sea capaz de autodestruirse, de extinguirse y, sin embargo, que permee el conjunto con su espíritu. Por eso es tan difícil saber si un guión es bueno antes de que dé el salto, antes de que muestre su poder o su ineficacia en el cine”, asegura Beatriz Novaro en su recién publicado libro *Re-escribir el guión cinematográfico*.

Existen diversos métodos que las guionistas emplean para dar una ilación lógica al relato.

“El tejido de una historia se desintegra si no contamos con el encadenamiento. Tal vez el problema se logre resolver si encontramos los cabos sueltos y buscamos sus vínculos secretos y los sacamos a la superficie.

Por otra parte, las historias bien narradas nos recrean el paso del tiempo, el tiempo que sólo conocemos a través de sus efectos en el espacio físico. Si las acciones no se dan en el tiempo, no estaremos activando la memoria del tiempo y con éste, su efecto en nuestra conciencia, en nuestra emoción”, explica Beatriz Novaro en su libro.

Existen desde los criticados modelos estadounidenses (como el ya citado modelo de Syd Field), que han derivado en fórmulas para conseguir las dosis exactas de emoción y atención del espectador en determinados tiempos a fin de lograr grandes entradas a las salas, hasta

modelos experimentales que buscan ser una alternativa a los parámetros de Hollywood.

Sin perder la necesidad de reflejar emociones o hechos se deben aplicar formas que permitirán la creación de historias bien contadas. El objetivo de la técnica y detalles de formatos es que las ideas fluyan y se plasmen de la mejor manera.

“¿Qué quiere decir que los sucesos estén bien entonados? Quiere decir que hay un tono dominante en la narración de la naturaleza de los hechos. Los hechos en sí pueden ser los mismos de una historia u otra, pero en el cómo se narran estos hechos, el tono que los colorea, esta la naturaleza de una historia.

Tal vez los hechos y las acciones que abarca nuestra sinopsis no nos transmitan la emoción porque no están entonados. Tal vez contemos con una construcción lógica y encadenada de los sucesos y acciones, pero falte el tono, que una vez encontrado puede modificar los hechos mismos.

Si nuestro guión no nos está dando un relato narrado a través de imágenes, si al leerlo no visualizamos una película, la fuerza oculta que desplegará sus alas en la pantalla, nuestro guión no resultará atractivo ni sugerente para los ojos. No será aún el alma de una película sino sólo la dramatización de una historia. Y eso no basta.

Tenemos entonces que tomarnos el tiempo en contemplar nuestra historia no sólo como la dramatización de una historia que funciona emocionalmente, sino también observar si comunica una estética, un estilo de yuxtaponer imágenes, un lienzo en movimiento, un relato visual”, enfatiza Beatriz Novaro.

Y para lograr esto, todas las guionistas, apliquen o no un método en particular, o combinen varios, deben considerar elementos generales para construir la acción, que es la clave del drama y por tanto del guionismo. Dichos puntos son los siguientes, según un recuento de la misma Beatriz:

*Exposición: establece el tiempo y el lugar, los personajes y sus relaciones, el orden establecido o el equilibrio. Aquí se da la información que necesita el espectador. En unos cuantos minutos sabemos de qué trata la historia, en cuál mundo nos encontramos y descubrimos qué quiere el protagonista (no lo que necesita).

*Problema: establece un evento que descompone el equilibrio, rompe el **status quo**, y pone a la trama en movimiento.

*Punto de ataque: es la patada que hace que definitivamente se mueva la trama en otra dirección. El personaje se adapta a esta situación e intenta recuperar el orden perdido.

*Indicio: es cuando aparecen ciertas claves o se plantan semillas de cosas que cobrarán importancia más adelante y que ponen la adivinación del espectador a trabajar.

*Complicación: ocurre después e interfiere con la restauración del **status quo** o el re-establecimiento del equilibrio. Un personaje quiere alcanzar su objetivo pero las complicaciones intervienen y obligan al personaje a reajustar las cosas y así el drama adquiere intensidad y consistencia.

*Crisis: es el punto en que las acciones pueden seguir una o más direcciones y entonces se tiene que tomar una decisión. La crisis es el crecimiento natural de una complicación en la medida que el personaje camina hacia la comprensión de tal complicación hasta que llega a convencerse que no tiene más remedio que tomar una decisión y forzar una acción. Aquí descubrimos lo que el personaje necesita y desea.

*Clímax: es la fase última de la crisis, el pico más alto de la acción, la emoción y el pensamiento. El punto de máximo desequilibrio, la ruptura más alta del **status quo**.

*Desenlace: es la conclusión de la historia, la continuación inmediata del clímax. Muestra los resultados de la decisión climática del

personaje. También muestra la restauración del equilibrio, del **status quo**.

Una parte sustancial del relato cinematográfico es el personaje, por lo que su construcción exige considerar diversas características.

Para delinearlo es preciso partir de la diferencia existente entre el personaje plasmado en el papel y el que se transforma al ser interpretado por el actor.

El crítico, dramaturgo y semiólogo venezolano Frank Baiz Quevedo, autor del libro de métodos del guión *La ventana imposible*, considera que es indispensable darle una esencia al personaje.

Para lograr esto se deben considerar su fisonomía, vida e historia, pues estos factores moldean y justifican sus comportamientos. También es importante que a este se le dote de la capacidad de transformarse dinámicamente.

Graduado en Matemáticas en la Universidad Central de Venezuela, con posgrado en la Universidad de Londres, el profesor de escritura de guión y editor de la revista de investigación *Objeto Visual* explica que un personaje debe modificarse en relación con su contexto y los otros personajes, lo anterior le dará mayor vivacidad y credibilidad al mismo dentro del relato.

“La reacción ante un acontecimiento exterior o interior: el terror, el cambio de suerte, los valores, el estatus social, la fuerza de voluntad, la existencia de antagonistas, etcétera, desatará dicha transformación”, manifiesta el autor de *Análisis del film y de la construcción dramática, Nuevos instrumentos para la escritura del guión y Textos y pretextos*.

“Los personajes del relato cinematográfico se desempeñan en función del objeto. La carencia de éste es lo que desata el conflicto que a su vez impulsa la acción dentro de la cinta. La consecución de lo que se anhela obliga al personaje a desempeñarse en diversos roles actanciales

(relaciones entre personajes). La interacción entre los personajes materializa la acción, y aquello de lo que se carece funge como centro del que parte la concreción de la pulpa de la acción”, concluye.

El teórico señala que otro aspecto que le da al personaje una personalidad propia y coherente con respecto al relato, es la dotación de un estilo. Es decir, hay que transmitirle las vivencias que a lo largo de su vida (antes, durante y, quizás, después de su aparición en el filme) han delineado su forma de ser, lo que será de suma importancia para la consecución de lo que desea.

“Todos los contextos que conforman el entorno general del personaje son indispensables: familia, cultura, relaciones interpersonales, la psique misma: sus valores, sus temores, su identidad de clase, en fin, todo aquello que en alguna medida influye en el personaje. El objetivo es brindarle un amplio y variado acervo de características que le den credibilidad dentro del mismo relato y dinamismo”, sostiene.

Como ejemplo de la construcción de un personaje se puede tomar a Lola, la protagonista de la película del mismo nombre, dirigida por María Novaro. Así inicia el guión:

“1. INT./ DEPARTAMENTO DE LOLA/ NOCHE.

Sobre la pantalla en negro se escucha en off el murmullo del público. Una guitarra eléctrica arranca los primeros acordes de una melodía que el público reconoce con entusiasmo, aplaudiendo y gritando. Aparecen los créditos de presentación de la película mientras escuchamos una voz (off) cantando en inglés una canción de rock muy conocida, en alguna versión grabada en concierto (Podría ser “Lola” de los Kinks).

La canción sigue en off mientras en un lentísimo fade in va apareciendo Lola, mujer esbelta y morena de no más de 25 años, cabello negro y pantalón de mezclilla. Nuestro punto de vista es bajo, y la vemos iluminada por una luz circular mientras todo está oscuro a su alrededor. Es como si estuviera sobre un escenario, pero no es así: la luz proviene de una linterna de mano que alguien dirige hacia ella, y Lola está en alto

porque está subida sobre un sofá. Descalza y despeinada juega a hacer playback de una canción en inglés cuya letra, evidentemente, no sólo no se sabe sino que ni siquiera entiende. Trae en la mano un zapato como si fuera micrófono y se retuerce como si se le fuera la vida la cantar (un poco al estilo de Tina Turner).

La melodía se acelera y Lola brincotea tanto que la luz ya no logra seguirla bien. Desde lo oscuro irrumpe una vocecita de niña gritando para hacerse oír por encima de la música.

“ANA: (Off, en la oscuridad) ¡Ora me toca a mí!”

Hasta este grito de Ana, la hija de Lola, las guionistas ya nos dieron a conocer la complejión y forma de ser el personaje. Incluso que tiene una hija y que, de alguna manera, su sentido lúdico, reprobado en un mujer con un hijo y demás deberes, le atraerá problemas.

Más adelante las autoras delinean el entorno de Lola y su hija, y develan la figura de esta última:

“De pronto se enciende la luz iluminando la estancia de un modesto departamento con pocos muebles. Al lado del sofá hay un arbolito de Navidad artificial, muy sencillo, apenas adornado con caramelos. En la pared hay un póster con un paisaje de mar con mucho oleaje. Una mesa y no hay mucho más. Sobre el piso está puesta una grabadora de casetes de color rojo, larga (double-deck). De esas que venden de fayuca (contrabando). De ahí proviene la música.

“Ana, una niña de unos 5 ó 6 años, parecida a Lola, está paradita a la mitad de la habitación con la linterna en la mano, Lola se le acerca, le entrega el zapato-micrófono y toma la linterna. Ana pasa entonces a ocupar el lugar sobre el sofá mientras Lola apaga la luz.

“Ahora es Ana quien, iluminada, se pone a seguir la canción imitando mucho a su madre. Gesticula intensamente y se echa el pelo para atrás

copiando el modo de Lola. Bruscamente interrumpe su actuación y busca con mirada ansiosa a su madre en lo oscuro”.

Los rasgos para conformar un personaje, según Baiz Quevedo, son los siguientes.

*Autonomía: significa dotar al personaje de la capacidad de ser el artífice de sus propias decisiones y diálogos dentro del relato. Para tal efecto, un personaje debe manifestarse en todas la formas de comunicación posibles: parlamentos, acciones, gestos, los cuales sin duda son un reflejo se su forma de ser en relación consigo mismo y con los demás personajes.

*Consistencia: la validación del personaje dentro de la historia se da con base en la conservación de sus rasgos particulares. Deben evitarse derivas ilógicas o increíbles dentro del relato. Construir al personaje de una manera equilibrada entre su ser y su hacer, entre su exterior e interior.

*Crecimiento: se refiere a la transformación o desarrollo del personaje en términos verosímiles dentro del relato. Se requiere que el personaje evolucione.

*Contraste u orquestación: una historia o relato debe estar conformado por personajes disímiles entre sí, lo que facilitaría la creación de conflictos que impulsen la acción. Hay que considerar que cada cabeza es un mundo: no pueden existir personajes iguales.

*Fuerza de voluntad: este requisito se aplica primordialmente al protagonista o héroe. El personaje debe imponerse la meta de alcanzar su objetivo a pesar de todo. Esto dará mayor fuerza a la acción.

*Caracterización: es preciso dotar al personaje de una identidad, que define la forma en que interactúa consigo mismo y los demás personajes. Así se da sentido a sus acciones, emociones y pensamientos.

Otro personaje que se puede retomar es Julia, la protagonista de *Danzón*. A esta mujer este baile la reanima, le ayuda a sobrellevar la rutina y es uno de los factores que la motivan a irse lejos para darse una oportunidad de salir de la monotonía. La cinta fue escrita por María y Beatriz Novaro.

“1. SALÓN COLONIA.

INTERIOR. DANZÓN FLOREADO. NOCHE.

Se escuchan los primeros acordes del danzón “Almendra”. Aparece la imagen de una mujer de quien sólo vemos las pantorrillas y los pies, calzados con zapatos de tacón muy alto. Afloja suavemente la pierna derecha preparándose para iniciar el baile. La cámara se desliza al ras del suelo y nos descubre otro par de piernas, y otro y otro. Todas las mujeres se preparan para el baile de la misma manera: aflojando la pierna derecha. La cámara se detiene ante un par de pantorrillas muy torneadas que llevan medias “de rayita” y zapatos descubiertos de tacón aguja con trabilla sujetando el tobillo. Esta mujer también afloja suavemente la pierna y, justo cuando termina la introducción del danzón, arranca a bailar dando un paso hacia atrás con el pie derecho, cadenciosamente, como debe ser [...] Julia y Carmelo no necesitan mirarse a los ojos. El cuerpo de Julia obedece las órdenes que emite el cuerpo de Carmelo. El danzón cerrado se vuelve floreado casi imperceptiblemente, siguiendo un cambio de la música y una breve señal de la mano de Carmelo en la cintura de Julia. Carmelo tiene ángel y lo sabe Combina este ángel con una gran dignidad. Es un hombre de unos cincuenta y tantos años, buen porte y mucho estilo. Julia es una mujer madura pero bastante más joven que él. Chaparrita y llenita, con un rostro expresivo y cierta gracia infantil. No se arregla demasiado. Trae una cola de caballo que la hace todavía más niña y un poquito de rimel en las pestañas. Su vestido es bonito pero sencillo. Lo más sofisticado en ella son sus medias y sus zapatos. Julia se ve orgullosa de su pareja y de sí misma. Al deslizarse sobre la pista su mirada se cruza con la de alguna otra pareja de baile y sonríe levemente en una especie de saludo. La música y los créditos terminan. Julia y Carmelo rematan perfectamente con el último compás. (En el remate se conoce al buen bailarín, dice quien sabe de danzón)”.

Ahora tomemos a un personaje masculino escrito por una guionista, en este caso Marcelo, uno de los protagonistas de *El amor de tu vida S.A.*, de Malú Huacuja del Toro.

“Viene a cuadro Marcelo, un hombre de aproximadamente 30 años, moreno, del tipo de jóvenes más atractivos por su personalidad que por su cara bonita. Usa saco de pana sin corbata y chamarras, pero tiene buen gusto y de ninguna manera podría ser calificado como “fachoso”. Marcelo está tratando de dejar de fumar, así que en todo momento lleva un cigarrillo apagado entre los dedos; lo enciende cuando la situación se pone difícil. Unos mechones de pelo le estorban constantemente los ojos. Otro síntoma de nerviosismo es cuando se los empieza a acomodar.

“En este momento Marcelo entra con unos documentos en la mano, dando indicaciones a Lety: otra secretaria gordita y visiblemente dispuesta a poner toda la clase de obstáculos para que nunca se cumplan las órdenes de Marcelo.

“Marcelo camina rumbo a su oficina privada seguido por Lety, mientras continúa la venta de ropa (de alguien que va a la oficina a ofrecer mercancías en abonos):

“MARCELO: ¿Por qué no me dio el recado?

“LETY: (Muy tranquila) Usté disculpe, licenciado.

“ARACELI: (En off) ¡Ay! ¡Yo quiero unos como éstos!

“MARCELO: ¡Pero ya van tres veces que habla este señor, Lety!

“LETY: (Con indiferencia) Usté disculpe, licenciado.

“PILY: Mira, exactamente así debiste haber ido a la fiesta de La Changa...

“MARCELO: (Dando a Lety sus papeles) ¿Qué puedo hacer para que usted conteste el teléfono, me pase los recados y me entregue estas cosas en limpio?

"LETY: Es que el señor Vélez me deja muchos encargos, licenciado..."

Otro ingrediente sustancial es la acción dramática, que surge de la interacción entre emociones, conductas y pensamientos de los personajes. Diversos autores diferencian entre acción interna y externa. La primera es a nivel individual y la otra social; y en acción principal y secundaria, o sea, la acción central y la(s) complementaria(s).

En términos estructurales, la acción debe estar precedida de una acción diferente. Lo anterior le imprimirá el tan buscado equilibrio y continuidad al relato. Esto lleva también a considerar al tiempo como constituyente de la acción. A cada acción le corresponde un tiempo. El guionista debe obtener un ritmo atrayente y acorde con el relato, a fin de provocar tensión.

Así, según Baiz Quevedo, se pueden dar rasgos que determinan la construcción de la acción:

*Unidad: es unificar la narración entorno a una historia principal, en la que confluyen las historias secundarias: lograr que las líneas narrativas no divaguen, sino que más bien contribuyan a la concreción de un relato completo y acorde con las exigencias técnicas y narrativas del cine.

*Avance: en sí quiere decir que una acción debe desarrollarse y ser dinámica, al tiempo que contar una progresión entre sus unidades conformantes: el pasar de una situación a otra exige la transformación de los personajes y las situaciones en pos del desate de los del relato. Una laguna significa un descuido en el planteamiento de la progresión.

*Gradualidad de las transiciones: este elemento es determinante para el ritmo, pues significa que se debe controlar la velocidad con que se hacen los cambios entre los ciclos en los que se divide la acción en que están involucrados los personajes y las situaciones.

*Respiración: es la inserción de situaciones de reposo que permitan la profundización de algunos aspectos del relato y que el espectador descanse de las situaciones de mayor tensión.

*Motivación: es justificar o dar un motivo por el que se desató la acción.

En *El amor de tu vida S.A.*, de Malú Huacuja del Toro. Marcelo y Eugenia, los dos protagonistas, conforman una pareja joven: son profesionistas –se esforzaron mucho para tener una carrera y teóricamente tener mejores ingresos–, pertenecen a una clase media baja, padecen la monotonía y la falta de dinero. Un día, Marcelo se encuentra a un antiguo compañero de escuela, quien por cierto no sacaba buenas calificaciones y ahora es un próspero empresario. Se hizo rico emparejando a hombres y mujeres a través de un programa computacional que contiene una base de datos con información personal. El método consiste en que al “cliente” se le busca en esa base de datos a una persona con intereses semejantes y atributos deseables. Si los cumple se les concierta una cita. Marcelo cae en ese juego. Después Eugenia. Pero resulta que todo es una farsa y que los que parecían las parejas de ensueño esconden un truculento secreto, como el amigo de Marcelo, el dueño del negocio. Se crean conflictos por la infidelidad y la estafa que derivan en una unión más profunda entre los dos.

Otro elemento del guión es el conflicto. Este concepto remite a palabras como obstáculo, enfrentamiento, alteración y lucha. Se crea cuando un personaje, en la consecución de su objeto del deseo, encuentra impedimentos que lo llevan a un enfrentamiento con otros personajes. Así se concreta una lucha que altera la acción y orilla a los personajes (protagonista y antagonista) a intentar derrotarse para obtener el objetivo que suscita la acción.

Entonces, el conflicto es un desequilibrio en la estabilidad planteada al inicio de la acción. Se incorpora al comienzo del relato, se desarrolla y poco a poco se torna más complejo hasta llegar a un punto de máxima tensión (clímax) y, finalmente, se soluciona con el triunfo de una de las

fuerzas en lucha. El conflicto, pues, define los estadios del relato: crisis, clímax y resolución: exposición, nudo y desenlace, como los define Baiz Quevedo.

Dentro de un relato cinematográfico existen diversos conflictos, determina Baiz Quevedo, que generalmente circundan a uno principal. En un filme fluctúan una serie de conflictos que intentan en todo momento mantener el interés y atención del receptor. Asimismo, el conflicto se da entre cada personaje consigo mismo y con su entorno.

Para la correcta construcción del conflicto, el matemático identifica algunos rasgos esenciales.

*Conservar la tensión: significa que la tensión debe ser continua (esto quiere decir crear una distribución eficaz de los altibajos).

*Unidad de opuestos: al haber dos fuerzas irreconciliables, una debe ser aniquilada para la solución del conflicto: forzosamente una ha de ganar.

“Hay muchos modelos a seguir para escribir un guión. Ya lo dijo el maestro Vicente Leñero: pero no hay recetas. Está de moda el modelo de Syd Field, el de la escuela cubana, el soviético y el francés, que no conciben al guión como formato sino que proponen las estructuras dramáticas dentro del guión, y eso es lo más importante: qué vas a proponer adentro, porque el formato del guión es el mismo aquí y en China”, refiere Linares.

Argumenta: “No existe una escuela mexicana. El guión es la herramienta que, entre mejor esté escrito, más será comprendido por el equipo de trabajo que vincula a una película. Un guión tiene que ser útil para el escenógrafo, para el utilero. Imagina que el guión diga: ‘entran a la sala y discuten’. Hay que describir cómo está la sala”.

El guionista dice que, en México, a la hora de escribir guiones y aplicar metodologías, “más que una escuela mexicana hay un asunto mexicano, y consiste que si tú vas a ver esta película de los extraterrestres como *Señales* (2002, dirigida por Night Shyamalan), pues te atacas de risa o

dices quién sabe dónde sucede eso, porque no corresponde con nuestra realidad. Hay un ejemplo muy claro: *El exorcista* (1973, dirigida por William Friedkin) la primera versión, en la escena que le da vuelta la cabeza a la protagonista, en México la gente se atacaba de risa, en Estados Unidos aullaba de terror.

Aquí hablamos más que de la escuela mexicana: el cine como arte es la manifestación de una cultura. Tú ves el cine francés y lo reconoces sin que sea una escuela francesa. El cine se da por cuestiones de estilos. Tú puedes decir la escuela de Fellini, de Antonioni, Spielberg, de Coppola, de Ripstein, son estilos, pero temáticamente puedes recoger cualquier tema y afrontarlo de la manera que puedas. Hay una escuela universal de guión que suma a los mexicanos con temas mexicanos.

Imagina que un argentino se ponga a contar las historias mexicanas, pues le va a salir así, en argentino. Las nacionalidades lo que te dan son las fuentes de los temas a tratar. *El crimen del padre Amaro* (2002, dirigida por Carlos Carrera) ya ha sido superado por la realidad, por hablar de una película reciente. Los temas pueden ser locales, la herramienta del guión y la estructura dramática pueden tener estilos, pero el guión **per se** es igual aquí y en China”, declara.

Linares descarta que las épocas marcan las características y, “afortunada o desafortunadamente”, las razones de mercado.

“El guión es el mismo para una tragedia que para una comedia, un drama moderno o un western. La estructura del género, esa sí hay que cuidarla, un western tú lo puedes poner como comedia ranchera.

Los géneros son categorizaciones arbitrarias. Es una simple convención para ubicar a las películas en alguna posición. Cada género lleva la estructura del género y el guión tiene que trasladarlo”, sugiere.

Los elementos que se han retomado son los básicos para la construcción de un relato cinematográfico.

Y, como se ha dicho, éstos han sido empleados por diversos autores para proponer paradigmas tendientes a guiar la escritura del guión. La mayoría de los métodos que se enseñan o citan en la actualidad en las escuelas han sido realizados por autores extranjeros.

También existen manualistas mexicanos como el propio Linares o Beatriz Novaro; aunque ellos más que desarrollar un método proponen recomendaciones y dan a conocer de manera crítica metodologías creadas por otros autores.

Atender a este tipo de precauciones no harán de un guionista un contador de historias más ingenioso, aunque sí le permitirán mejorar sus resultados: se ordenan conceptos y situaciones, se plantean formatos que facilitan el monitoreo del desarrollo del guión y se pueden propiciar mejor las ideas.

Aunque cada guionista desarrolla formas de trabajo personales a partir de conocimientos y experiencias previas. Pero, ¿el estudiar métodos y técnicas de guionismo en la escuela qué tanto funciona? ¿Conocen los estudiantes mexicanos métodos como los ya citados?

“Para escribir guiones a mí me ayudó mucho el haber estudiado antes literatura dramática. El taller en la escuela no es un taller en forma. En realidad muchos de los que entramos a la escuela ya habíamos escrito un guión. Más bien tiene que ver con qué tan autodidacta seas.

Digamos que en el CUEC te dan muchas bases, pero si tú no buscaste por fuera te quedas con lo que te dieron. En la escuela te dan las bases de cómo escribir un guión, cómo hacer para que una cuartilla te dé un minuto, detalles de producción.

“En las clases vemos géneros y estructuras. Pero no sé. Por ejemplo, las evaluaciones en el CUEC son brutales, hombres y mujeres salimos llorando porque te destrozan, cuando muchos problemas en los trabajos son de guión. Entonces dices: ‘Estuvimos un año viendo mi guión’ [...] Lo que opera en la escuela es el modelo falla para aprender. Y no siempre tiene que ser así”, platica Lola Obando.

La también actriz, productora de teatro y dramaturga comparte su experiencia: “Más bien si vas a estudiar cine vas una librería y te compras el manual de guión. Más bien son lecturas. Lo que he hecho mucho ha sido bajar de internet guiones y leerlos. Pero mi carrera anterior ha influido mi formación. Finalmente estuve por cuatro años estudiando teatro.

Al principio en la escuela escribía mucho como literatura dramática, y los profesores me decían que mis guiones eran muy literarios y que el resultado era muy literario. Después lo que hice fue integrar más acción, pero cuando los daba a revisar me decían que eran muy escuetos. Y tal cual, porque resultó que la versión escueta era de tres páginas. Todo lo tienes que ir descubriendo.

Finalmente el arte no se enseña, es algo que se te queda muy claro cuando quieres estudiar algo de arte. Se dan técnicas o algunos métodos; pero que le funcionaron a otra persona y que tú puedes llegar a aplicar con el tiempo [...] Antes yo quería ser dramaturga. Muchos de dramaturgos en México han sido guionistas: Emilio Carballido, Vicente Leñero, Sabina Berman, Hugo Argüelles. El primer cine en el país era de formación teatral, básicamente. La dramaturgia me ha ayudado más que nada para la creación de personajes”.

Claudia Juárez, quien también tuvo experiencias autodidactas, relata su estancia en el CCC durante sus clases de guionismo.

“En la escuela llevamos mucha literatura. Leemos a los clásicos, obras de teatro: Shakespeare, Brecht, Tennessee Williams. Primero empezamos a hacer breves ejercicios narrativos como cuentos, y después entramos al taller de guión, donde iniciamos planteando una historia, que se puede desprender de un cuento. De ahí empezamos a ver estructuras, cómo se va estructurando un guión. Luego viene el tema: hacer el argumento, el argumento extendido, hasta llegar a la construcción del guión. Y ya que tienes el guión bien lo trabajas y lo trabajas y lo trabajas varios meses hasta que te sientes seguro. Después realizas el guión técnico y lo afinas. Nos enseñan el tipo de modelo que hay para la

construcción del drama, que es que haya un conflicto y que dos fuerzas se opongan [...] Y están duro y dale mucho en que tú tengas clara tu historia para poder filmarla.

Conozco a diversos autores, los citan en las clases, no es que llevemos un libro de ellos en sí. El conflicto, la escena, estos detalles los ves con tus profesores de guión. Pero, ¿sabes cómo aprendí a escribir guiones? De manera autodidacta. Compré guiones. Copié la forma que viene ahí, así fui desarrollando mis guiones, así comencé. Después vi que esa es la estructura que se utiliza en la práctica”, dice.

Juárez reitera que cuando se tiene muy clara una idea, la escritura del guión fluye de maravilla.

“Así sabes perfectamente cómo será tu puesta de cámara, por ejemplo. No haces perder el tiempo a la gente porque sabes perfectamente a qué le vas a tirar, qué resultado quieres lograr. Por eso debes tener muy claro lo que quieres contar, porque si uno divaga, olvídate.

Uno tiene que trabajar mucho para que las cosas salgan bien. Y lo que más se tiene que trabajar es el guión. Estoy un poco decepcionada porque últimamente la gente se está preocupando más por la forma que por el contenido. Destacan que se vea bonito, que se vea increíble la foto; pero el contenido vale. Entonces ves cosas maravillosas: con una técnica increíble; pero con historias patéticas”.

Y esto le preocupa la estudiante del CCC porque considera que la principal función del cine, y en particular del guionista, es crear historias que toquen los sentimientos de la gente, que le provoquen algo, aunque sea una sensación de rechazo. “Si no, no tiene ningún caso”. También, dice, un estudiante debe de enfrentarse al reto de combinar las teorías que aprende en las aulas con la inspiración.

Así que como se pudo apreciar en este repaso por la teoría guionística, escribir para cine no es fácil. De ahí el reconocimiento que merecen las guionistas, al igual que todo creador comprometido con un trabajo artístico que implica esfuerzo, talento y trabajo duro.

IV. CONTINÚAN GUIONISTAS CREANDO UNA HISTORIA PROPIA

Como se apreció a lo largo de este repaso, las guionistas son un grupo diverso, creativo y profesional que día a día se fortalece. Aún existen retos a vencer, como las precarias condiciones de trabajo; pero la obra guionística de las mujeres sigue creciendo en cantidad y calidad, y al parecer así continuará.

El contexto en el que trabajan hoy las guionistas en México favorece poco el desarrollo profesional y se ha descrito a lo largo del reportaje: las autoras de cine (así como sus colegas varones) carecen de seguridad social, perciben sueldos raquíticos, no existe reconocimiento ni valoración de su trabajo, se apoya poco a las nuevas autoras y la industria padece una crisis que le impide aprovechar el talento que existe en el país. Pocas son las guionistas que han superado lo anterior gracias a condiciones muy particulares y extraordinarias.

Todas las desventajas que enfrentan las guionistas se pueden derivar, entre otros, de un aspecto sustancial: el poco reconocimiento y valoración de su labor. Porque no se aprecia cabalmente este trabajo se considera que cualquiera puede escribir un guión, que no “merece” mayor pago una autora de cine y que siempre y cuando salga avante el trabajo la calidad no es necesariamente importante. De ahí la razón de ser del reportaje: dar a conocer y ponderar este trabajo creativo.

De acuerdo con una nota publicada por el periódico Reforma en abril de 2001, un guión puede venderse en el país entre 80 mil y 250 mil pesos; pero el tiempo de elaboración acostumbra extenderse debido a que los autores no se pueden dedicar sólo a esa labor por los bajos sueldos. Y como una regla no escrita, en México los guionistas sólo pueden levantar sus trabajos por encargo o haciendo mancuerna creativa con un

director o productor; usualmente un familiar o amigo cercano, como sucede con muchas de las guionistas que han trabajado en el cine mexicano. Además, en el país el costo y la elaboración de un guión no cuentan con un tabulador fijo o un tiempo de creación establecido. Así, existen guionistas que cobran más de 250 mil pesos o, por el contrario, regalan su trabajo con tal de lograr la filmación.

Esto no es privativo de México. En Estados Unidos, por ejemplo, tampoco existen precios fijos para los guiones, que pueden pagarse igual en 25 mil dólares que en un millón; pero la remuneración sí es mucho mayor. El salario promedio de un guionista en Estados Unidos, según cifras del Writers Guild of America, el Sindicato de Escritores de Cine estadounidense, es de 7 mil 500 dólares al mes.

Por otro lado, los guionistas como gremio carecen de una institución propia que los represente. Y aunque los autores pueden acudir a instancias como la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), que se encarga de defender (y así lo hace) a los escritores de todos los medios, los guionistas destacan el hecho de que se necesita formar una asociación fuerte formada por el gremio para que lo represente y luche por él. Este es uno de los retos que enfrentan las autoras mexicanas en activo, y las que vienen en camino: crear junto con sus colegas una organización que apoye a los guionistas y fomente e impulse mejores condiciones de trabajo.

En este sentido, pese al panorama desolador no todo está perdido. Al menos eso cree Julio Linares, quien dice que actualmente los guionistas son cada vez más reconocidos debido a la calidad de su obra, a que son más rigurosos y tienen más conocimiento. En efecto, los autores de cine son un gremio talentoso y sobreviviente. Su reto es contrarrestar su situación desventajosa venciendo sus debilidades y emprendiendo acciones concretas. También es preciso que el Estado y la Iniciativa Privada apoyen decididamente al cine nacional. Se deben crear nuevos mecanismos equitativos, democráticos y transparentes (becas, concursos, fondos) para impulsar a los realizadores en activo y a las escuelas y sus estudiantes, la sangre nueva del cine mexicano. Estos

sustituirán a los ya existentes que, no obstante, usualmente “brillan” por su inoperancia, corrupción y cacicazgo.

Y las autoras tienen ya una presencia evidente y creciente en el cine mexicano. “Creo ahora, más que nunca, que viene una buena época para la mujer en el cine. Cada vez hay más mujeres trabajando en la industria. Se les está dando oportunidad a más”, confirma la estudiante Claudia Juárez. Como se vio a lo largo del reportaje la discriminación de género ha disminuido; aunque las estudiantes de cine consideran que aún se enfrentan a ciertos prejuicios que les impiden un pleno desarrollo. El reto social y de las autoras es eliminar esas trabas a fin de impulsar una mayor participación femenina en el guionismo.

En suma, las guionistas siguen y seguirán trabajando. Otras generaciones vendrán e impulsarán la participación femenina en el guionismo. Esto ya está sucediendo. Pero los espectadores, además de las instituciones y empresarios, también debemos propiciar que llegue el día en que toda persona que salga de las salas de cine lo haga sabiendo quién fue el guionista de la película. Eso será un síntoma de que se valora su trabajo, de que es viable que sus condiciones mejoren.

V. PELÍCULAS NACIDAS DE LA IMAGINACIÓN FEMENINA

En este último apartado se presenta la filmografía, lo más pormenorizada posible, de las guionistas incluidas en el reportaje. La lista se ofrece en el orden cronológico en que se nombran en el reportaje, a fin de facilitar al lector encontrarlas mientras va leyendo el texto.

MIMÍ DERBA

(MARÍA HERMINIA PÉREZ DE LEÓN)

[1888-10 de julio de 1953] Guionista pionera. En 1917 la Azteca Film, fundada por Derba, produjo cinco largometrajes: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*. Ella participó en todos de alguna manera. En los cinco fungió como productora, en cuatro (*En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La soñadora*, *En la sombra*) fue la actriz principal, en dos (*En defensa propia* y *En la sombra*) escribió el argumento y en uno, aparentemente, fue directora (*La tigresa*). Produjo también *Entre la vida y la muerte* (1917), *Sepelio de Quinito Valverde y del aviador Arnaldo Paniagua* (1917) y *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919). Derba paralizó su carrera al disolverse Azteca Film; pero reapareció en 1932 como actriz secundaria en *Santa* (1931), la primera cinta sonora en México. También actuó en *La linterna de Diógenes* (1924-1925) de Carlos Sathl.

CÁNDIDA BELTRÁN

[1899, Mérida-?] Guionista pionera. Existen dudas acerca de que Mimí Derba haya sido la directora de *La tigresa* (1917), en este caso Cándida Beltrán sería la primera realizadora mexicana. En 1928 escribe, produce, dirige, diseña la escenografía e interpreta el papel protagónico de su única cinta como realizadora total: *El secreto de la abuela*.

ADELA SEQUEYRO (PERLITA)

Ella pasa del periodismo a la actuación, y de ésta a la realización fílmica. En 1935 conformó con algunos técnicos la Cooperativa Éxito, que fue respaldada por el Banco de Crédito Popular. La primera película nacida de la cooperativa: *Más allá de la muerte*, se basó en un argumento escrito por Sequeyro. Por diversos conflictos dejó la cooperativa; después creó una propia: Carlota. Su *ópera prima* fue *La mujer de nadie* (1937), en la que ella actuó el rol protagónico y escribió y adaptó algunos personajes. Un año más tarde, en 1938, escribió y dirigió el argumento de *Diablillos de arrabal*. Hizo cine sonoro. Por la falta de apoyos, Sequeyro se retiró en 1943. Actuó sus primeras películas para José S. Ortiz; después fue actriz de *Atavismo* y de *Un drama en la aristocracia*, de Sáenz de Sicilia, y de dos cintas sin estreno comercial: *Los compañeros del silencio*, de Zubiaur, y *El sendero gris* (1927), un melodrama que quizá dejó inconcluso su director Jesús Cárdenas.

GLORIA DE JOAQUÍN PABLOS

Escribió el guión de *Un domingo en la tarde* (1938), dirigida por Rafael Portas.

DUQUESA OLGA (EVA LIMIÑANA)

Ella ingresó al cine escribiendo argumentos y adaptaciones, además de que se desempeñó como productora. Trabajó habitualmente con su esposo, el director José Bohr. Escribió el argumento de *La sangre manda* (1933). En 1935, Bohr como director y Limiñana como argumentista crearon *Sueño de amor*. Ese mismo año la Duquesa Olga escribe con Bohr el guión de *Luponini. El terror de Chicago*. En 1940 él partió al extranjero, pero La Duquesa permaneció en México. Codirigió y escribió *Mi lupe y mi caballo* (1942), su única participación como realizadora. Colaboró en otras películas de Bohr: *Tu hijo* (1934), fue argumentista para un guión del propio director; en *¿Quién mató a Eva?* (1934) escribió el guión junto con el realizador; en *Una luz en mi*

camino (1938) fue autora del guión junto con José Bohr y José Benavides; en *Por mis pistolas* (1938) escribió el guión junto con el director; en *Así es la mujer* (1936) redactó el guión con el realizador; en *Herencia macabra* (1939) fue guionista; *Borrasca humana* (1939) se basa en un guión de ella.

MATILDE LANDETA

[Ciudad de México, 1910-1999] Ella es la autora del argumento de *El camino de la vida* (1956), de Alfonso Corona, el cual obtuvo el Ariel como mejor argumento original ese año; coescribió con Janet Alcoriza y Alfredo Varela el guión de *Siempre estaré contigo* (1958); fue la argumentista de *Ronda revolucionaria* (1976), que dirigió Carmen Toscano, quien a su vez fue la guionista. Landeta fue autora, junto con Enrique Casino, de su película *Lola Casanova* (1948) –basada en la novela homónima de Francisco Rojas González–; de *Nocturno a Rosario* (1949), que dirigió y escribió; de *La negra angustias* (1949), que dirigió y se basó en la obra homónima de Francisco Rojas González; *Trotacalles* (1951), que dirigió y escribió.

CARMEN TOSCANO

En 1950 escribe, produce y edita el documental *Memorias de un mexicano*, que se creó con fragmentos de cintas de la etapa revolucionaria de México filmadas por su padre. En 1959 escribe el argumento de *La llorona*, de René Cardona. Después se convierte en la autora del guión de *Ronda revolucionaria* (1977), en la que también fungió como directora; la adaptación de la historia para el cine la hizo Matilde Landeta. Para esta película Carmen Toscano empleó material fílmico de la Revolución mexicana. Reconstruyó episodios y los convirtió en ficción.

LUZ GUZMÁN DE ARELLANO

Escribió, junto con Antonio Guzmán Aguilera el guión de *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes.

LIBERTAD BLANCO IBÁÑEZ

En *La barranca* (1944), de Roberto Gavaldón, ella creó el guión con Paulino Masip, esto sobre una novela homónima de su papá, el escritor valenciano Vicente Blanco Ibáñez.

ELVIRA DE LA MORA

El guión de *Los tres García* (1946), de Ismael Rodríguez, cuenta con la participación de ella, quien formó parte de un equipo integrado por el propio Ismael Rodríguez, Carlos Orellana, Fernando Méndez, Rogelio A. González y Pedro de Urdimalas.

LILIA SOLANO GALEANA

La subida al cielo (1951), de Luis Buñuel, tiene diálogos creados por ella y el escritor Juan de la Cabada.

YOLANDA VARGAS DULCHÉ

Escribió el argumento original de *Cinco rostros de mujer* (1946), de Gilberto Martínez Solares, que en 1948 ganó el Ariel en esa categoría.

JANET ALCORIZA

(RAQUEL ROJAS)

Colaboró con su esposo Luis Alcoriza en la escritura de varias cintas. Es guionista de películas de Luis Buñuel como *La gran calavera* (1949), que escribió con Luis, y *La hija del engaño* (1951), que concibió con su esposo y el escritor Juan de la Cabada. El director Rogelio A. González también trabajó con Janet Alcoriza. *El inocente* (1955), de A. González, tiene un guión de ella y Luis Alcoriza. *Me gustan valentones* (1958), de Julián Soler, fue escrita por ella. Así como *El gángster* (1964), y *Lo que importa es vivir* (1987). La vasta filmografía en la que ha participado incluye la escritura o adaptación de las películas *Departamento de soltero* (1971), *Romero contra Julieta*

(1968), *Cómo pescar marido* (1967), *Me quiero casar* (1967), *Tirando a gol* (1966), *Perdóname mi vida* (1965), *El Bronco Reynosa* (1961), *Bala de Plata* (1960), *Bala de Plata en el pueblito maldito* (1959), *Siempre estaré contigo* (1959), *Me gustan valentones* (1959), *El inocente* (1956), *La vida no vale nada* (1955), *La visita que no tocó el timbre* (1954), *Gitana tenías que ser* (1953), *No te ofendas, Beatriz* (1953), *La isla de las mujeres* (1953), *Hambre nuestra de cada día* (1952), *Las interesadas* (1952), *Se le pasó la mano* (1952), *La miel fue de la luna* (1952), *La hija del engaño* (1951), *Don Quintín el amargao* (1951), *Anillo de compromiso* (1951), *Una gringuita en México* (1951), *Si usted no puede, yo sí* (1951), *Huellas del pasado* (1950), *Si me viera don Porfirio* (1950), *El rancho de la discordia* (1950), *Mala hembra* (1950), *Hipólito el de Santa* (1950), *La liga de las muchachas* (1950), *Adorables rebeldes* (1950), *Tú, sólo tú* (1950), *Un cuerpo de mujer* (1949), *Los amores de una viuda* (1949), *Negra consentida* (1949), *Flor de caña* (1948), *Enrédate y verás* (1948), *Nocturno de amor* (1948), *Una extraña mujer* (1947), *El ahijado de la muerte* (1946), *La hora de la verdad* (1945). En 1968 fue la autora del guión de *Como perros y gatos*, de Miguel M. Delgado.

MARÍA LUISA ALGARRA

Ella se desempeñó en varias películas como guionista y argumentista. En *Amor se dice cantando* (1957), de Miguel Morayta, fue guionista con Emilio Villalba, sobre un argumento suyo y de Josefina Vicens (otra guionista del cine mexicano); en *El yugo* (1946), de Víctor Urruchua, ella escribió los diálogos; en *La venenosa* (1957), de Miguel Morayta, escribió el guión a partir de la novela de José María Carretero "El caballero audaz"; en *Nosotros dos* (1954), de Emilio "Indio" Fernández fue argumentista; en *Rogaciano el huapanguero (Mal de amores*, 1957), de Miguel Morayta, fue la autora de diálogos adicionales al guión de Fernando Galiana; en *Échame a mí la culpa* (1958), de Fernando Cortés, es la coautora del argumento con Carlos San Pelayo; en *Refifi entre mujeres* (1956), de Fernando Cortés, es la coargumentista con Carlos León; en *La mujer marcada* (1957), de Miguel Morayta, es la argumentista con Adolfo Torres y Luis Spota; en

Que me toquen las golondrinas (1956), de Miguel Morayta, es la coautora del argumento con Fernando de Fuentes; en *Los Santos Reyes* (1958), de Rafael Baldeon, es la coescritora del argumento con Fernando Galiana; en *Aladino y la lámpara maravillosa* (1957), de Julián Soler, ella agregó diálogos al guión de Fernando de Fuentes; en *Las mil y una noches* (1957), de Fernando Cortés, los diálogos adicionales al guión de Fernando de Fuentes son de ella y Josefina Vicens; en *La sombra del otro* (1957), de Gilberto Martínez, nuevamente ella y Josefina Vicens son las autoras de los diálogos adicionales del guión de Fernando de Fuentes; en *Las aventuras de Pito Pérez* (1956), de Juan Bustillo Oro, tanto ella como el realizador añadieron diálogos al guión de Fernando de Fuentes, que se basó en la novela “La vida inútil de Pito Pérez”, de José Rubén Romero; en *Tú y las nubes* (1955), de Miguel Morayta, escribió el argumento con Vicente Fayos; en *Escuela para suegras* (1956), de Gilberto Martínez, es la argumentista con Fernando de Fuentes; en *La posesión* (1949), de Julio Bracho, colaboró en la escritura del guión con el propio realizador.

EVA GUERRERO

El jinete solitario (1958), de Rafael Baledón, se basó en un argumento de ella para un guión del mismo director; en *El jinete solitario en el Valle de los Buitres* (1958), del mismo realizador, el guión fue de Guerrero. *El jinete solitario en el valle de los desaparecidos*, de Baledón, (1958) y *Siempre hay un mañana* (1961), de Miguel Morayta, se basaron en argumentos de la autora.

JOSEFINA VICENS

Ella es la guionista de *Renuncia por motivos de salud* (1975), de Rafael Balderón, a partir de un argumento de ella misma y de Fernando Villeli; en *Amor se dice cantando* (1957), de Miguel Morayta, es la coargumentista con María Luisa Algarra; en *Un chico valiente* (1958), de Mauricio de la Serna, es la argumentista para un guión del propio realizador; en *Los perros de Dios* (1973), de Francisco del Villar, es guionista; en *El proceso de las señoritas Vivancio* (1959), es la

guionista; en *Las mil y una noches* añadió diálogos junto con María Luisa Algarra; en *El testamento* (1979), de Gonzalo Martínez Ortega, es guionista; en *La sombra del otro* (1957), de Gilberto Martínez Solares, agrega diálogos junto con María Luisa Algarra; en *Pensión de artistas* (1956), de Adolfo Fernández Bustamante, es coargumentista con Edmundo Báez; en *Los problemas de mamá* (1968), de Alfredo Crevenna, es guionista; en *La rival* (1954), de Chano Urueta, es la argumentista junto con Mauricio de la Serna y Dolores Feliv; en *Atrás de las nubes* (1961), de Gilberto Gazón, es la guionista con el director y Tomás Segovia; en *Pecado de juventud* (1961), de Mauricio de la Serna, es guionista con Tomás Segovia; en *Rumbo a Brasilia* (1960), del director anterior, es guionista con Tomás Segovia; en *Vuelo 701* (1968), de Raúl de Anda, es la guionista. También escribió los guiones de *Seguiré tus pasos* (1966), de Alfredo Crevenna; *El juicio de los hijos* (1970), del realizador anterior; en *El día de las madres* (1968), de Crevenna, y *Los novios de mis hijas* (1964), también de Crevenna. Vicens ganó el Ariel en la categoría de Adaptación por *Los perros de Dios*, en 1974, y por *Renuncia por motivos de salud*, en 1977.

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

Ella es la coguionista, junto con Emilio Carballido, de *La plaza del puerto santo* (1976), de Toni Sbert; y *La torre de marfil* (1957), de Alfonso Corona Blake, que surge de un argumento suyo y de Emilio Carballido.

ELENA GARRO

Colaboró en *Sólo de noche vienes* (1965), de Sergio Véjar, que se basó en un guión de ella, Manuel Zecena y el director; en *Perfecto luna* (1959), de Archibaldo Burns, el argumento es de Garro para un guión del director; *Los recuerdos del provenir* (1968), de Arturo Ripstein, con un argumento de Garro, autora de la novela homónima en que se basa la película; en *Las puertas del paraíso* (1970), de Salomón Larter, es argumentista.

ADELA FERNÁNDEZ

Escribió junto con Tony Aguilar, Mario Fernández y Jorge Patiño, *Soy hijo del gallero* (1977-1978), de Mario Fernández. Y Rebeca Soto coescribió con René Villareal y Manuel Graneros *El desencarnado* (1978-1979), de el primero.

MARÍA NOVARO (MARÍA NOVARO PEÑALOSA)

[11 de septiembre de 1951, Ciudad de México] Es guionista y directora de los cortometrajes *Una isla rodeada de agua* (1984) y *Azul celeste* (1988). Pero sobre todo destaca porque escribió y dirigió los largometrajes *Lola* (1989), una película que ha adquirido gran renombre; *Danzón* (1991), que ocupa un sitio relevante en el cine mexicano de los últimos 10 años y es quizá, junto con *Lola*, lo más relevante de su cinematografía; *El jardín del Edén* (1994) y *Sin dejar huella* (2000). Las hermanas Novaro ganaron en 1990 el Ariel al Mejor Guión por *Lola*.

BEATRIZ NOVARO

Guionista, hermana y constante colaboradora de María. Además poetisa, ella es coguionista, con su hermana María, en las siguientes películas, que esta última dirigió: *Azul Celeste* (1987), *El jardín de Edén* (1993), *Danzón* (1990) y *Lola* (1989). También es autora de *Los bajos fondos* (1991), que dirigió César Sandoval.

MARÍA DEL CARMEN DE LARA

En 1982 escribe y dirige *Preludio*, que aborda el enfrentamiento entre la maternidad y la profesión. En 1990 fundó con Leopoldo Best la compañía productora Calacas y Palomas, en la que escribe, dirige y produce en la última década documentales en video. También es la coautora del guión de su primer largometraje *En el país de no pasa nada* (1999), que fue reconocido con el Premio OCIC a la Mejor

Película en la XV Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. En el guión de esta película colaboraron la dramaturga Sabina Berman, Laura Sosa y el poeta cubano Eliseo Alberto. También dirigió y colaboró en el guión de *La vida sigue* (1995), junto con Hortensia Moreno y Ana Luisa Liguori.

MARCELA FERNÁNDEZ VIOLANTE

[19 de junio de 1941, Ciudad de México] Escribió los guiones de *Azul* (1967), la cual también editó, y de *Cananea* (1976-1977), éste último con Pedro F. Miret. Colaboró con Vicente Leñero en la adaptación de *Misterio* (1979-1980), aunque ella no tiene crédito en pantalla. Escribió y dirigió *De todos modos Juan te llamas* (1974-1975). También realizó *Frida Kahlo* (1971), *En el país de los pies ligeros* (1980) y *Nocturno amor* (1986). Dirigió *Matilde Landeta, pionera del cine nacional* (1982), *Nocturno amor que te vas* (1987), *Golpe de suerte* (1992), *Enredando sombras* (1998) y, recientemente, *Acosada. Piel de vibora* (2002), cuyo guión ella escribió.

ISELA VEGA

[Hermosillo, Sonora, 1939] Principalmente reconocida como actriz, es guionista de *Una gallina muy ponedora* (1980), que fue la única película que dirigió y escribió. De ésta igualmente es productora y protagonista.

MARÍA ELENA VELASCO “LA INDIA MARÍA”

Entre sus realizaciones se encuentran: *El coyote emplumado* (1983); *Ni Chana ni Juana* (1984); *Ni de aquí ni de allá* (1987), que fue la cinta más taquillera en México en 1988, *Se equivocó la cigüeña* (1992) y *Las delicias del poder* (1999), de las cuales fue guionista.

REBECA BECERRIL MEZA

Escribió y dirigió *A destiempo* (1986-1987), *Dime algo por última vez* (1986), *Amor del bueno* (1983).

CECILIA PÉREZ GROVAS

En *Los surrealistas en México* (1986), de Albino Álvarez, fue guionista; en *Atórole que es mangana* (1986), del mismo director, fue guionista con él; y en *Tlacuache* (1998), de Jaime Cruz, es guionista.

CONSUELO GARRIDO

[Ciudad de México, 1951] Conocida por su labor en radioteatros y telenovelas, fue coguionista junto con la pareja José Buil y Marisa Sistach en *El cometa* (1997), dirigida por éstos dos; en la serie *Los que hicieron nuestro cine* (1984), de Alejandro Pelayo Rangel, fue guionista de los capítulos uno, dos, tres y cuatro; en *El tesoro de Clotilde* (1993), de Julián Pastor, fue guionista junto con Olga Cáceres; en *Música para dos* (1990), de Carlos Carrera, fue guionista; en *Modelo antiguo* (1991), de Raúl Araiza, fue guionista con Alejandro Pelayo; en *Ladrón de sábado* (1990), de José Luis García, escribió el guión en colaboración con el Nobel de Literatura colombiano Gabriel García Márquez. En 1990 escribió *Mi querido Tom Mix*, que sería llevado a la pantalla por el director Carlos García Agraz.

OLGA CÁCERES

Además de su labor como guionista en el *El tesoro de Clotilde* se le considera por haber escrito y dirigido *Lejos de las fiestas* (1982) y *Francisco Goitia* (1980).

MARISA SISTACH

[10 de septiembre de 1952, Ciudad de México] En 1980 dirige su primer trabajo filmico: un corto titulado: *¿Y si platicamos de agosto?*, él

cual fue su trabajo de tesis al salir de la escuela de cine. Más tarde vendría la realización del mediometraje *Conozco a las tres* (1983), y los largometrajes que la dieron a conocer *Anoche soñé contigo* (1991), *La línea paterna* (1995) y *El cometa* (1998), las cuales codirigió con José Buil. Su reciente trabajo como realizadora, la película *Perfume de violetas* (2000), ha alcanzado éxito tanto en México como en otros sitios del extranjero. De *El cometa* y *Perfume de violetas* fue guionista junto con su esposo, José Buil.

DANA ANINIE ROTBERG GOLDMIST

[11 de agosto de 1960, Ciudad de México] Produjo, a través de la Productora Más, la cinta *Angel de fuego* (1991), la cual también dirigió y escribió, esto sobre una historia de Omar Alain Rodrigo. También fue directora y guionista del cortometraje *Elvira Luz Cruz, Pena Máxima* (1984-1985). Su labor como directora incluye otras cintas como *Intimidación* (1989), y *Otilia Rauda* (2001).

BUSI CORTÉS

(LUZ EUGENIA CORTÉS ROCHA)

[28 de junio de 1950, Ciudad de México] Ha hecho cuatro cortos: *Las buenromero*, *Un frágil retorno*, *Hotel Villa Goerne* y *El lugar del corazón*. De 1984 a 1985 participó en la elaboración de una serie llamada: *De la vida de las mujeres*, producida por la Unidad de Televisión Educativa (UTECE). También escribió el guión para las serie *Encuentros y desencuentros*. Fue productora y directora de *Serpientes y escaleras* (1991); el guión fue escrito por Alicia Molina, Carmen Cortés y la misma Busi Cortés, esta última de igual forma fungió como distribuidora. En 1989 dirigió *El secreto de Romelia*, la cual escribió a partir de la novela *El viudo Román* de la escritora y diplomática mexicana Rosario Castellanos. Esta cinta obtuvo la Diosa de Plata a la mejor Ópera Prima en la entrega de los Ariel de ese año. En la ceremonia también se reconoció al guión de Cortés. Esta cinta igualmente fue premiada como la mejor Ópera Prima en el Festival de Cine de San Juan de Puerto Rico, en 1990. Cortés ha sido guionista y

realizadora de otros cortometrajes y medimetrajes como *Un frágil retorno* (1981), *Hotel Villa Goerne* (1981) y *Las buenromero* (1979), y colaboró como guionista en el medimetraje *Luna de miel al cuatro menguante*, de Daniel Gruener.

SABINA BERMAN

[Ciudad de México, 1955] Además de guionista se ha desempeñado como realizadora. Dirigió junto con Isabel Tardán *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), de la que también escribió el guión a partir de su exitosa obra de teatro homónima. Berman escribió y dirigió el cortometraje *El árbol de la música* (1994), fue coguionista de *En el país de no pasa nada* (1999), de María del Carmen de Lara, junto con la directora, Laura Sosa y Eliseo Alberto. Adaptó *Brisa de Navidad* (1999), de Carlos Carrera, y *La tía Alejandra* (1978), de Arturo Ripstein. En la adaptación que Berman hizo para esta película contó con la colaboración de Delfina Careaga, quien también es la autora del argumento. Berman y Delfina Careaga ganaron en 1980 al Ariel en la categoría de Mejor Argumento por *La tía Alejandra*.

PAZ ALICIA GARCIADIEGO

Los títulos que ha escrito son *El imperio de la fortuna* (1985), *Mentiras piadosas* (1988), *Noche de paz* (1989), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1993), *Vagabunda* (1993), *Profundo carmesí* (1996), *El Evangelio de la maravillas* (1997), *El coronel no tiene quien le escriba* (1998 –una adaptación de la novela homónima de Gabriel García Márquez–), *Así es la vida* (1999) y *La perdición de los hombres* (2000). La totalidad de estas cintas las dirigió Ripstein, salvo *Noche de paz*, de Ximena Cuevas, y *Vagabunda*, de Alfonso Rosas Priegoll. Garciadiego colaboró con el escritor José Agustín en la adaptación del argumento de *Ciudad de ciegos* (1990), de Alberto Cortés. Este argumento es del propio realizador y Hermann Bellinghausern. Actualmente la autora se encuentra adaptando la novela *Diablo guardián*, del escritor mexicano Xavier Velasco, que obtuvo el Premio Alfaguara de Novela en 2003.

GUIITA SCHYFTER

[2 de marzo de 1947, Costa Rica] Es la autora del argumento de su conocido largometraje *Novia que te vea* (1992). La cinta se basó en la novela homónima de Rosa Nissán, quien colaboró en Schyfter con el argumento. El guión fue de Hugo Hiriart. En México ha hecho televisión cultural y filmado varios cortometrajes como *Rufino Tamayo* (1983).

LAURA ESQUIVEL

Participó en el cine a través de la adaptación cinematográfica de su novela *Como agua para chocolate* (1992). Ella es la autora del guión de este filme, que fue dirigida por su ex esposo, el director Alfonso Arau. Esquivel ganó en 1992 el Ariel por el Mejor Guión por *Como agua para chocolate*.

CRISTINA PACHECO

Colaboró en la realización del guión de *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein. Esto lo hizo junto con su esposo José Emilio Pacheco, Manuel Puig y Carlos Castañón.

MARÍA EVA AVILÉS

Escribió junto con el director el guión de *Hay un silencio* (1990), de Ángel Aguirre.

EVA GLEASON

Guionista y directora de *La sonrisa* (1994).

EVA BODENSTED

Guionista y directora de *Ciudad de puertas* (1997).

EVA ARIDJIS

Es la guionista y directora del documental *Taxidermy: the art of imitating life* (1996).

REBECA SILVA DURÁN

Es la guionista, junto con Alberto Viduarri, de *Quebradita* (1993-1994), de este último.

CAROLINA RIVERA

Ella ha sido guionista de películas con éxito en pantalla. Es autora, junto con el director Fernando Sariñana (quien es su esposo) y Enrique Rentería, de *Todo el poder* (1999). También de *Cilantro y perejil* (1995-1996), de Rafael Montero, guión que escribió junto con Cecilia Pérez Grovas; de *El segundo aire* (2001), también dirigida por Sariñana, y de *Amar te duele* (2002), del mismo director. Asimismo Rivera concibió el guión de *Atlético San Pancho* (2001), dirigida por Gustavo Loza. Su reciente obra en el terreno del guión cinematográfico es *Enemigos íntimos*, un drama original que fue premiado por la Motion Picture Association of America este 2004 y será filmado por su esposo. Pérez Grovas y Rivera ganaron en 1997 el Ariel en las categorías de Mejor Adaptación y Guión por *Cilantro y perejil*.

ISAA LÓPEZ

Es la guionista de *Ladies' night* (2003). Ella es guionista y directora.

MALÚ HUACUJA DEL TORO

Escribió *El amor de tu vida S.A.* (1994), dirigida por Leticia Venzor (ciudad de México, 1959), así como *Audacia en venta* (1991), dirigida por Daniel Gruener.

LETICIA HERRERA

Es la autora del guión de *Cuando las luces se enciendan*, que fue premiado por unanimidad con la beca del Banco de Guiones del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y la Sociedad General de Escritores de México (Sogem).

GABRIELA RETES

Es hija del cineasta Gabriel Retes, se ha desempeñado como guionista. Fue coautora del *El bulto* (1992). Gabriela y María del Pozo (que es la misma Lourdes Elizarrarás, esposa de Gabriel Retes) fueron coguionistas de *Bienvenido-Welcome* (1993).

MARÍA DEL POZO

Ella colaboró con su esposo, Gabriel Retes, en el guión de *El bulto* (1992), *Bienvenido-Welcome* (1993) y *La ley de las mujeres* (1993), dirigida por Billy Arellano y Ricardo Tato Padilla. Gabriel Retes y María del Pozo ganaron en 1995 el Ariel en la categoría de Mejor Argumento por *Bienvenido-Welcome*.

PAULA MARCOVICH

Guionista de *Elisa antes del fin del mundo* (1997), de Juan Antonio de la Riva.

GABRIELA ORTIGOZA

Autora junto con Alejandro Gamboa, de *La segunda noche* (1999), de Alejandro Gamboa.

MARÍA AMPARO ESCANDÓN

Hizo una adaptación de su novela homónima *Santitos* (1998), que dirigió Alejandro Springall.

CAMILLE THOMASSON

Guionista de *Ave María* (1999), de Eduardo Rossoff.

LAURA MAÑA

Guionista de *Sexo por compasión* (2000), dirigida por ella.

EVA SARAGA

Con Ernesto Rimoch escribió *Demasiado amor* (2001), sobre la novela homónima de Sara Serfchovich.

MARINA STAVENHAGEN

Marina estudió guionismo en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Ha sido promotora cultural audiovisual desde hace arios años; fundadora y directora de las tres primeras ediciones del Festival Internacional de Escuelas de Cine; coordinadora general del Festival de Video y Artes Electrónicas Vidarte y del Festival de Cine Franco-Mexicano de Acapulco en sus primeras seis ediciones. En 2004 recibió del gobierno de Francia la Orden de Caballero de las Artes y Letras. Actualmente es vicepresidenta de la Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión (WIFT-México). Ha participado con sus proyectos en el Laboratorio de Guionistas que organiza el Sundance Institute. Marina es autora de diversos filmes como *De la calle* (2001), de Gerardo Tort; *En medio de la nada* (1992), de Hugo Rodríguez, con el que coescribió el guión; *Punto de arroz* (1988), de Pablo Baksht Segovia; *Dentro de la noche* (1991), de José Luis García Agraz, y *La última luna* (1990), de Sergio Muñoz Güemes, con el que coescribió el

guión. También es productora del largometraje documental *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*, de Gerardo Tort.

VERÓNICA ÁNGELES

Escribió los guiones de acción *Justiciero callejero* (1990), de Juan Nepomuceno López; *Buscando salida* (1995), de René Cardona; *El justiciero* (1994), de José Medina; *Obsesión de matar* (1992), de Ismael Rodríguez II; *El halcón negro* (1992), de René Cardona III; *Venganza* (1992), de Valentín Trujillo, con quien escribió el guión. Junto con Jorge Aguirre es autora del guión de *Deseo criminal*, de Rodolfo López Leal; y de *Culpable o inocente* (1990-1991), *El último narco/Dios en la tierra de narcos* (1990) y *Prisión sin ley* (1990), todas de Jesús Fragoso Montoya.

CLAUDIA VELASCO

Junto con el director Francisco del Toro escribió *Marcado por el odio* (1994), *Duro de salvar* (1995), *Círculo del vicio/Placer maldito* (1993) y *Sida. Síndrome de muerte* (1994), todas dirigidas por él.

VERÓNICA MALDONADO

Autora de *Altos instintos* (1995) y *Chamula, tierra de sangre* (1997), ambas de Del Toro, con quien escribió los guiones.

PILAR MATA

Guionista junto con Juan Carlos de Llaca Maldonado y Guillermo Zubieta de *Padre nuestro* (1987-1988), dirigida por el primero.

MARCELA FUENTES-BERÁIN

Escribió *Hasta morir* (1994), que fue dirigida por Fernando Sariñana.

GUADALUPE ORTEGA VARGAS

Escribió con su esposo, Xavier Robles, la cinta *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons. Ambos guionistas ganaron en 1991 el Ariel en las categorías de Mejor Argumento y Guión por *Rojo amanecer*.

GLORIA TREVI

Antes de su estado de reclusión actual por acusaciones de abuso de menores, fue la guionista de un par de películas: *Una papa sin catsup* (1995) y *Zapatos viejos* (1992), ambas dirigidas por Sergio Andrade, su otrora representante. En ambas cintas Trevi es la protagonista.

En los noventa también se encuentra la producción guionística de autoras que sólo han participado si acaso en una película: **Cecilia Barrigo, Cecilia Navarro, Cecilia Olivares, Cecilia Reyes, Carolina Amador, Carolina Fernández, Carolina Ramírez, Carolina Sfeir, Anastasia Sfeir, Gloria López Villaseñor, Gloria Ribe, María de los Ángeles Ochea, Verónica Murillo, Verónica Franco y Edna Neocochea.**

FUENTES DE CONSULTA

Aquí se reúnen todas la referencias que apoyaron la investigación, desde libros hasta páginas electrónicas. Todos y cada uno de los textos fueron parte importante del trabajo.

Fuentes bibliográficas:

1. Allen, Roberts y Gomery C., Douglas, Teoría y práctica de la historia del cine, Barcelona, Ed. Paidós, 1985, 338 pp.
2. Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después, México, Grijalbo, 1993, 297 pp.
3. Ayala Blanco, Jorge, La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito, México, Grijalbo, 1991, 547 pp.
4. Baiz Quevedo, Frank, La ventana imposible, Caracas, Editorial Fundarte, 1993.
5. Brandy, John, El oficio del guionista, Barcelona, Ed. Gedisa, 1995, 262 pp.
6. British Film Institute, ¡Acción!...se rueda. Diario de un día de cine en el mundo, Barcelona, Royal Books, 1995, 416 pp.
7. Cabrera, Julio, Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas, Barcelona, Ed. Gedisa, 1999, 364 pp.
8. Cardero, Ana María, Diccionarios de término cinematográficos (usados en México), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 139 pp.
9. Costa, Antonio, Saber ver cine, México, Ed. Paidós, 1991, 319 pp.
10. Dávalos Orozco, Federico, Albores del cine mexicano, México, Clío, 1996, 85 pp.
11. Feldman, Simón, El director de cine, Barcelona, Ed. Gedisa, 1993, 191 pp.
12. Francke, Lizzie, Mujeres guionistas en Hollywood, Barcelona, Ed. Laertes, 1996,

13. Fuentes-Beráin, Marcela, Hasta morir. Guión cinematográfico, México, Ediciones El milagro e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1995, 115 pp.
14. García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, México, Ediciones Mapa, Instituto Mexicano de Cinematografía, Canal 22 y la Universidad de Guadalajara, 1998, 466 pp.
15. García Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano, México, Ed. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, CONACULTA, IMCINE.
16. García Tsao, Leonardo, Cómo acercarse al cine, México, Noriega Editores, 1985,
17. Garrido, Consuelo, Mi querido Tom Mix. Guión cinematográfico, México, Ediciones El Milagro, 1993, 103 pp.
18. Gaudreault, André y Jost, Francois, El relato cinematográfico (Cine y narratología), Barcelona, Ed. Paidós, 1990, 172 pp.
19. González Alonso, Carlos, El guión, México, Ed. Trillas, 1984, 61 pp.
20. Herrera, Leticia, Cuando las luces se enciendan. Guión cinematográfico, México, Plaza y Valdés y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 133 pp.
21. Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano (compilación), México; Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de Cineastas y Colección Universitaria Serie/Ensayo, 1998, tomos II y III.
22. Huacuja del Toro, Malú, El amor de tu vida S.A. Guión cinematográfico, México, Plaza y Valdés y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 166 pp.
23. Kuhn, Annette, Cine de mujeres. Feminismo y cine, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, 220 pp.
24. Linares, Marco Julio, El guión. Elementos, formatos y estructuras, México, Longman de México Editores, 1998, 302 pp.
25. Martínez de Velasco Velez, Patricia, Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro, México, IMCINE y CONEICC; 1991; 120 pp.

26. Mora, Carl J., Mexican Cinema. Reflexions of a society, Los Angeles, University of California Press, 1989, 256 pp.
27. Naime Padua, Alfredo, El cine: 204 respuestas, México, Ed. Alhambra Mexicana, 1995, 199 pp.
28. Novaro, Beatriz y Novaro, María, Danzón. Guión cinematográfico, México, Ediciones El Milagro, 1994, 101 pp.
29. Novaro, Beatriz y Novaro, María, Lola. Guión cinematográfico, México, Plaza y Valdés y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 115 pp.
30. Novaro, Beatriz, Re-escribir el guión cinematográfico, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, El Atajo Ediciones y Centro de Capacitación Cinematográfica, 2003, 172 pp.
31. Onaidia, Marco, El guión clásico de Hollywood, Barcelona, Ed. Paidós, 1996, 222 pp.
32. Ortega, Guadalupe y Robles Xavier, Rojo amanecer (Bengalas en el cielo). Guión cinematográfico, México, Ediciones El milagro, 1995, 111 pp.
33. Penley, Constance, Feminism and film theory, Great Britain, Routledge, Champan and y British Film Institute Publishing, 1998, 273 pp.
34. Rotberg, Dana y Rodrigo, Omar A., Ángel de fuego. Guión cinematográfico, México, Ediciones El Milagro, 1993, 79 pp.
35. Sadoul, George, Historia del cine mundial desde los orígenes, México, Siglo XXI Editores, 1967, 828 pp.
36. Swain, Dwight V. y Swain, Joye R., Scripwriting. A practical manual, EU, Butterworth y Heinemann, 1988, 422 pp.
37. Tuñón, Julia, Mujeres en México. Recordando una historia, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 214 pp.
38. Vayone, Francis, Guiones modelo y modelos de guión, Barcelona, Paidós, 1996, 236 pp.
39. Villegas López, Manuel, Arte, cine y sociedad, Madrid, Ediciones JC, 1994, 143 pp.

Fuentes hemerográficas

1. Alvarado, Eduardo, "Entrevista/María Novaro: Novaro busca en el cine", Reforma, México D.F., 02 de marzo de 2001.
2. Álvarez, Ethel, "La India le tira a lo grande", Reforma, México D.F., 01 de marzo de 1999.
3. Álvarez, Ethel, "Las delicias de ser María", Reforma, México, D.F., 03 de enero de 1999.
4. Aviña Rafael, "Guionistas mexicanos: Ellos tienen la palabra", Reforma, México D.F., 31 de octubre de 1999.
5. Aviña, Rafael, "Madres en el cine mexicano: ¿Abnegadas y amorosas?", Reforma, México D.F., 08 de mayo de 1999.
6. Aviña, Rafael, "Videofagia: Janet Alcoriza y Alan J. Pakula", Reforma, México D.F., 04 de diciembre de 1998.
7. Cine confidencial, Corporativo Mina S.A. de C.V., mensual, México D.F.
8. Cine Premiere, Editorial Premiere, mensual, México D.F.
9. Cinemanía, Compañía Editorial Cinemanía, mensual, México D.F.
10. Corpus, Lorena, "Son dinamita pura para hacer cine", Reforma, México, D.F., 22 de noviembre de 2000.
11. Delgado, Mónica, "Entrevista/Marcela Fernández Violante/ Llega a su fin Festival de Cine de Mujeres", Mural, Guadalajara, 25 de marzo de 2002.
12. Estudios cinematográficos, Centro de Estudios Cinematográficos, trimestral, México D.F.
13. Franco Salvador, "Sariñana prepara 'Enemigos íntimos'", El Universal, México D.F., 14 de marzo de 2003.
14. Gallego, Mercedes, "Confidencias: Paz Alicia Garcíadiego", Reforma, México D.F., 14 de agosto de 1998.
15. Gámez, Silvia Isabel, "Avala Sundance guiones mexicanos", Reforma, México D.F., 18 de febrero de 2000.
16. Gámez, Silvia Isabel, "Inspiran a (Beatriz) Novaro las imágenes urbanas", Palabra, Saltillo, 31 de marzo de 1999.

17. Gámez, Silvia Isabel, "Entrevista. Sabina Berman: Asegura que nadie quiere invertir en teatro", Reforma, México D.F., 16 de mayo de 2000.
18. Garay, Adriana, "No denigro a los mexicanos.- La India María", Reforma, México D.F., 12 de junio de 1994.
19. García Fernández, Rubén, "Es un gusto compartido.- Paz Alicia Garciadiego", Reforma, México D.F., 22 de julio de 1996.
20. Hernández, Édgar Alejandro, "Guionistas: carecen de gremio y deben escribir sobre pedido", Reforma, México D.F., 09 de abril de 2001.
21. Lazcano, Hugo, "Guita Schyfter descarta las historias rosas", Reforma, México D.F., 11 de abril de 1996.
22. Letras libres, Letras Libres, mensual, México D.F.
23. Prado Arias, Cristina, "Marina Stavenhagen", Cinemanía, México D.F., abril de 2005.
24. Vega, Carlos, "Desean ser profetas en su tierra", Reforma, México D.F., 02 de marzo de 1999.
25. "Defiende Garciadiego el melodrama", Notimex, Lima, 08 de agosto de 1997.
26. "Seguirá con sus maravillas", Palabra, Saltillo, 05 de febrero de 1999.
27. "Sueña Garciadiego con ser compositora", Palabra, Saltillo, 27 de septiembre de 2000.
28. "Un evangelio que maravilla", Assosiated France Press (AFP), Cannes, 19 de mayo de 1998.

Fuentes electrónicas

Más de cien años de cine en México:

www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/lcc/cine_mex/front.html

Azteca Films. Cine Mexicano:

www.azteca-films.com/

Historia documental del cine mexicano:

www.editorial.udg.mx/riera/

Filmoteca de la UNAM:

www.unam.mx/filmoteca/

Instituto Mexicano de Cinematografía

www.imcine.gob.mx

Periódico El Universal:

www.eluniversal.com.mx

Periódico La Jornada:

www.jornada.unam.mx

Periódico Reforma:

www.reforma.com

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

www.cnca.gob.mx

Fuentes vivas (Entrevistas)

1. Marco Julio Linares, guionista y profesor universitario
15 de noviembre de 2002
2. Beatriz Novaro, guionista, poeta y profesora universitaria
15 de febrero de 2004
3. Cristina Juárez, estudiante de cine en el CCC
03 de febrero de 2004
4. Lola Obando, estudiante de cine en el CUEC
09 de febrero de 2004
5. María Novaro, directora, guionista y profesora universitaria
17 de febrero de 2004